XII Congreso Internacional
del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras

LOCAS. ESCRITORAS Y PERSONAJES FEMENINOS CUESTIONANDO LAS NORMAS

10, 11 y 12 de Diciembre de 2015

Facultad de Filología, Universidad de Sevilla

Imagen: Adriana Assini

PROGRAMA

Patrocinan:

Plan Propio
Decanato Facultad de Filología
Vicerrectorado de Relaciones Institucionales
Fundación Cruzcampo
Locas
ESCRITORAS Y PERSONAJES FEMENINOS CUESTIONANDO LAS NORMAS
Imagen: Adriana Assini

Editoras
Milagro Martín Clavijo
Mercedes González de Sande
Daniele Cerrato
Eva María Moreno Lago
Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras
www.escritorasyescrituras.com

ArCibel CB Editores
LOCAS. ESCRITORAS Y PERSONAJES FEMENINOS CUESTIONANDO LAS NORMAS

Editoras
Milagro Martín Clavijo
Mercedes González de Sande
Daniele Cerrato
Eva María Moreno Lago

Proyecto de edición del grupo de investigación Escritoras y Escrituras HUM753
Directora: Mercedes Arriaga Flórez
www.escritorasescrituras.com

Comité científico internacional:

© 2015, ArCiBel Editores, S. L. – Sevilla (España) http://www.arcibel.es

Diseñadora gráfica: Eva María Moreno Lago®
Imagen de portada: Adriana Assini
http://www.adrianaassini.it


Financiada por el Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla
<table>
<thead>
<tr>
<th>ÍNDICE</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>ALAMAR, Abdullah, Universidad de Jordania, “Fatena Al-Gurra, una mujer muy sediciosa: La locura como forma de rechazo e innovación”</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>AMEDEO-COSTA, Mónica, Universidade da Coruña, “Eighteenth-century Manuscripts: Strengthening Immigrant Women’s Voices in Society”</td>
<td>19</td>
</tr>
<tr>
<td>ARIAS BAUTISTA, María Teresa, Agrupación Ateneísta de estudios sobre las mujeres ”Clara Campomor”, “Autoviolencia femenina en la Edad Media”</td>
<td>27</td>
</tr>
<tr>
<td>ARTESERO BERNAL, Nerea, Universidad de Sevilla, “Secretos del mundo femenino en la casa encantada de The Yellow Wallpaper de Charlotte Perkins Stetson”</td>
<td>43</td>
</tr>
<tr>
<td>ARTICONI, Angela, Università degli Studi di Foggia, “Sylvia Plath scrittrice per bambini”</td>
<td>53</td>
</tr>
<tr>
<td>ASTUDILLO FIGUEROA, Alexandra, Universidad San Francisco de Quito, “Dolores Veintimilla De Galindo y la descolonización del ser femenino”</td>
<td>72</td>
</tr>
<tr>
<td>AUDRAN, Marie, Universidad de Rennes 2, Francia, “Matate amor de Ariana Harwicz, la escritura como cuchillo”</td>
<td>88</td>
</tr>
<tr>
<td>AZZILONNA, Angelo, Università di Salamanca, “Subalternità femminile e protesta nel romanzo Ragazze da marito di C. Rispoli”</td>
<td>103</td>
</tr>
<tr>
<td>BAGLIONE, Andrea, Università di Genova, “De Viña del Mar a Madrid: la trayectoria existencial y literaria de Teresa Wilms Montt”</td>
<td>117</td>
</tr>
<tr>
<td>BENÍTEZ CORREA, Carmen Delia, Universidad Técnica Particular de Loja – Ecuador, “Matilde Hidalgo, la mujer que creyó en los derechos de las mujeres”</td>
<td>131</td>
</tr>
<tr>
<td>BLAS BRUNEL, Alicia y CONTRERAS ELVIRA, Ana, RESAD-Madrid, “Locas, brujas y amazonas en el aquelarre teatral (Mujeres en la Historia del Teatro e historias de Mujeres de teatro)”</td>
<td>145</td>
</tr>
<tr>
<td>BOUBARA, Ada, Università “Aristotele” di Salonicco, “Il paradiso non mi piace perché verosimilmente non ha ossessioni’: cercando il mito personale di Alda Merini”</td>
<td>164</td>
</tr>
<tr>
<td>BURGOS DÍAZ, Joemi, Universidad de Puerto Rico, “Cartografía feminista en la obra de Adriana Assini”</td>
<td>172</td>
</tr>
<tr>
<td>BURGUILOOS CAPEL, María, Universidad de Sevilla, “Non serviam: la insubordinación femenina en el mito de Lilith”</td>
<td>188</td>
</tr>
<tr>
<td>CALÌ, Luciana, Istituto Comprensivo “Campenella-Sturzo”, Catania, “Madonna senza cielo: Un percorso dall’idealizzazione all’umanizzazione attraverso figure femminili siciliane di emancipazione e trasgressione”</td>
<td>199</td>
</tr>
<tr>
<td>CALVO IGLESIAS, Encina, Universidad de Santiago de Compostela, “El no-lugar de las científicas”</td>
<td>212</td>
</tr>
<tr>
<td>CAMPA ENCISO, Isabel de la, UNED, “Cecilia y su música interior”</td>
<td>221</td>
</tr>
</tbody>
</table>

2
CAMPOS, Assumpta, Universidad de Barcelona, “La reivindicación de la diversidad en Alda Merini. Para una lectura de L’altra verità. Diario di una diversa” 227

CANOVA, Mauro, Università di Genova, “Anche per quest’anno ho l’aria di mantenermi folle. Percorsi del femminile nel teatro di Franca Valeri: autoaggressività, morte, dissociazione” 242

CAPRA, Antonella, Université de Toulouse-Jean Jaurès, “Matte per forza. La follia femminile nella drammaturgia di Dacia Maraini” 257

CASELLA, Angela, Università di Torino, “Donne per la costruzione della pace” 272

CASERO OSORIO, Elisa, UNED, “Simbología de la locura femenina en la obra de Gilman. El despertar de la mujer” 287

CHIRINOS BRAVO, Karín Guillerminda, Università di Catania/Roma Tre, “El teatro como espacio de enunciación y agencia: Antígona tribunal de mujeres, la fuerza de las subalternas” 295

CICcarelli, Laura, Uned, “I tableaux vivant nell’arte di Vanessa Beecroft” 308

COBO PIÑERO, Rocío, Universidad de Cádiz, “Escritoras censuradas en el siglo XXI: Toni Morrison y Alice Walker” 320

COLLAZO RODRÍGUEZ, Óscar, Universidade de Santiago de Compostela, “L’Espurgatoire Seint Patriz de María de France: reflexiones sobre su ‘autoria’” 333

CONTU, Fabio, Universidad de Sevilla, “Il discorso della follia nell’opera di Sarah Kane” 349

MICAELEA COPPOLA, Maria, Università degli Studi di Trento, “Legere et non intelligere est negligere: narrare e comprendere le malattie da demenza” 380

CRETELLA, Chiara, Università di Bologna, “Elizabeth Siddal. Ritratto della musica da giovane” 389

CURROS FERRO, María, Universidad Complutense de Madrid/Universidad de Granada, “María de Maeztu: una figura enmascarada” 408

D’ARCANGELI, Luciana, Universidad de Flinders, “Sane de legare: la pazzia nei personaggi di Franca Rame” 419

D’CESARE, Francesca, Università degli studi di Napoli “L’Orientale”, “Deseo de ser punk. Il desiderio di essere se stessi” 434

DE MARTINO, Delio, Università di Bari, “La follia femminile da Dante a Manoel de Oliveira” 441

DI BLASIO, Francesca, Università degli Studi di Trento, “Ri-leggere Ophelia: da pauvre folle a eroina femminista” 453

DI LODOVICO, Anna Gabriela, Universidad Roma 3, “La mujer, o sea, Una mujer de ambar” 466
ESCABIAS, Juana, dramaturga y directora de escena, “Los locos personajes femeninos de Ana María Caro Mallén: Rosaura y Aldora de El conde Partinuplés” 479

ESTEBAN BERNABÉ, Encarna, Universidad de Murcia, “La creación poética de Amelia Rosselli entre la locura y la genialidad” 494

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alejandro, APE “Gerardo Diego” de Cantabria/IES Santa Clara-Santander, “Loló Fregenal, espanto rayano en la locura. La transgresión del ángel del hogar y sus consecuencias en El encanto de envejecer (Biblioteca «Patría» de obras premiadas, 1919), de Antonio de Hoyos y Vinent” 505

FERNÁNDEZ-SOTO, Concha, Instituto Provincial de Adultos de Almería/Universidad de Almería, “Monólogos, comedias, humoradas y beneficios para la característica Balbina Valner (1840-1910): ¿la comedia como transgresión en la escena?” 521

FERNÁNDEZ TREVIÑO, Elena, IES Miguel Fernández (Melilla), “Las tres Teresas” 535

FRASCÀ, Paolo, University of Toronto, “La rincorsa è finita: Destructive Anger and the Upside of Death in Benzjina” 550

FRUTOS MARTÍNEZ, Mª Consuelo de, Universidad de Santiago de Compostela, “Inguni undi bidiri sa macc. El personaje de la inadaptada que escribe en la novela Mal di pietre de Milena Agus 564

GARCÍA AGUILAR, María del Carmen, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, “Elena Garro: el reencuentro con sus personajes” 576

GARCÍA CALVENTE, Pablo, Escuela de Arte de Toledo, “Louise Bourgeois, una escultora subversiva” 590

GARCÍA CONESA, Isabel María & JUAN RUBIO, Antonio Daniel, Centro Universitario de la Defensa de San Javier, “La elegancia del Éritx: una invitación a vivir con ilusión” 599

GARCÍA GUERRERO, Alejandra, Universidad de Complutense Madrid, “Foxfire never says never! Vandalismo y solidaridad: la ‘pandilla’ como familia en la construcción de la identidad más allá de los discursos de género” 610

GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral, Università di Firenze, “Entre la locura y la cordura: los personajes femeninos de Guadalupe Nettel” 619

GARCÍA SUÁREZ, Pedro, Universidad Complutense de Madrid, “Género y lectura: la lectora decimonónica en sociedad” 627

GARCÍA VALDÉS, Pablo, Universidad de Oviedo, “Heroínas y personajes femeninos transgresores en la literatura italiana actual: Rossana Campo y Melissa P.” 625
GEBRA, Fernando de Moraes, Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)-CLEPUL – Universidade de Lisboa, “A bruxa de Queluz: Figurações de Carlota Joaquina em três contos de Maria Teresa Horta”

GHERA, Francesco, Università degli Studi di Sassari, Fondazione Banco di Sardegna “Alba de Céspedes: Alessandra spara al patriarcato”

GIL GARCÍA, Teresa, Universidad Complutense de Madrid, “Nada te turbe o la enloquecedora rutina de Catalina Béjar”

GIORDANO PAREDES, María Angélica, UNED, “Goliarda Sapienza e Il filo di mezzogiorno: psicoanalisi di una vita fra l’amore, le assenze e la pazzia”

GÓMEZ MARTÍN, María, Universidad de Oviedo, “La locura de Juana I al servicio de las circunstancias. La recreación de su comportamiento en la ficción contemporánea”

GONZÁLEZ NARANJO, Rocío, Universidad de Limoges, “Ilustres tontas y locas: el Lyceum Club de Madrid, todo un ejemplo de solidaridad femenina”

GRACI, Salvatrice, UNED, “Giuseppina Turrisi Colonna: poetessa e patriota siciliana”

GRAMIGNA, Anita, Università di Ferrara, “Peregrina de lo absoluto. La historia formativa de Simone Weil”

GRIGOLETTO, Lorena y SCARAMUCCI, Marianna, Università di Napoli “Federico II”-Università di Milano, “Dalla colazione alla follia: la poesia sostantiva e le belle risvegliate di Adília Lopes”

HERMIDA MARTÍN, Yanira, Investigadora Independiente, “Creando la revolución. Publicaciones anarcofeministas en el estado español”

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Cristina, Universidad de Sevilla-IES Miguel Fernández, Melilla, ”Ni Ophelia, ni Beatrix, ni Lizzie: Siddal, artista y poeta”

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén, Universidad de Murcia, “La incurable escritura de Goliarda Sapienza”

HERNÁNDEZ LORENZO, Laura, Universidad de Sevilla, “Locura, transgresión y destino: Jane Eyre y Ana Ozores”

IGLESIAS REDONDO, María Rosa, y PUIG GUISADO Jaime, Universidad de Sevilla, ”El erotismo femenino en las musas de la literatura mística: Teresa de Jesús y Delmira Agustini”

INGRAVALLO, Tiziana, Università degli Studi di Foggia, “Mary Lamb e la ‘cura’ letteraria”

JUAN RUBIO, Antonio Daniel y GARCÍA CONESA, Isabel María, Centro Universitario de la Defensa de San Javier, “Edith Nourse Rogers: la labor de una congresista visionaria”
LAMBIASE, Francesco, Universidad de Sevilla, “Ida Dalser: la compagna segreta di Mussolini”

LO BRUTTO, Raffaela, UNED, “Amor et furor Sulpiciae”

LÓPEZ LÓPEZ, Aurora, Universidad de Granada, "¿Son locas las amazonas de Herland en Charlotte Perkins Gilman?"

LÓPEZ MONDEJAR, Lola, Psicoanalista. Escritora, “No puedo inventar personajes”

LÓPEZ OLIVA, Alberto Benjamín, Universidad de Sevilla: “Locas y periféricas”

LÓPEZ VALE, Alma, UNED, “Diario de una loca: la escritura como transgresión”

LORENZETTI, Sara, Università degli Studi di Macerata, “L’icona della strega nella narrativa di Joyce Lusso”

LORENZO MODIA, María Jesús, Universidade da Coruña, “The Contribution of Margaret Cavendish to Scientific Knowledge”

MAGAZZENI, Loredana, Università di Bologna, “Una Cenerentola a Rebibbia: la poesia verbo-visiva e visionaria di Patrizia Vicinelli e l’utopia femminista dentro il carcere”

MAINO, Elisabetta, Istituto Italiano di Cultura di Lisbona, “Lenór, la portoghesina di Napoli: rivoluzionaria consapevole e martire della libertà”

MARCHESE, Dora, Università di Catania, “Pazze di passione: Macalda di Scaletta e Lisa Puccini nella decima giornata del Decameron”

MARTÍN GIJÓN, Susana, escritora, “Tras la pista de la detective: mujeres protagonistas en la novela negra”

MATTICCHIO, Isabella y SCOTTI JURIĆ, Rita, Universita’ “Juraj Dobrila” di Pola, Croazia, “Norma linguistica e miscuglio linguistico: i Racconti di Guerra di Nelida Milani”

MELÉNDEZ, Amelia, Universidad Nebrija, “Escritos últimos y erráticos de la artista Maruja Mallo”

MELLADO GARCÍA, Anna, IES Poeta Julián Andújar, Santomera-Murcia-Universidad de Murcia, “El sueño mediterráneo de Simone Weil: hacia una reconstrucción ética de Europa por medio de la civilización occitana”

MESSINA FAJARDO, Trinis Antonietta, Universidad de Enna “Kore”, “Mujeres excéntricas de Gómez Carrillo en sus Treinta años de mi vida”

MICHALAK, Dominika Anna, Università di Varsavia, “Le figure femminili nell’universo mañoso americano si raccontano”
MONTOTTI, Pietro, UNED, “Creatività e follia: il racconto di tre donne di genio al cinema”

MORENO ÁLVAREZ, Alejandra, Universidad de Oviedo, “La descolonización a través de Orlan y Ochy Curiel”

MORENO CELEGHIN, María Gracia, UNED, “Rita Levi Montalcini, innamorata pazzia della scienza”

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, Universidad Autónoma de Madrid, “Escritos sobre mujeres artistas en escritoras y pintoras españolas durante el siglo XX”

OJEA FERNÁNDEZ, María Elena, UNED-Ourense, “Escritura de mujer y discurso feminista en Insolación de Emilia Pardo Bazán”

PARRA FERNÁNDEZ, Laura de la, Universidad Complutense de Madrid, “Madness as Dissidence: Anna Kavan’s Political Poetics in Asylum Piece and Sleep Has His House”

PARTYKA, Joanna, Academia Polaca de Ciencias, “Mad Madge dos veces locas: la científica revolucionaria del siglo XVII”

PEÑA SÁNCHEZ, Victoriano, Universidad de Granada, “La locura positiva: transgresión literaria y liberación social en las escritoras futuristas”

PÉREZ PORRAS, Ana, Universidad de Pablo Olavide, Sevilla, “Escritoras de la época victoriana que hicieron historia: Emily Brontë”

PIO NASCIMENTO, Dilce, Universidade do Estado do Amazonas, “Hilda Hilst: entre a loucura e a lucidez”

PIRAS, Damiano, UNED, “Mariangela Maccioni e Angiola Maria: i due volti della maestra resistente”

POCIÑA, Andrés, Universidad de Granada, "Sarah Kane, ¿una loca deatar?: su teatro y su Phaedra's love”

PROSENC, Irena, Università di Lubiana, “Le donne ai margini nelle opere di Berta Bojetu Boeta”

RADIF, Ludovica, Università di Genova, “O si scrive o non si vive: la donna surreale e il manichino”

RE, Matteo, Universidad Rey Juan Carlos (Madrid), “Dalla prova delle armi alla catarsi letteraria delle ex terroriste italiane”

REDAELLI, Stefano, Università di Varsovia, “Una, nessuna, centomila Merini: canti di follia, resistenza, cura”

RIBEIRO, Lilian dos Santos, Universidad de Sevilla/GEPEM, “Carolina de Jesús: de la favela al mundo”

RICCI, Debora, Universidade de Lisboa, “I personaggi femminili nei racconti (autobiografici) di Maria Judite de Carvalho: rassegnaione o fuga come ribellione alle norme vigenti”
RÍOS GUARDIOLA, Mª Gloria, Universidad de Murcia, “De la genialidad a la locura: Séraphine de Senlis y Camille Claudel”

RODRÍGUEZ MESA, Francisco José, Universidad de Córdoba, “La unidad en *Famiglia* de Natalia Ginzburg: ¿macrotextualidad o macrosemántica?”

ROMANO MARTÍN, Yolanda, Universidad de Salamanca, "Asesinas, psicópatas y desequilibradas. La maldad en femenino en el *noir italiano*

ROMERA PINTOR, Ángela Magdalena, UNED, “Feminismo y misoginia de la Comtesse de Mirabeau-Martel”

ROMERO FRÍAS, Marina, Università di Sassari, “Biografía masculina vs. autobiografía femenina: el obispo Miguel Villa y las fundadoras del convento de San José de Sássari (Cerdeña)”

ROMERO-RODRÍGUEZ, José V., Universitat de València, “Eleonora de Fonseca Pimentel: compromiso literario y político”

ROSAL NADALES, María, Universidad de Córdoba, “Corazón sin ataduras. Una aproximación al tema amoroso en la poesía más joven”

ROSENZVAIG, Marina, IIAE, Universidad Nacional de Tucumán, “¿Qué otros sean lo normal! Performatividad y representaciones discursivas transgénero en la obra de lx artista argentinx Susy Shock”

ROSSI, Mario, Università di Vienna, “Trauma e schismogenesi come motori di una scrittura femminile postcoloniale italiana. Gregory Bateson in dialogo con *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego”

RUGGERI, Alessia Anna Serena, Università di Roma Tre, “Impostura literaria para afirmarse, una vida de exilio para luchar por sus propios ideales”

RUIZ TORRES, Alba, Universidad Complutense de Madrid, “*Sé del miedo cuando digo mi nombre*. Locura e identidad en la obra de Alejandra Pizarnik”


SAAVEDRA, Beatriz, Universidad Nacional Autónoma de México, “Griselda Álvarez “la Gobernadora”. Entre poesía y poder”

SAGREDO SANTOS, Antonia, UNED, “Mujeres que desafiaron las normas y costumbres de la política estadounidense”

SÁNCHEZ ARENAS, Encarnación, Universidad de Sevilla, “Mayy Ziyáda, de la subversión lectora de su salón literario al centro psiquiátrico”

SÁNCHEZ CALVO, Sara, Universidad Complutense de Madrid, “Escritoras sansimonianas: entre el mesianismo y la lucha feminista”

SEVESO, Gabriella, Università degli Studi di Milano-Bicocca, “La rappresentazione delle femmine folli sulla scena del teatro antico come una forma di educazione al ruolo di genere”
SOLER ARTEAGA, Mª Jesús, Universidad de Sevilla. “Locas en la obra de Elena Soriano” 1558

STUCCHI, Marianna, UNED, “La provocazione futurista e Sibilla Aleramo” 1573

TORMO ORTIZ, Mercedez, UNED, “¿Cómo has osado emprender un viaje como este? ¿No sabes que eres una mujer? Egeria y sus viajes” 1584

TOSTADO DÍAZ, Alejandro, UNED, “Locuras y excentricidades en los personajes femeninos de Joyce Carol Oates” 1599

TROVATO, Roberto, Università di Genova, “Un grano di follia mi avrebbe indotto a vincere le difese opposte al mio perbenismo. Analisi drammaturgica de La Signora dell’Acero Rosso, a solo per voce femminile recitante di Dario G. Martinii” 1610

TYLUSIŃSKA-KOWALSKA, Anna, Universidad de Varsovia, “Pazze o coraggiose: scrittrici polacche in Italia nei secoli passati” 1627

VALENCIA MIRÓN, Mª Dolores, Universidad de Granada, “Locas y suicidas. Algunos ejemplos en la novela italiana del siglo XX” 1643

VÁZQUEZ GARCÍA, Tania, Universidade de Santiago de Compostela, “Alamanda: trobairitz marginada y olvidada” 1656

VELASCO DE CASTRO, Rocío, Universidad de Extremadura, “Yo maté a Sherezade: Jumana Haddad, una rebelde con causa” 1671

VELÁZQUEZ GARCÍA, Sara, Universidad de Salamanca, “Ser nadie o no ser como nadie: la locura de la diferencia. Problemas identitarios en la literatura de la inmigración italiana” 1685

VICINI, Benedetto, Universidad de Sevilla, Università di Genova, “Le Erinni nel mondo degli uomini” 1700

VILEI, Leonardo, Universidad Complutense de Madrid, “Vida bohemia y compromiso político: el personaje de Bettina en Poveri e semplici de Anna Maria Ortese” 1713

VIÑEZ SÁNCHEZ, Antonia, Universidad de Cádiz, “La otra opción: Marguerite Porete” 1724

ZANGRANDI, Silvia, Università IULM-Milano, “C’è un modo femminile di fare le cose. Su alcune narratrici visionarie del Novecento italiano” 1740
FATENA AL-GURRA, UNA MUJER MUY SEDICIOSA: LA LOCURA COMO FORMA DE RECHAZO E INNOVACIÓN

Abdullah Al.Amar
The University of Jordan

1. LA BIOGRAFÍA DE FATENA AL-GURRA Y SU PRODUCCIÓN POÉTICA

Fatena Al-gurra es una poeta y activa feminista, célebre por su lucha en pro de los derechos de la mujer árabe en general y Palestina en particular. Ha trabajado como voluntaria en diversos proyectos para la defensa de los derechos de la mujer palestina.

Ha publicado los poemarios Todavía el mar entre nosotros (Ramallah, 2000) y Una mujer muy sediciosa (El Cairo, 2003). Sus textos han aparecido en la recopilación Cincuenta años de poesía palestina (Ramallah, 2004), y se han traducido al italiano en In un mondo senza cielo: Antología della poesia palestinese (Florecia, 2007).


La literata nació en la Franja de Gaza en 1975. Su familia estaba constituida por sus padres y nueve hijos; ella era la única hija de su familia. Su infancia ha sido muy duramente teniendo en cuenta que vivió en La Franja de Gaza, una de las zonas más densamente pobladas del mundo\(^1\). Dicha zona padeció un bloqueo llevado por el ejército israeli donde no había ni hay libre movimiento de mercancías ni de personas, por lo que podemos decir que Gaza es como una gran cárcel donde están encerradas más de un millón ochocientas mil personas.

Dos sucesos han marcado la infancia de Fatena y le han dejado huellas para siempre. En primer lugar, cuando fue obligada a casarse a los diecisiete años con un hombre que ella desconocía para proteger el honor de la familia. Lo único que deseaba su marido era encerrarla en casa. Desde el primer día no aguantó vivir con él y su vida se convirtió en

\(^1\) Gaza tiene 1,8 millones de habitantes en 356 kilómetros cuadrados de superficie con una estimación de 4 118 personas por km\(^2\); la Franja de Gaza sería la quinta región más densamente poblada del mundo, sólo por detrás de Macao, Mónaco, Singapur y Hong Kong.
un infierno que duró nueve años. Nos narra esta amarga experiencia en una conferencia en la Universidad de Almería (2011):

O seguía aquel camino, que es el camino que siguen las mujeres sometidas, o me rebelaba y emprendía la vía más difícil: Me empeñé en terminar mis estudios, en afirmarme, en liberarme, en luchar contra el dictado machista y lo conseguí... Me casé y luego, ¡gracias a Dios!, me divorcé. Necesitaba ser libre, ser yo misma... ahora parece fácil, pero en su momento fue una experiencia dura y traumática, aunque todas las dificultades, todas las trabas con que me encontré cuando, por ejemplo, mi marido me impedia firmar mis publicaciones, me ayudaron a configurar mi capacidad de desafío y de lucha.

Fatena ha sido víctima de un disimulado maltrato social por el hecho de pedir el divorcio, puesto que su sociedad considera que una mujer divorciada no tiene principios ni valores al no saber conservar su matrimonio. Fue juzgada sin tener en cuenta la terrible situación por la que estaba pasando. A pesar de todo, nunca tiró la toalla y volvió a la universidad para continuar sus estudios.


El segundo obstáculo que tenía que afrontar era vivir en el exilio como refugiada. A causa de la situación en Gaza, y de las constantes amenazas y humillaciones que recibía por defender los derechos de la mujer mediante la palabra, a finales de 2008 se exilió primero en Egipto y después en Bélgica, maliviendo en centros de acogida para refugiados desde noviembre de 2009. Seis meses después consiguió un apartamento en la ciudad de Amberes.

Desde su punto de vista, la poesía le dio la libertad para salir y vivir; se convirtió en el aire que la ayudaba a respirar. Por la poesía, que ha sido siempre su país, nunca se sintió exiliada y extranjera.

Ella vivió intensamente su transición entre vivir bajo la amenaza del régimen y el maltrato familiar y social o mudarse a Europa para vivir como exiliada y refugiada. Sus palabras asustaron al gobierno y ella se sintió amenazada. Nos acerca la situación de su ciudad en una entrevista publicada en Público.es (2010): “Gaza está pasando por un momento terrible, no puedes ni vestirte como quieras. Fue muy duro irme, echo de

---

2 Se puede leer más sobre su participación en los ‘Encuentros con Escritoras: Oriente y Occidente a través de la literatura femenina’ celebrada en la Universidad de Almería en 5 de Abril 2011 en: http://cms.ua.es/UAL/universidad/organosgobierno/gabcomunicacion/noticias/05ABR2011_FATENA_AL_GURRA.
menos a mi familia, a mis amigos, a mi tierra. Pero tenía que hacerlo, tenía miedo. Iban a matarme”

Además de eso, en Gaza era imposible continuar su proyecto personal, desarrollar su pasión poética y mostrar su brillante e íntima obra. Ella estaba buscando otro ámbito más abierto que bendijera el arte, adorara la poesía y abriera sus puertas y sus manos para recibir la creación y la innovación. El exilio se convirtió en patria para Fatena y potenció sus inquietudes artísticas.

Su historia es a primera vista muy parecida a cualquier otra historia de una mujer refugiada. Sin embargo, ella no sólo tuvo que huir de una represión hacia su pueblo por el gobierno israelí, sino también de una represión hacia su sexo por el simple hecho de ser mujer en una sociedad patriarcal, que relega a la mujer a un segundo plano mientras los varones dominan a las mujeres y ejercen la autoridad en todos los ámbitos.

2. LA LOCURA COMO FORMA DE RECHAZO

Al echar un vistazo a la vida de Fatena y las decisiones cruciales que ha tomado en los momentos más duros de su vida se ve claramente como la rebeldía ha formado una parte importante de su personalidad y que ha llegado a la locura en algunas ocasiones. Su compromiso con la causa femenina, su rebeldía contra el poder político, familiar y social, y su locura poética fueron precisamente lo que llevó a Fatena a ser la poeta que conocemos hoy.

Esta locura se coincide con la forma de pensar de uno de los poetas y pensadores árabes más célebres, Jibrán yá świata Jibrán (1883-1931) cuando dijo en su libro *El loco* (1980: 2): “Y en mi locura encontré la libertad y la seguridad que da el que no le entiendan a uno, pues quienes nos comprenden esclavizan algo de nosotros.”

La poeta estaba convencida de que las mujeres árabes debían pensar por sí mismas y no en base al pensamiento masculino y patriarcal, tenían que luchar por sus derechos, reconocer su potencial, manejar sus propias vidas y dejar de sentirse inferiores con respecto a los hombres.

Su poesía está llena de esta voz rebelde que pone de manifiesto el sentir y el vivir de la mujer árabe en una sociedad cerrada donde la mujer sigue siendo la entidad destinada principalmente para dar amor y para complacer los deseos del hombre. Dice rechazando

---

esta sumisión sexual de la mujer en su poema *Aceites aromáticos* (Al-gurra, 2010: 73-75):

Como sales tú del manto albo del salmo  
Sale él del cúmulo del tiempo  
A lamer su silencio  
Él coloca su brote y se marcha  
Indiferente  
Siempre tiene razón  
Ella se abre de manos para recolectar la eternidad

No cabe duda de que la poeta palestina es una firme abanderada de la liberación femenina. Su poemario “Excepto yo” se considera como uno de los libros que han marcado un antes y un después en la poesía femenina árabe cuyos versos plasman temas referentes a la condición de las mujeres de su país.

El tema principal de este poemario es la relación de la mujer árabe con su cuerpo o en otras palabras su manera de vivir la sexualidad, un tema que no ha dejado de ser un tabú. En sus palabras (Público.es, 2010): “¡Muchas mujeres árabes de treinta años no saben lo que es un orgasmo! ¡Desconocen hasta la palabra!…Antes yo era una ingenua, mi propio cuerpo me daba vergüenza. Hablar de la sensualidad, de la sexualidad, es tabú. Pero el cuerpo es la clave para entender el alma. De eso tratan mis poemas: hablan de mi cuerpo como puerta para llegar hasta mi alma”.

Hay que añadir que su poesía generó polémica debido a la manera en que la poeta palestina abordaba el cuerpo y la vida sexual de las mujeres, presentando una visión salvaje y sensual de lo que significa para ella la feminidad.

Según Cabo (2013: 22) todos sus poemas hablan de la relación con el cuerpo, de su sensualidad y sexualidad aunque no aparece la palabra sexo de una forma explícita sino lo que evoca el placer corporal son los elementos naturales y el erotismo sensorial.

La misma autora nos muestra en otro artículo titulado *Génesis y voz del cuerpo femenino: una lectura erótica y mística de Fatena Al-gurra* (2014: 19), como la poeta ha clasificado en un poema titulado *Libro de los sabores* los tipos de mujer según la forma de su vagina: Mujer de menta, Mujer de uva, Mujer de café y Mujer de almendra.

El poema *La cinta del sueño* es un ejemplo claro a su manera distinta de tratar la sexualidad donde el deseo sexual del durmiente se convierte en imágenes complejas que ocultan un carácter lascivo (Al-gurra, 2010: 29):

Lo que el durmiente ve:  
Ella daba masajes a la arena con loca sensualidad.
Buscaba entre sus cimas un acuoso cristal a través del que verlo como lluvia brillante. 
Él se chupaba el dedo para pasar el tiempo… 
Y eso era grandioso.

La poeta había despertado como mujer y no teme de mostrar la sensualidad y aceptar el propio cuerpo como elemento de empoderamiento que lleva al descubrimiento y la realización de nosotros mismos. Desde su perspectiva el cuerpo es símbolo de su identidad como mujer. Nos presenta esta identidad diciendo (Al-gurra, 2010: 41):

Soy hija de marineros que bogan por las costas…
La última descendiente del fresco y antiguo feminismo.
Abro los brazos y comienzo a girar el cosmos en sus once direcciones.
Sonrió y me gotea miel desde las virgenes labios juguetones.

A pesar de que la poeta se ha rebelado al orden social excluyente de todo tipo, Fatena no quiso que se confundiera Islam y tradición (Público.es, 2010): “El problema no es la religión, sino la cultura de sociedades cerradas. Desde pequeña, te dicen que gozar está mal, que como mujer no puedes hacer esta cosa u otra, mientras que los hombres lo tienen todo. Las mujeres no saben qué es una relación con un hombre, la aceptan como si fuera un trabajo, pero no se les permite ser ellas mismas”.

Uno de sus poemas más locos y que hizo levantar una ola de críticas e ira contra la poeta hasta el punto de acusarla por herejía es Rostro marmóreo… Dios cansado. Este poema habla de Dios como si fuera una persona cansada y débil que sufre con su creación (Al-gurra, 2010: 113-115):

Como un Dios pequeño al que el cosmos oprime y no puede extenderse se desenvaina del centro de la historia y gime se purifica el rostro con el néctar de quien ignora el camino y la imagen cruel, se detiene en el balcón de las visiones y gime.
Un pequeño dios gime, oculta la maldad de sus fallos esparcidos con el espasmo de su labio inferior y gime, pequeño Dios que sale de la oscura nostalgia guiando una lengua cantada por quienes van a la salvación, un canto funébre
Un Dios pequeño que pide cuentas, que pide cuentas a su pulso, al temblor del corazón, al alzamiento de pestañas, a su día tan inocuo, a su frivolidad, a su tiempo inmune, a la frescura de su piel, pide cuentas a su lujuria, un Dios pequeño que se retira a un lugar de Oriente, se dispone a contar errores y perdona a todas las criaturas por su negligencia.

Como es sabido, todas las religiones han tratado con la realidad divina de una forma respetuosa, sagrada, metafórica y más allá de cualquier similitud humana. Dios es siempre superior y distinto de las palabras y conceptos que usamos para referirnos a su ser.

La poeta palestina, al contrario de lo común, piensa que Dios sufre, llora, gime, se entristece, pide cuentas, confiesa sus pecados y necesita ser consolado en vez de buscar.
consuelo en Él. Como se observa en este poema: la pasión, el sufrimiento y la debilidad van acompañando a Dios otorgándole más humanidad y más cercanía a sus criaturas.

3. LA LOCURA COMO FORMA DE INNOVACIÓN TEMÁTICA Y ESTILÍSTICA

La poesía de Fatena Al-gurra fue considerada extraña, extravagante y excéntrica. Su poesía representa la liberación de los lazos tradicionales, desplegando nuevos conceptos de creación poética, iniciando una nueva manera de ver la realidad femenina, religiosa y sexual. Por otro lado, la poeta ha creado su lenguaje poético desde la rebeldía y la locura. Por eso, sus obras presentan múltiples formas de no adhesión a las normas y esquemas sociales. En una palabra: es un “grito” contra las formas externas del poder religioso y patriarcal que le ha obligado a abandonar su país.

Ana Santos, directora de El Gaviero, confirma: “Su estilo es fresco e innovador, y constituye un ejemplo claro de que la poesía puede aunar arte y conciencia, un ejemplo de la voluntad de una mujer rebelde y muy sediciosa cuyas armas son las palabras. Esta valentía no pasó desapercibida para el integrismo religioso de su país: Fatena tuvo que abandonar Palestina para proteger su vida” (Santos, 2010).

El lector se encuentra con una poesía creativa con una sintaxis ambigua. Dice el crítico literario Ibrahim Hisso en un artículo publicado en el periódico Addustor al-Thaqafí (2010: 13) analizando su producción poética:

La producción poética de Fatena Al-gurra parece muy extraña en comparación con la poesía palestina puesto que ella produce un texto lleno de gestos sensuales, imágenes surrealistas y metáforas profundas. Un texto cargado de aventuras lingüísticas y retóricas. Es, casi, la única poeta palestina que trata de temas que empiezan con el cuerpo y terminan con los tabúes. Es un caso extraño en la poesía palestina

Con respecto a su estilo poético, se ve claramente que su poesía es menos clasicista que la poesía árabe moderna, por eso ha empleado el verso libre en vez de los metros tradicionales a lo largo de su producción poética. Esto lo que confirma Cobo (2014: 19) diciendo: “Los poemas de Al-gurra tienen una forma abierta, una forma rítmica múltiple dentro de una estructura en movimiento y cambio: en constante estar naciendo. El poema inténra intencional de todo tipo de reclusión en metros y ritmos definidos”.

Su brillante inteligencia y su profunda cultura la ayudaron a construir poemas cargados de referencias bíblicas, coránicas y culturales. Eso ha otorgado a su texto mucha riqueza y complejidad.
Al-gurra ha empleado a largo de su poemaario Excepto yo muchas citas bíblicas como: el Génesis, el pecado original y El Cantar de los cantares. Las ha utilizado de su manera para dar más profundidad a su texto poético.

Thomas de Antonio (2014: 8) nos da el ejemplo de emplear la imagen de una nueva pasión de Cristo cuando alude al enemigo que la persigue:

El baile, el sollozo, y el negro persistente  
se rebelan en las hojas de otoño protegidas por Cristo de nuevo en la cruz.  
Ellos te murmuran:  
No te librarás del sello del ardor y la memoria.  
No dejarán que tu sangre coagule; chúpate bien la herida  
y ten cuidado.  
¡La vibora no abandona dos veces a su presa!  

El Noble Corán, que es el texto sagrado del Islam, está presente también en su poesía como en estos versos:

Un Dios pequeño que se retira a un lugar de Oriente  
Se dispone a contar errores y perdona a todas las criaturas por su negligencia.

Aquí, Fatena Al-gurra hace referencia a la historia de la Virgen María narrada en el Noble Corán: “Y recuerda a María en la Escritura, cuando dejó a su familia para retirarse a un lugar de Oriente.”

Los temas principales de la poesía femenina palestina suelen ser la patria, la ocupación, el exilio, la nostalgia y la guerra. Pero en el caso de nuestra poeta Palestina ha dejado de ser el centro de su producción poética.

Ella cree que la lucha por la liberación de la mujer en el mundo árabe para llegar a la igualdad y recuperar su lugar respecto al hombre no puede separarse del combate nacional por la tierra y la independencia. Ella nos declara (Público.es, 2010): “Desde el primer momento, no quiero tratar de mi caso personal, ni de Palestina. Lo importante es el ser humano y lo que busca. No quiero ser uno de esos escritores que sólo hablan de Gaza. Ya son muchos. ¿Qué se sabe de las mujeres en mi país, de sus miedos, de sus sentimientos? Escribo para despertar preguntas”.

Fatena hoy en día es un ejemplo a seguir para muchas mujeres en el mundo árabe. Por su fuerza incansable y su compromiso ilimitado ha podido animar a muchas jóvenes a luchar para alcanzar sus derechos. Por otro lado, ha abierto el camino a la próxima

---

generación de poetas árabes para hablar de los temas tabúes como el cuerpo, la sensualidad, las tradiciones sociales y la relación entre el hombre y la mujer.

La poesía de Fatena Al-gurra no puede separarse de la locura, no se entiende sin la locura. Son dos caras de una misma moneda, una forma de huir, una manera de no adecuarse a lo establecido, un modo de creación e innovación. Es una de las locas que elogió a Jack Kerouac (1922-1969) en su día diciendo:

Brindemos por las locas, por las inadaptadas
por las rebeldes, por las alborotadoras,
por las que no encajan,
por las que ven las cosas de una manera diferente.
No les gustan las reglas y no respetan el status-quo.
Porque cambian las cosas.
Empujan adelante la raza humana.
Mientras algunos las vean como locas,
nostras vemos el genio.
Porque las mujeres que se creen tan locas
como para pensar que pueden cambiar el mundo son las que lo hacen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


<http://www.publico.es/297448/una-poeta-en-un-centro-de-refugiados>

<http://www.publico.es/culturas/372005/las-escritoras-arabes-se-destapan>


Boullata, Issa J., Génesis y voz del cuerpo femenino: una lectura erótica y mística de Fatena Al-gurra, Universidad Complutense: Departamento de Filología Española III 2014.


Martínez, D., Diario de Almería, 26 de febrero de 2010. Internet.02-10-15.


Thomas de Antonio, C.M., “Poetisas palestinas en el exilio”. Revista Internacional de
Culturas y Literaturas: Escritoras del mundo e iconos femeninos, nº 12, 2012, pp. 1-
15.

Thomas de Antonio, C.M., “Poesía femenina sobre palestina”. Revista Internacional de

Vernet, J., El Corán: Introducción, traducción y notas, Barcelona, Planeta, 2006
EIGHTEENTH-CENTURY MANUSCRIPTS: STRENGTHENING IMMIGRANT WOMEN’S VOICES IN SOCIETY

Mónica Amenedo-Costa
Universidade da Coruña

The years following the coronation of Ferdinand VI (1746-1759) were characterized by the implementation of a naval programme across the country which guaranteed the continuation of the projects initiated in the previous reign of Philip V (1700-1746). The Secretary of State, Marquis of Ensenada (1748-1754), was responsible for beginning a process of naval reform which had important effects on Ferrol, situated in Northern Spain. The creation of a naval dockyard paralleled a deeply social and demographic change in the city and involved a good deal of technical skill. The need for a greater specialization was clear and was initially met by the influx of foreign labour from British industrial establishments. Many of these workers were followed by their families and settled in their new host society where other population groups lived, among whom there were also people of Irish origin such as Doctor Timoteo O’Scanlan and his wife, Maria Lacy.

In the eighteenth century, women’s activities were narrowly restricted to patriarchal structures within society. Their presence in documents of the period is a fruitful source of information about how these immigrant women inscribed themselves in a specific historical context that operated within a set of rules. Primary source materials provide an opportunity to examine female identity construction and the relationship that existed between gender and the circles of power. Analysis of these writings offers valuable insights into women’s lives and experiences during their stay in Ferrol that invite to explore how they defined themselves with respect to the demands and social conventions imposed upon them.

In the eighteenth century, a project of naval reform started a period of change in Ferrol. From the 1750s, the creation of a royal dockyard coincided with an increasing affluence of people coming to work from different parts of Spain and abroad. Some of these immigrant women’s journey from Great Britain to Ferrol was recorded in British official documents. Yet, these sources do not provide their names and only indicate that they emigrated with their families (TNA SP 42/35, pp. 48-49), probably because at that time a woman’s primary role was as wife, mother and daughter. This writing
representation reveals female subordination in economy and that they incorporated into their family interests. Their emigration was related to the new jobs their husbands were about to undertake in Ferrol in order to offer their services to the Spanish crown.

Female invisibility is also evidenced in Spanish documents as names of immigrant women were omitted on the population censuses elaborated in order to update census data for foreign citizens in Ferrol (AMF C-1016, exp. 1, exp. 3). Only the censuses for 1791 and 1792 contain information about two immigrant women, Catalina Meagher O’Brien, from Ireland, and Marcelina Ansell, from England. At that time, Marcelina, who was from London, was a widow of Juan Antonio Borges, from La Selva del Campo, in Tarragona (AMF C-1016, exp. 4, p. 211; AMF C-1016, exp. 5, p. 241). This historical manuscript is interesting in order to observe her adherence to the newly imposed regulations put into place by the monarchy, which had appeared in the Royal Charter of 1791. This formal document had been designed to regulate the conditions of foreign citizens residing in Spain. Marcelina Ansell demonstrated her understanding and voluntary acceptance of the rules, and expressed by signature her wish to be a permanent resident, to take oath and promise fidelity to the Catholic Religion, and to be loyal to it, to the King and to the laws of the country. Her conformity to the new political decisions also involved not having any connection with her country of origin (AMF C-1016, exp. 4, p. 211). This document reinforces immigrant women’s social importance particularly with respect to their interaction with Spanish values and cultural practices and identity, especially in terms of religion.

The relevance of female’s roles and choices is also illustrated in another primary source material held in the Saint Francisco’s military parish in Ferrol. This record provides information about Maria Lacy, who refused to sign it as a means of articulating her own thoughts and ideas, and rebelling against her husband. This evidence reveals that she expressed herself in terms of her own perceptions and identity, and, therefore, that she had a powerful feminine voice. The examination of Maria Lacy centres on a text written by his husband, in which he provides details about her life and her relationship with other family members. Her views are not documented in his writing and her voice is not even heard when she is invited to provide testimony. Yet his words

---

1 Archivo Parroquial Castrense de San Francisco, from now on APC.
2 Women’s visibility increases in parish records, which give details about different aspects of life related to baptisms, marriages and burials, provide names and occupations of earlier generations together with dates of religious events in which women took part. Maria Lacy was born in the Irish town of Newcastle (APC C-7).
take readers on a journey that addresses specific aspects of this woman’s position in eighteenth-century society.

The story about a brief period in her life begins in 1773, when she married Timoteo O’Scanlan.³ This Irish doctor was not supportive of his wife’s way of life because she was said to neglect her duties at home. Under these circumstances, in the summer of 1775 he initiated a proceeding against her for the purpose of providing detailed information about the sufficient causes for the termination of their marriage according to the law of the Catholic Church. In his writing he assumes that his wife has cast the holy fear of God out of her heart as she was not maintaining her house without causing unpleasantness and aggravation in it. His wife’s representation opposes the figure of the ideal woman and the concept of “Angel in the House”, a term which comes from the title of a poem by Victorian poet Coventry Patmore (1823-1896), and makes reference to the feminine virtues of a woman devoted to her children and obedient and angelic to her husband. According to M. Jeanne Peterson “[i]n secular terms the angel provided the home environment that promoted her husband’s and children’s well-being in the world, she also provided a haven from its worst pressures through her sound household management and sweetness of temperament.” (1984, p. 677).

However, Maria Lacy’s life was not confined to the private realm. She used to leave the house from time to time and was said not to fulfill her responsibilities in domestic life. Timoteo O’Scanlan’s description of her behaviour highlights she did not assume the traditional role he expected of a woman as mother and submissive wife. Her negative orientation toward this role is reflected not only in her impertinence and arrogance, as described by him, but also in her leaving and coming back home whenever she wanted, and in the nights she spent away from it (APC C-426). These inappropriate perceptions of her domestic affairs led to a deterioration of his health and well-being and that of their little son, Timoteo, since she was not breastfeeding him due to an infection caused by her way of living, according to him. As a result, he aligned himself with his child’s right to be breastfed and hired a wet nurse for him. Domesticity is central in this part of the narrative which moves on to show his wife underestimated the need for the nurse. This is openly stated in the sentence “no hay modo de hacergela

³ Following her marriage, she moved from her place of residence in Madrid to Ferrol, where her husband worked as at the Royal Hospital. Previously, he had been a doctor in one of the Spanish army’s foreign regiments, the Hibernia Regiment, also in the service of the Catholic King (APC C-7).
tener un casa, ni consentir le dé la leche antes bien ella lo executa” (APC C-426), which illustrates that she not only confronted the decision taken and did not incorporate into her husband’s interests but also that she did not advocate the ideal principles of submission and obedience. In order to prevent his son from being a victim of his mother’s cruelty, as indicated by him, he claims that he was forced to send him away from home. This decision violates the bond between mother and son, and probably encouraged Maria Lacy to bring out her anger, which is implicitly reflected through her vociferous voice. This is expressed in the text with the following words: “vocifera dichami muger” (APC C-426). His masculine abuse can also be seen when he decides to give his wife poison apparently without her consent: “intento darle veneno por mi, o por medio de mis criados, [...]” (APC C-426). This determination can be interpreted not as the choice to terminate her life but to use a medicine in order to kill her cruelty, control her behavior, and protect his child.

As the writing progresses, Timoteo O’Scanlan projects another central image, that of the honour based on social standing. By that time, he had achieved a remarkable status in his professional life. As a doctor, he had become a trusted member of the community, winning the confidence and esteem of his patients. In 1771 he was responsible for the introduction of the method of inoculation in Ferrol, where an epidemic was disproportionately affecting the population (O’Scanlan 1784, b4). His medical effort continued in the following years and in 1775 he again adopted the practice of inoculation when smallpox struck the community in order to reduce mortality from this disease. In his book Práctica moderna de la Inoculación (1784), he establishes that only in June and July of that year, more than six hundred children were buried in the city victims of the disease (1784, 340-341). In May he had inoculated his son Timoteo, who was just a baby boy of five months of age. This method had a very positive impact on society and promoted scientific advance. Some years later, O’Scanlan published other works such as Inoculación vindicada (1786) and Ensayo apologético de la inoculación (1792) which contributed to the development of medical knowledge in eighteenth century Spain.

Accordingly, it is no wonder that, at that time, when social norms and attitudes influenced perceptions of identity and personal experience, Timoteo O’Scanlan presented a popularized version of eighteenth-century ideas and ideals. Unlike his wife,
who exposed herself to adverse judgment and lived beyond the bounds of respectable society, he was inside the parameters of a decent society. In his writing, he objected that her model of behaviour was detrimental to his life and honour. In it he also stated that, while living in Ferrol, his way of life was known to everybody and that he had not engaged in vices, especially affairs, as his wife wanted to assume (APC C-426). From these observations, it can be established that gender roles were part of familial and social relationships. This implies that Maria Lacy played a key role in preserving his husband’s exemplary reputation and that in eighteenth-century society women had an important duty to perform which was connected with safeguarding the household as well as with maintaining social status. In this sense, and according to Timoteo O’Scanlan’s system of values, she was contravening his social expectations and cultural mores.

These questions led him to consider that there was good and sufficient cause for legal separation and to report to authorities that he was ready to provide more information and also to leave her in a convent or monastery, contributing to her support and to all that was required for her decency (APC C-426). The decision to confine his wife encodes the values inherent to patriarchal society. On the one hand, it is associated with her social and economic dependence and with the notion that she was the weaker sex. On the other hand, it shows that the masculine role had the authority and that their relationship was not cooperative as actions did not arise through mutual agreement. Her enclosure would contribute not only to prevent her from disrupting the patriarchal discourse but also to promote a process of recovery and reduce her immorality and negative virtues, that is, to heal her mind, with the support of a quiet state of life. This image reminds the fictional character of Bertha Mason in Charlotte Brontë’s novel Jane Eyre (1847) who was confined in an attic room by her husband Mr Rochester as an insane person due to oppression of societal norms.

Interestingly enough, Maria Lacy’s enclosure can be also associated with the guilt of female wrongdoing. She is not depicted as an angel, who should be submissive, moral and pure, but as a person who is presented as rebellious, sinful, and uncontrollable, some of the characteristics that are similar to those of a devil. Gibert and Gubar discuss this angel and monster dichotomy in The Madwoman in the Attic (1979), whose title was derived from Bertha Mason. This book “represented women writers as historical beings engaged in a search for identity, equality, and authority that mirrored, and was intended to mirror, that of many women, not just writers.” (Gezari, 2006: 266). Maria
Lacy exemplifies this search, revealing the power of a woman who adopted values of individualism and independence from male judgment. When she was informed about the content of his husband’s writing in Vicente Rodriguez Carballo’s house, where she had been taken while data was being collected for the proceeding, she stated that she refused to sign the document and provide testimony on the grounds that she had put the matter in the hands of the intendant in Ferrol (APC C-426). Her female voice was not being provided by a man now. Not signing became an act of integrity and self-assertion. It was an attack against passivity and offered a message of empowerment and opposition to the established social order. With it, she justified self-consciousness and was freeing herself from the idealized roles of women. This way to express her thoughts and feelings proved her independence from her husband.

This primary source material is particularly relevant to the study of gender relations as it asserts the importance of women as agents and incorporates responses to inequality and oppression in eighteenth-century society. The document, which reflects how an immigrant woman, Maria Lacy, was inscribed within a patriarchal discourse, helped, even by omission, to have her discourse heard. In order to make her behaviour and desire for self-expression sound inappropriate, her husband adhered to moral, social, and religious principles, which were consistent with masculine beliefs of the period, to arrange a legal separation from her. As representative of male chauvinist society, he embraced the role of an authoritative husband and took responsibility for his son’s and wife’s lives. His decision to enclose her in a convent or monastery was used as a form of punishment to deal with her disobedience, and implied that, at that time, women were deprived of their liberty by their husbands with the relevant governing authorities’ consent. In doing so, he was adopting the eighteenth century belief that punishment would prevent recurrence, as French philosopher Michel Foucault establishes in his book *Discipline and Punish* (1975). Caught up in cultural discourses and practices, some women subscribed to current policy issues and adhered to standards of morality and feminine behaviour. Others, on the contrary, expressed their discontent and displeasure with the prevailing values and social norms. This was the case of Maria Lacy, who protested against male authority and broke societal rules disobeying her husband in an attempt to express her inner freedom over oppression. Surely, she was an active agent in her life and played a central role in the construction of her own identity and in offering innovative models for other eighteenth-century women.
PRIMARY AND SECONDARY SOURCES

Primary Sources
Archivo Municipal de Ferrol (AMF)
AMF C-1016
Archivo Parroquial Castrense de San Francisco (Ferrol) (APC)
 Expedientes matrimoniales. Caja nº 7 (C-7)
 Justicia. Caja nº 426 (C-426)
Archivo del Museo Naval (Madrid) (AMN)
 AMN 1393
The National Archives (TNA) (Reino Unido)
 SP 42

Secondary Sources
 O’Scanlan Murphy, T., Práctica moderna de la Inoculación: con varias observaciones y reflexiones fundadas en ella, precedidas de un discurso sobre la utilidad de esta operación, y un compendio histórico de su origen y de su estado actual, particularmente en España: con un catálogo de algunos inoculados. Madrid, Imprenta de Hilario Santos, 1784.
 O’Scanlan Murphy, T., La inoculación vindicada: carta repulsoria de las calumnias , i falsas acusaciones que contra ésta práctica, i sus Defensores publicó el Lic. D. Vicente Ferrer i Gorraiz, Presbítero, Ex-Profesor publico de Filosofía, i Teología de las Universidades de Toledo, Alcalá, i Valladolid, Historiador por el Rey de su Real Gavinete de Historia Natural, en un Libro intitulado Juicio, o Dictamen sobre el Proceso de la Inoculación. Santiago de Compostela: Ignacio Aguayo, 1786.
 O’Scanlan Murphy, T., Ensayo Apologético de la Inoculación o demostración de lo importante que es al particular y al Estado. Madrid, Imprenta Real, 1792.
Peterson, M. J., “No Angels in the House: The Victorian Myth and the Paget Women.”

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio aborda una temática apenas tratada historiográficamente e inscrita en el periodo medieval. Se han utilizado esencialmente fuentes legislativas y literarias castellanas. El campo donde se contiene es el de la violencia, término complejo y polisémico que abraza un sinnúmero de posibilidades de análisis. El vocablo violencia se explica, según la RAE, a través de cuatro acepciones entre las que figura la de violentarse. La OMS, por su parte, distingue tres tipos de violencia y define la autoviolencia como aquella que incluye el suicidio y la autoagresión.

La violencia ha acompañado al ser humano desde siempre y aún lo hace porque evoluciona al compás del decurso histórico. En la Edad Media la violencia lo impregnaba todo y las mujeres no fueron ajenas a ella como víctimas y como victimarias. Como víctimas, aparte de sufrir la violencia generalizada, recibían dos tipos de violencia: una estructural, establecida a nivel ideológico y aplicada al grupo genérico, y otra inferida, recibida a nivel individual como consecuencia de la anterior y justificada por ella (Arias, 2007). La primera actuará a nivel de conciencia, a través de un discurso misógino que arrastraba y perpetuaba prejuicios y tópicos heredados de siglos pasados, generaba nuevos dogmas de comportamiento y establecía modelos que pervivirán durante siglos. Este discurso propugnaba que las mujeres habitaban un cuerpo imperfecto y diferente (Arias, 2009:31), deseado y temido (Kappler, 1986:310). Como consecuencia, no solo el cuerpo femenino será enajenado, sino también se coartará la voluntad y libertad de las mujeres. Los varones se pensaran dueños y responsables de sus destinos (Arias, 2009:46). Serán incapacitadas para el ejercicio de infinidad de actividades y se les intentará convencer de su penuria física y moral.

Socializadas en la violencia la mayoría de las mujeres sufriría sus consecuencias sin cuestionamientos. Algunas sí lo hicieron y se sintieron atrapadas en cuerpos denigrados,
desesperando por ello\(^1\). Otras cayeron en tan densas redes y se infligieron la mayor violencia: asumir las razones patriarcales sobre su miseria genérica\(^2\), tal como rezan las palabras de Eloísa\(^3\). La violencia inferida sería padecida de forma directa e individual por un sinnúmero de mujeres de cualquier condición o estamento y bajo alguna o varias de sus formas: psicológica, moral, social, sexual, física, económica…\(^4\).

Subsumida en esa violencia generalizada y en las ejercidas sobre las mujeres se mece una violencia femenina autoinfligida que fluctúa entre la autonegación y las autolesiones más o menos graves. El pensamiento medieval acerca de este comportamiento (hoy entendido como trastorno psicológico) dependía de las motivaciones. Podía ser alabado, consentido y exigido, o reprobado y condenado. Alabado, si se pretendía expiación o mayor perfección. Consentido, en la medida que una desgracia se comunicaba mediante un ritual que exigía muestras externas de congoja –actos mujeriles– (San Pedro, 1979:139). Recomendado y exigido, cuando las autoagresiones eran escaparate de una afrenta, especialmente en caso de violación. Reprobado, si se pretendía extorsionar o perjudicar a alguien\(^5\). Absolutamente condenable, si se pretendía controlar una situación o elegir libremente; es decir, manifestar el poder sobre sí mismas siempre negado a las mujeres.

El tema del suicidio encierra mayor complejidad por la inexistencia del vocablo\(^6\) y la carencia de fuentes; esto último debido a que las acciones suicidas eran consideradas infames y aborrecibles\(^7\). Arrojaban a la persona del seno de los creyentes pues se precipitaban al abismo de Satán y con ello perdían el bienestar eterno. El Concilio de Braga de 561, en su capítulo XVI, habla por primera vez en la legislación hispana de quienes "se dan muerte a sí mismos", prohibiendo su entierro en suelo sacro. De ahí que los cadáveres de quienes se suicidaban fueran sometidos a todo tipo de sevicias,

\(^1\) "En mi locura me desesperaba porque Dios me había hecho nacer dentro de un cuerpo femenino… Si el Obrero Soberano, no tuvo vergüenza al crear el cuerpo de la mujer, ¿iba a tenerla la naturaleza? Es el colmo de la idiotez decir eso" (Pizán 1992: 54-55).
\(^2\) "La misoginia llega a sus cotas más altas cuando es asumida de manera racional y absoluta por la mujer, y esto se traduce en el propio despertigio" (Puche, 2009: 298-299).
\(^3\) "¿Las mujeres no podrán conducir nunca a los hombres más que a la ruina!... Infortunada, ¿quién me librará de este cuerpo de muerte?" (Heloiña, 1989: 121-123).
\(^4\) Remito de nuevo a mi obra donde queda desarrollado ampliamente este punto (Arias, 2007).
\(^5\) "Que si muger se va aperciarr alcalde en cual lograr sequier de su cuerpo, et alcalde vier que es rascunno non peche..." (Libro de los Fueros de Castilla, 2004: 264).
\(^6\) La palabra suicidio fue utilizada por Walter de Saint Victor, hacia 1178, en el curso de una polémica con Abelardo. No tuvo éxito y desapareció. Volvió a utilizarse en 1637 por Sir Thomas Brown, aunque su uso no se generalizó hasta el siglo XVIII (Baldó, 2007: 32).
\(^7\) "... E adornan su muerte diciendo que murió por aver libertad: e, ciertamente, no puedo entender qué libertad puede aver para si, ni para dar a otro, el omne muerto... Porque anticiparse ninguno a desatar aquel conjuntissimo e natural atamiento que el ánima tiene con el cuerpo, temiendo que otro le desate, cosa más es para aborrecer que para loar..." (Luna, 2002: 24-25).
enterrados en estercoleros, cruces de caminos, etc.. Los familiares sufrían el entredicho social, pleitos e importantes sanciones económicas. Todo ello impelía a mantener sigilo sobre estos "crímenes" o enmascararlos como sucesos naturales o fortuitos.

En la legislación civil castellana únicamente las Partidas aportan algo de luz acerca del pensamiento medieval sobre el tema. No se entra en consideraciones acerca de las muertes consecuentes a penitencias o actos de deber inexcusable, y solo se contempla como causa evaluable la desesperanza. El atentado contra el propio cuerpo entraba dentro del esquema del pecado más que del delito: el mayor pecado de orgullo. La desesperación del ser humano y su autoextinción arrancaba de manos de Dios la manifestación de su bondad, piedad y misericordia infinita (Arias, 2007:202). Sin embargo, ni el reproche social, ni el miedo a la condena eterna fueron capaces de disuadir a quienes llegaban al límite de sus fuerzas empujados por los más diversos motivos⁸. Hasta el siglo XVIII el pensamiento no se preocupó del porqué del suicidio, solo se juzgaba si estaba bien o mal. Desde entonces se consideró fruto de una enfermedad y no un crimen (Rojas, 1995:153).

2. AUTOAGRESIONES POR DEVOCIÓN Y PURIFICACIÓN

El cuerpo femenino, vulnerable ante la brutalidad de una época violenta, parecía no contenerse en sus límites objetualizados y deseados sino expandirse, tanto físicamente al convertirse en receptáculo de la continuidad de la vida, como idealmente al serlo de la honra familiar. Las mujeres concebidas como sacos sin alma sujetas a las pasiones más abyectas (Bruckner, 1980:346), se verán vilipendiadas y perdidas en una mismidad malsana construida fuera y a pesar de ellas. Cada mujer adquiría la corporeidad de Eva, culpable de la pérdida de la felicidad primigenia. Solo la aceptación de su sometimiento al imperio de los varones parecía que podía salvarla de sí misma y de los otros⁹. El rechazo a esa dominación podía conducirla al otro lado de lo recomendable y hacerle sufrir peores consecuencias.

Pero, la aceptación de la misoginia imperante, en la que los valores positivos eran prenda de varones y los negativos de mujeres, plantearía a muchas no pocos dilemas

---

⁸ “Durante miles de años, un interminable hilo conductor de angustia, desesperanza, frustración, soledad, dolor, autodesprecio y agotamiento une a los hombres y mujeres que, venciendo el instinto primario de conservación, se quitan la vida” (Rojas, 1995: 153).

⁹ “No sólo bajo la potestad del régimen, como antes de la caída, sino bajo un dominio violento, de modo que tú /mujer/ seas verdaderamente afligida por las heridas del pecado” (Saranyana, 1997: 78-79).
psicológicos difíciles de interpretar a la luz de las fuentes. Nos es dado, no obstante, intuirlos, porque el lenguaje es un medio que traslada no solo la ficción, sino también la realidad que permea el espíritu de quien escribe, hija irrenunciable del mundo que habita y de sus experiencias. De ahí que podamos suponer que una vez interiorizado el sentimiento por la propia culpa, o por la culpa genérica –una mujer había perdido al género humano–, se podría alcanzar un elevado grado de autodesprecio que, unido a los consejos en sermones y confesonarios, una devoción exacerbada y/o deseos de trascendencia, conduciría a la afectada a autoagredirse en justa reparación\textsuperscript{10}.

Como referentes disponían de las vidas de las santas de quienes solo se pronunciaban palabras de elogio. La hagiografía es generosa en penitentes que alcanzaron la beatitud por medio de la ascesis y la mortificación, como Paula, que tras prestar demasiada atención a la belleza y a su cuerpo lo sometió a todo tipo de sevicios hasta el punto de hacerla parecer fuera de juicio\textsuperscript{11}, o María Egípciaca que torturó su cuerpo hasta quedar irreconocible\textsuperscript{12}. Es más, la complacencia en tales comportamientos construyó el paradigma por excelencia: María Magdalena\textsuperscript{13}.

Imitándolas, muchas mujeres se torturaron intentando liberarse de su cuerpo a través del suplicio. Un cuerpo que se transustanciaba por el sufrimiento y exhibía su santidad interior. Creían vivamente que el dolor autoinfligido era querido por Dios, incluso algunas creyeron recibirlo de la divinidad como castigo a sus deslices o desobediencias\textsuperscript{14}. Azotes, cilicios, emparedamientos, ayunos prolongados, descanso sobre el suelo sin apenas indumentaria incluso en invierno, andar descalzas o permanecer de rodillas, obligarse a realizar actividades nauseabundas como beber el pus de las heridas de los enfermos, u otros puniciones más abruptas como aplicarse hierros candentes, atravesarse alguna parte del cuerpo o coronarse de espinas, eran medios

\textsuperscript{10} “Pasada la época de las persecuciones, el martirio lo buscarían las santas mujeres a través del aniquilamiento de su propio cuerpo, y solo a través del mismo podrían llegar a una santidad que exigía un auténtico heroísmo, a una santidad que podría denominarse masculina. Esto explicaría su afán de comportarse como hombres, de rivalizar con ellos, aureolados como están con las prerrogativas de su sexo, mediante un arma que ellos no les podían arrebatan: su automartirio” (Pejenuato, 2005: 177).
\textsuperscript{11} “...afear deo la cara que tantas veces con cuyado y estudio pinte, e domar deo contina mente, e con duros achoes la penitenica, el cuerpo que tan vicioso e tan delicada mente trachte, e la loca e vana risa, compararla deo con florlo perpetuo, e trocar los blandos arreos de la cama por el aspereza del cilicio... E tanto ardio en el amor de Dios que parecia fuera de seso” (Luna, 2002: 206).
\textsuperscript{12} “Toda sse mudo dotra... Perdio las carsnes y la color que eran blancas como la flor... E mucho era ella gozosa porque sufrir tan dura cosa... Non es marauilla ssi color muda qui cuarenta annyos anda desnuda” (Vida de Sta. Maria Egípciaca).
\textsuperscript{13} “...se encarnizó contra su propio cuerpo, castigándolo con ayunos vigilías y plegarias ininterrumpidas. Por efecto de esta violencia voluntaria Maria Magdalena victima y victima obstinada, llega al umbra de la salvacion; la puerta del cielo” (Duby, 1996: 50-51).
\textsuperscript{14} “Y dicho esto, alzó sobre mi el látigo con el que me azotó lleno de iva cinco veces y con tal fuerza que todo mi cuerpo estuvo enfermo por aquel azote durante tres días” (Bingen, 1997: 140).
utilizados para merecer la unión con Dios\textsuperscript{15}; fórmulas para sacudirse el yugo de su corporeidad domesticada. Algunas se condujeron con rigor desmedido a través de ayunos prolongados o vitalicios que, excusados como necesaria purificación\textsuperscript{16}, las consumía físicamente pero, en contrapartida, les proporcionaba una especial predisposición orgánica para el anonadamiento (Iribas, 2001: 216-217).

Capítulo aparte constituiría el de aquellas que se dejaron arrastrar por movimientos heréticos o milenaristas como el de los flagelantes, que exigían purgar el cuerpo por medio del castigo autoinfligido; o el de mujeres que aun sin manifestar aspiraciones de misticismo o santidad, encarnaron un fervor enfermizo que les condujo a la muerte, como sucedió a Isabel de las Casas, madre del Maestre de Calatrava Rodrigo Téllez Girón y de los dos Condes de Ureña, Alonso y Juan\textsuperscript{17}.

3. AUTOAGRESIONES POR EXIGENCIA SOCIAL U OBLIGACIÓN VIRTUOSA

Como ya se indicó, existían autolesiones toleradas, entendidas, e incluso requeridas a las mujeres como muestra de dolor, o de sumisión y respeto hacia los varones bajo cuya férula se hallaban. El dolor en el Medievo parecía ser campo en el que habían de desenvolverse únicamente las mujeres. La virilidad imponía un comportamiento de menosprecio al mismo: heroísmo y valor estaban en contradicción con él. Acorde con este principio, durante mucho tiempo pervivirán las cortes de plañideras que ante los sucesos luctuosos llegarán en el frenesí de la pena hasta la automutilación (Dillard, 1993:122). Así lo muestran fuentes escritas, como el poema por la defunció de Enrique de Villena\textsuperscript{18} e iconográficas, visualmente más directas\textsuperscript{19}.

Ese dolor exhibible llegará a ser determinante para las mujeres víctimas de la violencia sexual cuando el mantenimiento de la virginidad y la honestidad adquiran categoría de bienes tan preciados que acabarán por marcarlas indeleblemente. Estas prendas se

\textsuperscript{15} No solo era actividad de las cristianas, también las sufries se dejaban llevar por ese excesivo y mal entendido amor a Dios, según puede seguirse en mi artículo (Arias, 2010).

\textsuperscript{16} “Aunque estaba en el mundo, ella lo despreció tanto que, por el ayuno que hacía, enfermó, y yació un mes entero sin probar nada... El padre y la madre cuando la vieron morir, creyeron que había sido a causa de un veneno y la hicieron abrir, y la encontraron dentro del corazón, la imagen de la Gloriosa...” (Alfonso X, 1988: 306 y ss.).

\textsuperscript{17} “… Y con esta casta consideración así se dio al ayuno y la disciplina, que cuando murio fueron vistos misterios de su salvación” (San Pedro, 1971: 169-170).

\textsuperscript{18} “Aquellas sus caras sin duelo ferian e los cossos juntos en tierra lançavan, e tan despiadados sus fazes rasgavan ca bien se mostravan que non lo fingian” (López de Mendoza, 1988: 159-160).

\textsuperscript{19} Por citar unas cuantas: Sepulcros de Blanca de Navarra, Urraca Díaz de Haro, Alfonso Téllez de Meneses, o el famoso ataúd de Sancho Saiz de Carrillo.
convertirán en condición *sine qua non* para ser respetadas y queridas. De ahí que la necesidad de salvaguardarse de la deshonra pública por el medio que fuere, incluso a través del suicidio, irá tomando cuerpo a pesar de que la doctrina cristiana lo había prohibido tajantemente (Morín, 2001:189).

Sin embargo, como en el caso de las santas penitentes, no son pocos los ejemplos que se irán rescatando de heroínas que prefirieron dañarse o morir antes que vivir contaminadas por el simple deseo de un varón\(^{20}\) o por una violación consumada. En los textos tales mujeres son elogiadas, mientras que los agresores escapan sin apenas crítica. De hecho, los autores medievales recuperan y ofrecen con complacencia la imagen de aquellas víctimas convertidas en verdugos de sí mismas. Álvaro de Luna muestra un interesante elenco\(^{21}\). Otros autores comparten y alaban la autodestrucción si sirve para adoctrinar a las mujeres.

Tal hizo Diego San Pedro utilizando a María Coronel, de quien juzgó que su cuerpo no por vilipendiado dejaba de ser esencialmente pecaminoso\(^{22}\). No se reprueban pues las conductas suicidas femeninas si sirven a un interés más alto, heroico y martirial, culmen de la asociación inescindible entre mujer y cuerpo que una vez mancillado carecía de valor.

De la vida real no han quedado apenas testimonios para hacer una evaluación definitiva y que avalen una sospecha: que las agresiones sexuales eran habituales\(^{23}\) y que la culpa se hacía recaer bien en el poco recato de la agredida, bien en el poco cuidado con que se la guardaba\(^{24}\). Como en el caso del suicidio, lo recomendable era pues el silencio para evitar la deshonra\(^{25}\) y no perder la oportunidad de hallar acomodo social. Igualmente, para eludir el coste económico de una denuncia, la inmensa mayoría de las veces indemnestrable,
dentro de un sistema incapaz de dar satisfacción a una violencia naturalizada sobre las mujeres.

La posibilidad de que una violada fuese creida dependía de numerosos factores y, especialmente, del rango social de la agredida y el agresor, la relación de este con la familia y si era virgen o no. En general se establecía un reconocimiento físico preceptivo que determinaba el daño causado, acompañado de un juicio a su moralidad y recato. Pero, antes de llegar a esto se exigía la manifestación pública de su resistencia a la agresión: arañarse el rostro, revolverse y arrancarse el pelo, rasgarse la ropa, arrastrarse por el suelo, gritar… 26 Tanto la legislación como la literatura juzgan que las heridas externas debían reflejar las que no podían verse 27. La moral social imponía comportamientos altamente agresivos para la fisiología y la psiquis de las mujeres 28. La víctima quedaba contaminada por el delito cometido contra ella 29.

En otro orden de cosas, y calificable como obligación virtuosa, podía hallarse la exhibición pública de respeto al marido. Por encima del respeto a sí mismas y al dolor autoinfligido debía situarse la imagen de buena esposa sometida a la autoridad masculina, tal como podemos seguir en algún texto literario 30.

26 “E que vira ao dito Jhoan ome do dito provisor, jaser ençima da dita Tareyja do Tyollo e ela que tiña as pernas encruçilhadas, descobertas, ençima fasta ou ventre, ben brancas e el que pona en ela as pernas e as maos por las abry et non podia, et porque as non queria abrir, que elle daba bofetadas et ella, descabellada, jaseando en terra, et diciendo: Ay del Rey, Ay del Rey, Ay del Rey” (Pallares, 1995: 73).
27 “Todo onme qui muger vilda pressier, ó manceba aforcia ó á virto, firmelo con dos alcaldes que se vieno rascando á fueu e iurelo con doce vecinos; e se non se venier rascando assim como es fueu, iure con un vezino” (Fuero de Salamanca, CCXXVII). “Si la mujer ha sido violada en un yermo, a la primera villa que llegue, deberá quitarse la toca y arrastrarse por el suelo y dar apellido nombrando al que la forzó, si lo conociera y si no dando señales de él. Y si fuera virgen debe mostrar su violación a buenas mujeres, las mejores que hallase, y ellas lo probarán... Si fuera en lugar poblado debe dar voces y apellido allí donde ocurrió y arrastrarse diciendo fulano me forzó, y después seguir el mismo procedimiento anterior si es virgen, y si no mostrará públicamente su duelo” (Fuero Viejo, II, II, III) y (Fuero Real, título XII). “Descendio de la hermita, forçó a uma mulher/ ella dando muchas bozes non se pudo defender...” (Ruiz, 1988: 218).
28 “…tratar de martirizar los atributos que en última instancia la hicieron responsable de su deshonra. Al poner en escena su dolor apela a una mirada que dejará testimonio público de su desdicha que reclama venganza” (Madero, 1992: 588).
29 “La virginidad perdida es la primera marca de envilecimiento, la clave de una cuestión de honor… marca la frontera entre las mujeres que cuentan y las que no cuentan… el contacto sufrido está en la base de la indignidad de la víctima, pues los cuerpos comunican sus marcas, transformando en mancilla pública el efecto de su promiscuidad. La sospecha inicial se basa en este imaginario de contacto. La persona afectada ve reducida su capacidad de acusar, pues queda ella misma contaminada” (Vigarello, 1999: 51).
30 Una mujer permaneció ayunando los días en que su marido estuvo ausente. Cuando regresó se sentó con él a la mesa feliz y agradeciendo que iba a comer carne y a beber vino, lo que no había hecho desde su partida. Intrigado el esposo preguntó por qué lo hizo, ella respondió que por que él le pidió que viviese como buena dueña, que nunca le menguase pan y agua en su casa y por ello de eso se alimentó. Los invitados rieron. El marido pensó que era porque era tuerto. La esposa: “...díoese con una aguja en su ojo y quebrólo y le dijo que lo hacía para que si alguna vez se reía no pensara que era por su ojo” (Don Juan Manuel, 1985: 233).
4. AUTOAGRESIONES POR TRASTORNS PSÍQUICOS: MELANCOLÍA, ACEDÍA O DESESPERACIÓN

Melancolía, acedía y desesperación fueron estados anímicos que condujeron a algunas mujeres a convertirse en victimarias de sí mismas. Los tres fueron condenados por impíos, pues la percepción medieval sobre ellos nada tenía que ver con la actual. Aunque se tuvieran presentes las causas que los provocaban, caer en ellos era intolerable para quienes debían esperar todo de la infinita misericordia divina. No hacerlo era una blasfemia, una sinrazón, una locura. En definitiva, eran contemplados más como pecados o vicios que como enfermedades.

La melancolía se concebía como un delirio que sacudía especialmente a los intelectuales y personas cultivadas que, atrapadas en el intenso estudio y meditación, podían llegar a la muerte. Se pensaba que quien se veía afectado por la bilis negra –mélás “negro” y cholé “bilis”–, poseía un afán de excelencia incompatible con lo cotidiano y le producía un violento desacuerdo con la vida (Andrés, 2003:330). También podían verse afectados por este mal quienes temían el castigo de Dios, se hundían por un amor no correspondido o por una pérdida no asumida. Con el tiempo la conexión entre el diablo y la melancolía irá tomando cuerpo y la bilis negra será el vehículo utilizado por este para actuar sobre sus víctimas (Gordonio, 1993:506).

La melancolía preocupará hondamente a médicos y personas religiosas a lo largo de todo el período medieval y lo trascenderá como muestran los comentarios de Santa Teresa, a quien la melancolía daba verdadero pavor.

La acedia –o acidia– era otro estado mental que el cristianismo encarnó en un demonio que mortificaba a quienes deseaban una vida de penitencia y entrega a Dios.

---

31 “El mucho pensar, estudiar mucho en libros de filosofía, analizar los argumentos de la lógica y de las órdenes y servicios que hacen a Dios o el temor del castigo divino; también el gran amor a Dios hasta que se produce en el amador una pena por perder al amado, el perder lo que se quiere o lo que no se puede tener, como si se muere un hijo, o un amigo o se pierde algo” (Canon de Avicena).
32 La avezada Hildegarde de Bingen creyó que el pecado de Adán introdujo la melancolía por la pérdida de la beatitud. Atribuyó a los grupos galénicos de los humores característicos psicológicos y realizó el correspondiente perfil de cada uno tanto para hombres, como para mujeres. Sobre las melancólicas aventuró que eran volubles y dispersas y proclives a la aflicción (Bingen, 2013: 80).
33 Aparte de las continuas referencias a lo largo de toda su obra, dedicará a la melancolía el capítulo 7 de las Fundaciones. Entre otras cosas dice: “Es tan sotil que se hace mortecino para cuando es menester, y así no lo entendemos hasta que no se puede remediar... Son tantas las invenciones que busca este humor para hacer su voluntad... Yo he miedo que el demonio, debajo del color de este humor, quiera ganar muchas almas; porque ahora se usa más que suele, y es que toda la propia voluntad y libertad llaman ya melancolía” (Santa Teresa, 2015: 700-702).
Fue declarado vicio por los Padres de la Iglesia y sufrió una importante evolución en el transcurso de los siglos VII a XIII. Cesario de Heisterbach argumentó que desde la acedía se pasaba a la melancolía y de ahí a la desesperación, uniendo los tres estados a los que nos venimos refiriendo. Este autor traslada el caso de una monja considerada santa pero que afectada por la *tristitia* comenzó a dudar de todo aquello en lo que había creído. Desesperada, intentó el suicidio del que fue milagrosamente salva (Peretó, 2011: 12). Este podría haber sido el caso de muchas religiosas acuciadas por su rigorismo, por una profunda crisis de fe; pero también el resultado de las duras condiciones de una vida para quienes, contrariamente a las que buscaban un espacio donde poder proyectar sus necesidades o deseos de trascendencia, no hallaron acomodo a sus proyectos personales.

En la literatura hispana medieval el vocablo acedía se usaba en este sentido, al ser la tristeza el signo más evidente del estado de ánimo que embargaba a quienes se veían atrapados en ella. Hoy lo calificaríamos de depresión aunque, en realidad, se trate de un concepto complejo y con muchos matices: aburrimiento, torpeza, pereza, hastío, laxitud, abatimiento, languidez, flaqueza de espíritu, dejadez, indolencia… que provocaba males físicos e inducía a la autoagresión y al suicidio.

Independientemente de las dos causas referidas, será la desesperación la que cobre especial significado a la hora de explicar los daños autoinfligidos y, sobre todo, el suicidio, tal y como señalan ampliamente las Partidas. Una desesperación que...

---

35 “Teodoro Studita dirá: “El monje afectado por la acedía se considera desesperado con respecto a su propia salvación. La acedía es el rechazo de la observancia monástica y la admiración por las cosas mundanas. El monje acedioso es inexpressivo en la salmodia y asténico en la oración… El vicio de acedia conduce al fondo del infierno” (Peretó, 2011: 66).

36 “Acedia es un pecado en que viene tristura,/ de bien fazer pereza, et una grant floxura,/faz a los omnes bivir en rigligença;...a sí mismos malquieren e han poca paçienza;...con gran desesperança e poco a Dios amar” (López de Ayala, 1981: 149-150). En el libro de Alexandre podemos ver más desarrollado el concepto: “De viçios tan villanos devemosnos guardar./Accidía es su nombre, suele mucho dañar./Esta suele al omne venir con grant pesar,/Por el duelo que fahe, ha omne a errar./Vemos muchas vezes esto acaecer, que quando omne pierde pariente o aver, omne que bien lo quiere tant se quiere dolear/ que vien'a tal zason que quiere recreer./ Derraiga e descree e dexasse morir./ Presto es el diablo, viénelo reçebir./ liévalo al infierno, mándalo bien servir./ Fazlo en la resina e en plomo bollir” (Libro de Alexandre, 2000: 532).

37 “...que de tanta melancolía, que daba con mi cabeza por tierra, y porrazos me he dado en esta cara que me maravillo que esta alquejaque no me ha cegado” (Delicado, 1969: 54).

38 “El lenguaje teológico de la desesperatio parece teñir todas las referencias medievales a los suicidas” (Morin, 2008: 160).

39 “Desesperanza es pecado que Dios nunca perdonará los que en ella caen; ca maguer que los homes yerren en las maneras que dicho habemos en estos tres títulos, solo que les finque la esperanza pueden ganar merced de Dios, mas que en desesperamiento muere, nunca á él puede llegar…” (Partida VII, XVII, Prólogo).

“Desesperamiento es cuando un home se desfuza et se desespera de los bienes deste mundo et del otro, aborreciendo su vida et cobdiciando la muerte. Et son cinco maneras de homes desesperados: la primera
afectaba a quienes eran incapaces de sobrellevar la angustia provocada por infinidad de causas adversas o comportamientos desviados. Dramas personales ausentes en las fuentes legislativas, pero presentes en las literarias, que nos trasladan no solo lo imaginado, sino escenas reales y cotidianas, como la impotencia de una madre ante un acontecimiento terrible, la pena y la vergüenza de Melíbea por un proceder indigno. El horror por la comisión de crímenes tachados de espantosos como el incesto y el infanticidio, tal como relata la Cantiga 201 (Alfonso X, 1988:244 y ss.)

No obstante, el mensaje cristiano era claro: todo podía ser rescatado por la confesión, incluso los nefandos vicios de acedia, melancolía y desesperación. Era el medio para superar los conflictos interiores provocados por cualquier pecado por grave y ominoso que fuera, para vencer los ataques del demonio, para reconciliarse con Dios, cuya bondad era infinita. Las recomendaciones doctrinales o literarias intentaban reconducir las conciencias y salvar de un fin innoble y fatal a quien padeciera situaciones límite generadas por el miedo, el desconcierto, la soledad, la enfermedad, la ira, los celos, la muerte de un ser querido, el hambre, la traición, la pobreza, la guerra, el encarcelamiento, las pérdidas económicas… Nadie que estuviese en su sano juicio podía

---

39 El ocurrido en casa del judío que arrojó al fuego a su hijo por haber comulgado mientras la madre, espectadora impotente, se hería terriblemente las mejillas con las uñas (Berceo, 1965:73).
40 “...Venceda de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito; perdi mi virginidad... cortaron mi gloria; cortaron mi compañía. Pues ¿quién crueldad seria, padre mio, muriendo él despeñado, que biviesse ya penada? Su muerte convida la mia” (Rojas, 1993:334).
41 En la época del florecimiento de la mistica hispana la idea del sufrimiento por Dios y de su ayuda para soportarlo seguía siendo el hilo conductor de muchas vidas: “Para los que de su natural son pusilánimes y de ánimos flacos, que por la mayor parte son mujeres...Cuando os hallárees con esa pusilanimidad, acudid a la fe y humildad y no dejeis de acometer, con fe que Dios lo puede todo, y así pudo dar fortaleza a muchas niñas santas, y se la dio para pasar tantos tormentos que se determinaron a pasar por Él” (Santa Teresa, 2015: 447).
matarse, tal acto solo podía entenderse de quien estuviese loco\(^{42}\) o poseído por el maligno, según trasladan las Cantigas del rey sabio\(^{43}\).

Las investigaciones realizadas hasta la fecha han dado luz a escasísimos suicidios femeninos en la Edad Media y los que existen no indican motivaciones. Sabemos que el terror a la tortura a la que se enfrentarían las acusadas de conductas poco ortodoxas, crímenes, herejía o brujería empujaban a ello. Impedirlo fue prioritario para sus carceleros\(^{44}\). Se ha determinado que existía un porcentaje mayor de hombres que de mujeres suicidas\(^{45}\). Las fórmulas elegidas fueron ahogamiento\(^{46}\), ahogamiento\(^{47}\), defenestramiento, despeñamiento, etc. Las más crueles que ofrece la literatura no parecen ajustarse a la realidad. Es posible que muchas se produjeran por envenenamiento, más difícil de probar pero que los Fueros mencionan como método utilizado por las mujeres para acabar con otras personas (Arias, 2007:217).

### 5. AUTOAGRESIONES TRANSGRESORAS

\(^{42}\)“Si andas atormentado por preocupaciones, acuérate de la Manekine, que atravesó tantos sufrimientos sin caer en la desesperación: siempre confió en Dios y en la Virgen, cuya compasión no tiene límites... No hay nada que Dios odie tanto como la locura de caer en la desesperación: quien pierde la esperanza, parece que no quiere creer en el poder que tiene Dios para aliviar su desdicha: loco quien lo ponga en duda, porque el poder divino alcanza la salvación de todos. Todas las faltas, ligeras y graves, todas las desgracias pueden remediarse, porque Dios concede el perdón siempre que se confie en él...” (Rémi, 1998: 157).

\(^{43}\)Una mujer poseída por los celos: “...ella lo amaba tanto, que perdía el juicio por él... Un día comenzó a preguntarse mucho la dueña a su marido, y a conjurar, si él amaba a otra, que le contestara si no. El, el contestó como en broma: amo mucho y amaré más que a nada a otra damas y me tendré siempre por suyo... La dueña se puso por esto más negra que el carbón y cogió luego un cuchillo con que cortaba el pan y se hirió con él en el pecho, con una herida tan grande que se murió al momento...”. Cantiga 84 (Alfonso X, 1985: 150 y ss.). Otra trata de la enajenación procurada por un clérigo con ayuda del demonio: “...pero el clérigo se la quitaba en seguida de las manos al demonio y entonces le pareció a ella tan hermoso que por poco enloquece de amor por él... dijo a su padre que se casaría en seguida con aquel clérigo, y a su madre le dijo que inmediatamente enviasé por él, y que llamases a un capellán que les tomase los dichos; si no que supiesen que, de cierto por su propia mano y ante ellos se mataría...”. Cantiga 125 (Alfonso X, 1985: 111 y ss.). La expectativa de la mendicidad hace sopesar a una tendera el suicidio: Cantiga 369 (Alfonso X, 1988: 249 y ss).

\(^{44}\)“Vemos algunas de ellas que después de confesado sus crímenes, han intentado suicidarse y quitarse la vida ahogándose...Y vigilará siempre para que durante este tiempo haya guardias cerca de ellas, de tal modo que no esté nunca sola. Porque puede visitarla el demonio y animarla a que se de muerte” (Institoríis y Sprenger, 2004: 483).

\(^{45}\)No he encontrado ningún estudio referido a Castilla. En los registros judiciales de París se han hallado cincuenta y cuatro suicidios entre el siglo XIII y XVI. De ellos 41 eran masculinos y 13 femeninos (Schmitt, 1976:5). El fondo hacendístico navarro da noticia de 42 casos de suicidios probados, de los que un número muy reducido correspondía a mujeres (Baldó, 2007: 29).

\(^{46}\)“Cathelina mujer de Bernart Periz... por su ventura o por temptacion diabolica sea enforcada en el dicho lagar”... “De Thoda... mujer de Pero Felip... desesperada de la gracia de Dios, se enforcó” (Baldó, 2007: 52).

\(^{47}\)“Gracia Martiniz ... temptada por el diablo... sedizë saillio de casa casi a media noche et se echo en la agua do despues fue fallada afogada”. “Jamila judía, mujer de Janno Franquo... por instigación del diablo et desesperada de la missericordia de Dios se echó en un pozo” (Baldó, 2007: 48).
Podríamos hablar en primer lugar de una autoviolencia intelectual, quizás no tanto en el fondo, como en las formas, ejercida por mujeres capaces, cultas, muchas intelectualmente brillantes que se presentaban como algo que no eran. Se ha argumentado que la porfia de las mujeres sabias por mostrarse como pobres e ignorantes criaturas no era más que un modo de eludir la censura, de conquistar o poder transitar por páramos vedados. Sin soslayar esa posibilidad, lo cierto es que se negaban a sí mismas autoridad, la eventualidad de reconocimiento y mérito público; es decir, se plegaban a una violencia estructural y con ello se autoagredían. Una autoviolencia tal vez necesaria, pero no por ello menos virulenta. El apoyo velado o real a las consignas misóginas aportaba mayor credibilidad al discurso patriarcal aunque con su transgresión socavarán el sistema. El hacer y el decir era una cosa, en realidad buscaban autoafirmarse, trascender y ser apreciadas.

De igual modo cabría considerar como autoviolencia transgresiva la negación u ocultación de la identidad femenina: negar el cuerpo, ocultar sus formas, travestirse, adoptar comportamientos masculinos, reprimir su sexualidad y capacidad reproductiva, o condenarse a la invisibilidad a través del hábito religioso pudieron ser medios para huir de un mundo incomprensible para algunas mujeres como muestra la hagiografía legendaria. ¿Qué mayor transgresión que la de presentarse como varón sin serlo? Las mujeres, sin un ápice de valor en sí mismas, se arrogaban la identidad masculina considerada imagen de Dios. Igualmente transgresor fue lanzarse a actividades viriles, absolutamente prohibidas a las mujeres, como el ejercicio de las armas, la intromisión en las cuestiones religiosas, etc. Por el camino dejaron de ser íntegramente ellas mismas.

Finalmente hemos de considerar la autoviolencia física transgresora y de nuevo la literatura nos muestra un discurso muy llamativo: el de la doncella manca. No tanto por la circunstancia, similar a otras ya señaladas, sino porque la protagonista, enfrentada a una situación tremenda, elige su futuro con decisión. El autor hace una apología contra la desesperación poniendo como ejemplo a la protagonista y traslada el gran dilema que hubo de resolver sin llegar a suicidarse, aunque pensara inicialmente en ello. Ante la violencia del incesto propuesto por su padre, el rey, con el aplauso vergonzoso y general de la corte, la única salida que concibió fue la de mutilarse y arruinar con ello tan delirante pretensión. Sus palabras hablan de rebeldía, del ejercicio del poder sobre sí misma:
6. CONCLUSIONES

La violencia medieval era como un fluir que empañaba las conciencias de hombres y mujeres y que podía saltar por cualquier nimiedad o por las cuestiones más trascendentales. Las mujeres no estaban exentas de su ejercicio, bien sobre las personas que las rodeaban, bien sobre sí mismas. Arrastradas por un fervor enfermizo, cristiana locura o masoquismo. ¿Quién podría determinar lo que impulsaba a tantas mujeres al automartirio?

Para reparar su “misera condición femenil”, obligadas por el deber que les imponía la moral familiar y social –especialmente como guardianas de su virtud–, tocadas por trastornos emocionales como la acedia, la melancolía o la desesperación, o como un ejercicio de libertad ante la suma de violencias que se cerñían sobre ellas. ¿Cuántas mujeres acosadas, vejadas por los varones que las rodeaban consiguieron alcanzar la liberación por su mano? ¿Cuántas consiguieron a través de diferentes fórmulas autoselvas controlar una identidad que, compuesta de cuerpo y mente, se hallaba angustiosamente disociada?

Pudieron ser salidas desesperadas pero, también, muestras de insumisión, rebeldía, transgresión… Fórmula para ejercer el dominio sobre sí mismas mostrando que la última palabra era la suya.

La autoviolencia femenina tanto en la Edad Media, como en otras épocas, es difícil de evaluar y cuantificar porque faltan estudios y faltan fuentes. Para el caso medieval, las fuentes legislativas son demasiado lacónicas y las de aplicación del derecho hacen pocas alusiones a cuestiones que generadoras de infinidad de prejuicios y perjuicios. La literatura suple estas carencias porque traduce un mundo de valores y experiencias propias de la realidad del momento.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


*Fuero de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Sebastián Cerezo, 1870.


*Fuero Viejo de Castilla*, Valladolid, Lex Nova, 1983


Madero, M., “Injuriás y mujeres (Castilla y León, siglos XIII y XIV)”, Georges Duby et al. (Eds.), *Historia de las mujeres. La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992.


SECRETOS DEL MUNDO FEMENINO EN LA CASA ENCANTADA DE

*THE YELLOW WALLPAPER* DE CHARLOTTE PERKINS STETSON

_Nerea Artesero Bernal
Universidad de Sevilla_

Charlotte Perkins, mediante este cuento icono del feminismo, quiere denunciar las terapias clínicas empleadas con las mujeres que estaban supuestamente “loca”. Se trata de una autobiografía con ciertos elementos simbólicos pero alterados exageradamente para describir la sensación de confinamiento y representar los efectos del patriarcado: una institución que somete a las mujeres impidiendo que desarrollen sus cualidades creativas por medio de la escritura. De hecho las mujeres, que sobresalían de los parámetros marcados por la sociedad, eran juzgadas y encerradas para su recuperación a base de reposo y la prohibición de desarrollar capacidades mentales porque la excesiva utilización del cerebro originaba, según los físicos y doctores, ataques nerviosos.

En esta misma línea, se fomentaba el rol reproductivo que era la máxima meta en la vida de una mujer. En resumen, este impresionante y duro relato tan crítico con los discursos patriarcales dominantes tuvo que lidiar con reprobaciones porque se consideraba que podía dañar la mente de los lectores, cómplices de las experiencias de la narradora.

1. LA NARRATIVA GÓTICA.

En la cultura popular, se ha producido un auge en el gusto por lo desconocido, lo misterioso y lo oculto, en especial en lo que a temas de índole sobrenatural se refiere. En el mundo literario, hubo un periodo que se caracterizó por ahondar en este misterio dando lugar a lo que se conoce como el gótico romántico. Es entonces cuando se consolida la fórmula típica del símbolo de la casa encantada habitada por espíritus de personas que fueron sus moradores en el pasado: “That spoils my ghostliness, I am afraid, but I don't care -there is something strange about the house - I can feel it” (Stetson, 1892: 648).

En realidad, el hecho de que la trama tenga lugar en este tipo de entorno, que da la sensación de tener vida y conciencia propias, constituye uno de los convencionalismos más arquetípicos de la narrativa gótica.
El ambiente gótico desarrolla una sensación de claustrofobia y aislamiento que logra incidir en el ánimo y comportamiento negativo de los personajes; un recurso obsesivo en la narrativa gótica que puede traer consigo el deterioro moral y físico del personaje influido, llevándolo incluso a la destrucción y la muerte. De hecho, la melancolía como condición patológica siempre ha sido un elemento recurrente en la literatura gótica.

Los personajes sufren trastorno nervioso o melancólico, hasta el extremo de la locura, provocado por el ambiente: “I suppose John never was nervous in his life. He laughs at me so about this wall-paper!” (Stetson, 1892: 649).

De nuevo, el efecto espejo y la correspondencia entre el sujeto y su reflejo externo hace que la imagen llegue a sustituir al individuo, es decir, se recurre a un elemento posmodernista de mutuo reconocimiento de identidad, mediante la condición autoconsciente que la novela adquiere de sí misma, ya que el personaje principal es una autora que a su vez se encuentra escribiendo un libro.

La eclosión de la escritura femenina en el mundo anglosajón a mediados y finales del siglo XIX creó el icono tan característico de la mujer loca como el opuesto natural del ángel doméstico (mujer limitada a actuar dentro del ámbito de la casa), quizás también representación del temor de las propias mujeres de la época a perder la cordura si perdían el papel que la sociedad les imponía como el único aceptable.

Se hace referencia a la existencia de un “Female Gothic”, relativo a la mujer –en concreto la que se encuentra cautiva y confinada en la casa-fortaleza. La íntima conexión con el tema de los efectos psicológicos que produce la edificación sobre la mujer protagonista del cautiverio; es el caso del relato The Yellow Wallpaper. Se corresponde con la heroína gótica aprisionada en la tétrica mansión, a manos de su antagonista y represor, el personaje masculino.

2. El concepto de “The New Woman”.

A finales de los años 80, las feministas estaban consiguiendo el cambio. The Yellow Wallpaper se escribió durante este gran período de transición. El concepto de “The New Woman” empezó a expandirse entre 1890 y 1910, a la vez que las mujeres abarcaban roles fuera de casa—roles que podían entrever la inteligencia de las mujeres y las capacidades fuera del ámbito privado, aunque se mantuvo la imagen de la mujer como la reina del hogar.
3. PINCELADAS BIOGRÁFICAS DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN.

Charlotte Perkins Gilman nació en 1860 en Hartford, Connecticut. Su traumática infancia por el abandono de su padre le causó depresión y su madre, una mujer poco cariñosa, reclutó a familiares para que le ayudaran a criarla. Gilman se convertiría en una persona independiente pero alienada por las mujeres que la rodeaban.

La maternidad consumía todo su tiempo absorbien sus ambición y llegó a ser la razón fundamental de su hundimiento hacia la depresión; en la autobiografía de 1935 The Living of Charlotte Perkins Gilman publicada de manera póstuma, describe su “insoportable miseria interna” e “incesantes lágrimas” con el empeoramiento de su estado por la presencia de su marido e hija Katharine.

Una vez que abandonó a su familia, una decisión escandalosa donde se le valoraba como una “madre desnaturalizada y mujer divorciada” (Mujeres para pensar, 2009:1), se involucró en actividades feministas siendo una figura importante en el movimiento feminista.

Katharine estaba resentida con su madre por lo que veía como un abandono: “I never thought of it before, but it is lucky that John kept me here after all, I can stand it so much easier than a baby, you see” (Stetson, 1892: 652). No obstante, Charlotte, consciente de su decisión, quería satisfacer el rol materno con la voluntad de que Katharine tuviera todo el amor que ella nunca recibió de su propia madre. Pero, sus aspiraciones como escritora suprimieron cualquier deseo de maternidad tradicional.

Escribió The Yellow Wallpaper tan pronto como se mudó a California, y utiliza su experiencia personal que es tanto una descripción de la caída de una mujer a la locura como el destino de las mujeres ahogadas por una cultura patriarcal: “I have locked the door and thrown the key down into the front path. I don't want to go out, and I don't want to have anybody come in, till John comes. I want to astonish him. I've got a rope up here that even Jennie did not find. If that woman does get out, and tries to get away, I can tie her!” (Stetson, 1892: 655).

Gilman, enferma de cáncer de mama, optó por acabar con su vida el 17 de agosto de 1935 y se suicidó de una sobredosis de cloroformo para morir en paz y rápidamente.

4. LA LEYENDA DE THE YELLOW WALLPAPER.
La edición de Hedge de la prensa feminista cuyo contenido es The Yellow Wallpaper se convirtió en un trabajo canonizado de la literatura y llegó a ser “la más vendida de todos los tiempos”. Omitir esta creación de la antología de la literatura americana es un hecho prácticamente impensable.

Esta historia aparece también en los libros relativos a los estudios de géneros. Los críticos feministas alaban el logro de Gilman, sin embargo, soportó la censura de editores que se hicieron eco de la victimización de la figura del narrador dentro del relato. Los críticos descubrieron afirmaciones muy reveladoras en las memorias de Charlotte que confirmaban sus expectaciones de una respuesta masculina hostil a la obra. En otras palabras, la narración parece decidida a criticar las usuales prácticas médicas hacia las mujeres y Gilman se podría haber anticipado a las respuestas furiosas de doctores y maridos ofendidos:

I always fancy I see people walking in these numerous paths and arbors, but John has cautioned me not to give way to fancy in the least. He says that with my imaginative power and habit of story-making, a nervous weakness like mine is sure to lead to all manner of excited fancies, and that I ought to use my will and good sense to check the tendency. So I try (Stetson, 1892: 649).

Se trata de permitir que la audiencia deduzca sus propias conclusiones en la recepción de The Yellow Wallpaper y se estimula a los estudiosos de Gilman para cuestionarse el relato y las circunstancias que lo rodean. Es decir, desea focalizar el impacto que este producto ha tenido para los lectores durante más de 100 años con la pretensión de inducir a concebir impresiones en sus mentes.

Los críticos más feroces de este ejemplar eran la comunidad médica patriarcal. Gilman recibió incluso una carta de protesta proveniente de un físico de Boston que apoyaba la censura de esta obra que describía como “extremadamente peligrosa” (Bates, 1998: 20). Se desconoce el género y la ocupación del autor de la carta y ésta es la razón por la que se hacen especulaciones al respecto, como por ejemplo:

1) Implica una existente relación cercana e íntima entre el autor de la carta y una persona enferma mental.

2) Si el autor fuera un doctor, ejemplificaría los intentos de los hombres de suprimir la expresión creativa de las mujeres, tal y como sucede en el relato.

Charlotte comenta, en el breve ensayo Why I Wrote The Yellow Wallpaper?, las opiniones del físico que manifestaba que trabajos como los de ella no deberían ser
escritos. En efecto, propone que el retrato del deterioro mental de una mujer es un asunto inapropiado para ser publicado: “I am getting angry enough to do something desperate. To jump out of the window would be admirable exercise, but the bars are too strong even to try” (Stetson, 1892: 655-656).

El conocido neurólogo el Dr. Silas Weir Mitchell fue el que trató a la propia Charlotte en el período en que tuvo que soportar la famosa “Rest Cure”. ¿Qué mejor final para el problemático relato que el conocimiento de que la ficción de Gilman influenció profundamente a Mitchell para alterar su cura y enmendar sus prácticas malvadas? Un borrador no publicado hace una vaga referencia a un inminente especialista en este campo que declaró: “he cambiado mi tratamiento de neurastenia desde que leí el texto” (Bates, 1998: 23).

Gilman enfatiza que el objetivo principal de la historia era: “salvar a la gente de que la volvieran loca, y funcionó” (Bates, 1998: 23). Pero después de un lapso de más de dos décadas, Gilman repitió que el verdadero propósito era llegar a su doctor y convencerle de la mala ejecución de sus tratamientos. De hecho, le mandó una copia tan pronto como se publicó pero lamentablemente, no recibió respuesta alguna.

22 años más tarde, Charlotte volvió a editar la carta del físico en su autobiografía como evidencia de la hostilidad a la que su obra inicialmente se enfrentó: “¿Deberían tales historias ser permitidas para salir a la luz sin protesta o severa censura?”: pregunta el hiriente escritor (Bates, 1998: 21).

5. SINOPSIS DE THE YELLOW WALLPAPER.

Este relato corto se articula en torno a una familia, formada por un matrimonio y la hermana del marido, que se mudan durante el verano a una casa que llevaba tiempo abandonada con la intención de que la esposa se recupere de episodios de histeria (enfermedad del útero o depresión post-parto): “Nobody would believe what an effort it is to do what little I am able, -to dress and entertain, and order things. It is fortunate Mary is so good with the baby. Such a dear baby! And yet I cannot be with him, it makes me so nervous” (Stetson, 1892: 649).

La simbología más significativa del inmueble es que todas las ventanas están cerradas con barrotes lo que provoca una sensación de agobio y prisión: “It was
nursery first and then playroom and gymnasium, I should judge; for the windows are barred for little children” (Stetson, 1892: 648).

Su marido es también su médico y la vigila junto a su hermana de una manera insistente y excesivamente estricta. El tratamiento de la narradora consiste en la “Rest Cure”, esto es, un horario diario de actividades programadas divididas en una hora de reposo en cama después de comer, la absoluta prohibición de ejercitar cuerpo y mente y la escasa compañía: “But John says if I feel so, I shall neglect proper self-control; so I take pains to control myself-before him, at least, and that makes me very tired.” “Personally, I believe that congenial work, with excitement and change, would do me good” (Stetson, 1892: 648).

La única vía de escape de la que dispone su esposa es a través de la escritura de un diario: el instrumento mediante el cual se evade de la realidad y fomenta su imaginación. Como esta actividad creativa estaba mal vista, la tenía que efectuar a escondidas para no enfadar a su familia: “There comes John, and I must put this away, —he hates to have me write a word” (Stetson, 1892: 649) “I must not let her find me writing. I verily believe she thinks it is the writing which made me sick!” (Stetson, 1892: 650).

Al principio de la obra, la narradora detesta el empapelado amarillo que decora su nueva habitación, pero día a día, se acostumbra a su rutina y cruda realidad y comienza el proceso obsesivo que genera visiones que le suscita dicho papel; entre otras, una mujer que suspira por ser libre en el mundo exterior. Esta reiteración se apodera tanto de su cuerpo como de su mente y se preocupa ardientemente por contener oculto este secreto tan íntimo: “I am determined that nobody shall find it out but myself!” (Stetson, 1892: 653).

Por el contrario, la culminación de la obra se corresponde con la semejanza entre la mujer enclaustrada y la narradora que se funden en uno solo: “I always lock the door when I creep by daylight. I can't do it at night, for I know John would suspect something at once” (Stetson, 1892: 654).

En resumen, la soledad, los pensamientos recurrentes sobre su estado anímico y su obsesión por el papel pintado de la pared, derivarían en la locura más desesperante: “I've got out at last, said I, in spite of you and Jane? And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!” “Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!” (Stetson, 1892: 656).
6. **Búsqueda de la utopía para las mujeres.**

6.1. *The home as a workshop*

Todas las criaturas viven bajo la ley de supervivencia y de preservación de la especie. Pero la segunda es primordial; encuentra su mayor expresión en lo que llamamos “the maternal sacrifice” (Gilman, 1903: 86). La madre lo da todo; incluida la vida.

Los atributos que se le asignan a la mujer es: la paciencia, la sumisión y el trabajo incansable. Consecuentemente, la soledad de estar confinada a la casa aparece. El confinamiento de las mujeres no se juzga como un encarcelamiento debido a una crueldad personal sino una posición demandada por la opinión pública.

La finalidad de la concepción es cuidar de los hijos. ¿Cómo son los deberes de la maternidad compatibles con los de ama de casa? El ama de casa es la mujer esclava moderna. Es una función correspondiente a las mujeres que involucra la procreación o, por lo menos, el matrimonio y la devoción al hombre: “John laughs at me, of course, but one expects that in marriage” (Stetson, 1892: 647). Gilman expone que: “women are too busy doing things to think about them at all”; enclausurada y enterrada ciegamente en su propia casa (Gilman, 1903: 116).

6.2. *Wild Unrest*

Hoy en día, decimos que la mujer puede casarse y ser una persona autónoma pero en la época de Charlotte, ella pensó que debía escoger. Cuando compuso *Wild Unrest* era 1883 y estaba planeando su boda. Su marido disfrutaba de las características positivas de su mujer; tales como, hermosura, inteligencia, no-convencionalismo, pero él quería una mujer tradicional. Él estaba subyugado por una cultura patriarcal y la pertenencia de las mujeres al ámbito doméstico y un sistema legal que reconocía pocos derechos para la mujer en el matrimonio.

Cuando Charlotte Perkins Gilman tenía 23 años se encontraba en la crisis de su vida. En un poema sin título, que data de abril de 1883, escribió que se angustió por la “Wild Unrest”: luchaba entre dos fuerzas naturales; una, su lado femenino, deseando el amor de un hombre, es decir, matrimonio y procreación. La otra, la parte de su mente donde el sexo no tiene cabida, siente el anhelo de la independencia para
actuar en el mundo exterior—escribir, persuadir y llegar a ser famosa. “¿Cuál de estos espíritus era el anfitrión y cuál el invitado de Charlotte?” (Lefkowitz, 2010: 1).

Los expertos utilizan este relato para transmitir los efectos dolorosos de las limitaciones en la libertad de las mujeres en el S.XIX. Destaca como un llanto de dolor contra las fuerzas de la opresión del matrimonio, la práctica médica que prejuzgaba, los roles restrictivos y las estrechas expectaciones que podían o enloquecerían a las mujeres: “But I am here, and no person touches this paper but me, -not alive!” (Stetson, 1892: 655).

Años después, Gilman testificó que había vivido los sucesos que narra en The Yellow Wallpaper, ciertos detalles se cambiaron pero insistió en que esencialmente era cierto. Después de la terapia de Charlotte, durante un mes, para combatir la neurastenia o síntomas histéricos no recobró su salud, luchó por encontrarse a sí misma y salir de la desesperación. El tratamiento consistía como ella declaró: “his solemn advice to live as domestic a life as far as possible to have but two hours intellectual life a day and never to touch pen, brush or pencil again as long as I lived.” Ella siguió sus instrucciones y “come so near the borderline of utter mental ruin that I could see over!” (Lefkowitz, 2010: 2).

La intención de Gilman en su escritura era desear a las mujeres lo que le era prohibido al personaje de su cuento, tales como: la emancipación de las mujeres, la huida de la trampa del hogar tradicional, la oportunidad de trabajar en la esfera pública y la igualdad social.

Charlotte aspira a que las mujeres no se dediquen exclusivamente a la cocina, lavandería y el cuidado de los niños. Gilman afirma que: “There will be times when the woman’s heart will wake and cry with heartrending loneliness” (Lefkowitz, 2010: 6).

Se apreciaba que en el momento en que una mujer se quedaba embarazada, dependiendo de las acciones de la madre, el embrión podría verse repercutido: “the child could be deformed by the mother’s habitual, long-continued mental conditions or by her violent and sudden emotion.” La madre debía estar feliz y tranquila. En su diario, Gilman registró: “I feel unable to do anything and am mortal[I]y tired of doing nothing” (Lefkowitz, 2010: 93).

6.3. Women’s Health
El matrimonio puede hacer que las mujeres enfermen: “The fact is I am getting a little afraid of John” (Stetson, 1892: 653). “And John is so queer now, that I don't want to irritate him” (Stetson, 1892: 654). Gilman experimentó en su propia vida y presenció en la vida de otros la dinámica asociación entre género, salud y enfermedad.

Las obras de Gilman, ficticias y no-ficticias, están impregnadas de metáforas de infecciones y enfermedades. Más concretamente: los villanos que enferman de “Bad Disease” y las heroínas discapacitadas por su debilitamiento físico además de por su ignorancia y ausencia de poder económico (Beer, 1998: 54).

El capítulo de The Breakdown trata de la enfermedad. El poder de transformación que la colapsó y la impedía llevar una vida productiva después del parto ejemplificado en sus palabras en The Yellow Wallpaper: “the mental agony grew so unbearable that I would sit blankly moving my head from side to side—to get out from under the pain” (Beer, 1998: 56).

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


<http://www.facstaff.bucknell.edu/gcarr/19cUSWW/CPG/TYW.html>


<https://metalpercutido.wordpress.com/2013/02/10/el-bayou-las-mujeres-locas-y-las-barreras-de-la-mente/>


SYLVIA PLATH SCRITTRICE PER BAMBINI

Angela Articoni

Università degli Studi di Foggia

Morire
È un’arte, come ogni altra cosa.
Io lo faccio in un modo eccezionale.
Io lo faccio che sembra come inferno.
Io lo faccio che sembra reale.
Ammetterete che ho la vocazione.
(S. Plath, Lady Lazarus, 1965).

1. LA MELANCONIA DI SYLVIA PLATH

Per gli amici più cari era Syl, per la sua famiglia, Sivvie. Per il resto del mondo è Sylvia Plath. Una giovane donna, intelligente, brillante negli studi, con il “sacro furore” della scrittura che la pervade fin da piccolissima, con un imperativo categorico da sempre: esistere per vergare i suoi componimenti sulle pagine bianche: “Non posso semplicemente vivere: devo farlo per le parole che fermino il flusso. So che non avrò vissuto finché la mia vita non sarà perpetuamente rinnovata nel tempo attraverso libri e racconti. [...] La scrittura spalanca le tombe dei morti e i cieli che gli angeli profetici nascondono dietro di loro. La mente trama e tesse le sue tele” (Plath, 2014: 202).

Lei che era stata l’allieva modello del prestigioso Smith College di Northampton; lei che, nell’estate del ’53, era stata scelta per uno stage presso la redazione newyorkese della rivista “Mademoiselle” divenendone la direttrice “ospite”; lei che aveva ottenuto, con pochissimi altri studenti, una borsa di studio per trasferirsi in Inghilterra, a Cambridge, e li perfezionare gli studi in letteratura. Lei, che aveva vista annunciata la propria carriera di scrittrice e poeta all’età di diciassette anni e da allora non aveva mai più dubitato delle proprie doti e del proprio destino (Salvo, 2005: 152).

La storia di una figlia mancata, una moglie devota, un’artista sempre alla ricerca della perfezione, una madre spasmodicamente legata alla maternità, ai figli e che, purtroppo, non solo non confidava nella possibilità di una felicità, ma non credeva neanche a se stessa.

Fiumi d’inchiostro a tentare di penetrare nella sua ansia da prestazione, nella sua infelicità, nella sua depressione: quali mancanze affettive l’avevano condotta a non aver fiducia nelle sue capacità, quali carenze la trasportarono più volte sull’orlo dell’abisso, a giocare con “sorella morte”, a parlarne più volte come di una liberazione, a pensare,
tentare il suicidio\(^1\) e infine riuscirsì?

3 novembre 1952. Dio, non sono mai stata tanto vicina al suicidio come adesso, mentre il sangue insonne mi scorre stordito nelle vene, l’aria grigia pesante di pioggia [...]. Questa mattina sono ripiombata dentro al letto, a implorare un po’ di sonno, a rifugiarmi in quella buia, calda, fetida fuga dalle responsabilità e dall’azione. Non è servito. [...] Annientare il mondo annientando se stessi è l’apice illusorio di un egoismo disperato. [...] La mente è ingabbata, greida, impotente, autodestruttrizia e impostora [...]. Ho paura, non sono piena, sono vuota. Sento dietro gli occhi come una caverna pietrificata, inerte, un abisso infernale, un nulla con le mie sembianze. [...] Voglio uccidermi, fuggire dalle responsabilità, tornare a rintanarmi nel grembo materno (Plath, 2002: 1313–14).

Monumento femminile e femminista ante litteram\(^2\), ma in realtà scigno di contraddizioni: per anni ha venerato Ted Hughes come un dio, il suo dio, ha gioito per i suoi successi, voleva che diventasse importante e rinomato, ha trascritto a macchina i suoi versi, i suoi racconti, li ha con speranze e ansia, inviati alle case editrici.

E lui dà stabilità al mare della mia vita, inondandolo del colore ricco e intenso della sua mente e del suo amore, del costante stupore per la sua perfezione: come se, finalmente, avessi evocato un dio che è emerso tra il flusso e il rilusso della marea con il suo arpione splendente e le conchiglie e i pesci rari nella sua scia e davanti al quale si apre il mondo. Per la mia dea della terra lui è il sole, il mare, la nera forza complementare: yang e yin (Plath, 2002: 1386).

Troppo semplice e freudiana la ricerca del padre, perduto troppo presto, in Ted, la spasmodica ansia da consenso che insegue e quasi pretende da chi ama: la completezza non si raggiunge nell’altro, non si raggiunge compensazione di sorta alla penuria affettiva genitoriale.

Non era una donna fragile, era testarda, competitiva, colitiva ed aggressiva e ha avuto coraggio, tanto, a scegliere di vivere anche se la sofferenza le bruciava dentro, come fiamma inestinguibile; nei suoi versi ha cercato di sviscerare l’odio e la collera che conteneva a fatica, in primis nei confronti del padre colpevole di averla abbandonata con la sua stupidia morte\(^3\).

---

\(^1\)“Il 24 agosto 1953, Sylvia Plath scendeva nella cantina della casa, in cui abitava con la madre e il fratello, e con i nonni, e ingeriva le molte compresse di somifero, che aveva con sé, ma il vomito lo evitava la morte. I gemiti, che provenivano dalla cantina, venivano sentiti in casa, e Sylvia Plath non moriva: aveva solo una profonda ferita alla guancia destra” (Borgna, 2003: 95).

\(^2\)“Secondo i paradigmì di un certo femminismo classico, la Plath è antifeminista: troppo presa dalla maternità e dall’esanlazion del marito, benché anche dalla carriera e ancor di più da quella del marito. Ma è anche rivoluzionaria e sovversiva nella sua parola poetica. Ribalta il mondo con la scrittura, tentando di definirsi e di nominarsi. Pertanto, in questo senso, è considerata una feminista ante litteram” (Mazzotti, 2001: 49).

\(^3\)Otto Emil Plath, figlio di genitori tedeschi, si trasferisce in America a 16 anni e in seguito diventerà uno stimato entomologo e un eccellente linguista. La mamma di Sylvia, Aurelia Schober apparteneva ad una famiglia austriaca emigrata nel Massachusetts. Nel 1929 conosce Otto Plath, di ventun anni più anziano, con il quale si sposerà nel gennaio del 1932. Nel 1935, pur accusando gravi disturbi di salute, Otto si rifiuta di consultare il medico, diagnosticando, da solo, un cancro al polmone. Continua ad insegnare ma si ritira in casa, in un silenzio oppressivo e doloroso. Più tardi i suoi gemiti ed i suoi fuorii saranno un tratto dominante delle poesie di Sylvia e della sua condizione. Nel 1940 decide finalmente di sotoporsi a cure mediche, in seguito alle quali, a causa di un diabete mellito in stadio avanzato, e non a un tumore, gli viene amputata una gamba. Muore il 5 novembre di embolia polmonare. Sylvia dirà che questa data segna
A lui dedicherà il 12 ottobre 1962, praticamente quattro mesi prima del suicidio, *Daddy*, l’esplosione di una lunga lirica terrificante “la voce di una bambina vendicativa, ferita amaramente che si scagliò contro l’amato genitore” (Stevenson, 2006: 284). I versi, pur se cantilenati, in stile *nursery rhymes*, sono intrisi di rabbia e profondo dolore:

Non servi, non servi più, / O nera scarpa, tu / In cui trent’anni ho vissuto / Come un piede, grama e bianca, / Trattenendo fiato e starnuto.

Papà, ammazzarti avrei dovuto. / Ma sei morto prima che io/ Ci riuscissi [...]

[...] Mai parlarti ho potuto. / Mi s’incollava la lingua al palato.

Mi s’incollava a un filo spinato. / Ich, ich, ich, ich, / Non riuscivo a dir di più di così. / Per me ogni tedesco era te. / E quell’idioma osceno [...]

Ho avuto sempre terrore di te [...] Uomo-panzer, panzer, O tu [...] Tu stai alla lavagna, papà, / Nella foto che ho di te, / Biforcuto nel mento anziché / Nel piede, ma diavolo sempre, / Sempre uomo nero che Con un morso il cuore mi fendè. / Avevo dieci anni che seppellirono te. / A venti cercai di morire / E tornare, tornare a te. / Anche le ossa mi potevano servire.

Ma mi tirarono via dal sacco, / Mi rincollarono i pezzetti. / E il da farsi così io seppi. / Fabbricai un modello di te, / Uomo in nero dall’aria Meinkampf [...] Se ho ucciso un uomo, due ne ho uccisi – / Il vampiro che diceva essere te / E un anno il mio sangue bevè, / Anzi sette, se tu / Vuoi saperlo. Papà, puoi star giù.


Quando ha declamato la poesia alla radio in un programma della BBC, il 30 ottobre 1962, l’ha descritta in terza persona: “Here is a poem spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyze each other, she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it” (Rosenthal, 1967: 81–2)\(^4\).

Più articolato e profondamente “malato” il rapporto con la madre che la voleva perfetta e senza sbavature, come figlia, studentessa, artista, moglie, madre; “relegando l’esperienza del negativo a una regione dell’essere cui solo la poesia e la disperazione attingevano” (Bompiani, 2012: 113).

---

\(^4\) “Questo è il poema di una ragazza con un complesso di Elettra. Suo padre morì quando lei lo credeva un dio. Il suo caso è complicato dal fatto che suo padre era anche nazista e sua madre molto probabilmente un po’ ebreo. Nella figlia le due correnti si uniscono paralizzandosi a vicenda – lei deve vivere l’orribile piccola allegoria ancora una volta – prima di liberarsene”.

È possibile ascoltare *Daddy* dalla viva voce di Sylvia Plath, a tratti spezzata, declamata con una cattiveria quasi neutra: in quel suo you ripetuto per 23 volte si declinano e trasfigurano in figure mostruose il padre e la sua lingua nemica, e il marito Ted Hughes, perché anche lui l’ha abbandonata troppo presto. Loro due e la rappresentazione di tutto il dolore storico del secolo del nazismo e dello sterminio, urano insieme – scorrano nella stessa pellicola che va fuori quadro, giù di nuovo nello stesso sacco del delirio di morte. *Audio* in https://www.youtube.com/watch?v=6hHjciqSBwM.
Vediamo così, che la duplice personalità di Sylvia Plath trovava facilmente riscontro nelle due personalità del padre e della madre, e poteva proiettarsi in esse così da creare fuori di sé due figure, una prevalentemente femminile e una prevalentemente (e ambigua) maschile, nelle quali si configuravano due forme dell’essere: l’essere violento ed articolato, “interiore”, che contiene la vera parola ma non può pronunciarla, [...] e la persona “esteriore” e “pubblica”, elegante e sentenziosa che prescrive i regolamenti e vi si attiene, infastidita da tutto ciò che deroga (Bompiani, 2012: 126).

Forse, come afferma Alice Miller, la sua angoscia non era attribuibile tanto alla sofferenza in se stessa, ma al non poter raccontare la sua disperazione. Le lettere alla madre – settecento nell’arco di tredici anni – traboccano di affetto e gratitudine, felicità e ottimismo, e la tragedia è proprio questa: “Ella non poteva scrivere altre lettere [...]. Se Sylvia avesse potuto scrivere a sua madre anche lettere aggressive e sconsolate non avrebbe avuto bisogno di suicidarsi” (Miller, 1987: 239).

Il 16 ottobre, dopo aver demolito la figura paterna in *Daddy*, Sylvia concepisce *Medusa*, poema più breve e stringato, ma altrettanto impetuoso, “un attacco amaro e brutale alla Madre del suo mito interiore, la rivale d’Elettra per l’amore del papà, ma anche la vera madre” (Stevenson, 2006: 286):

[...] Ce l’avrò fatta a fuggire? / La mia mente si rivolge a te / vecchio ombelico incrostato, cavo transatlantico, / che si mantiene, pare, in miracoloso stato di conservazione. / In ogni caso sei sempre là, / tremulo respiro all’altro capo del mio filo, / curva d’acqua che balza in alto / incontro alla mia canna, abbagliante e grata, /e tocca e succhia. /Non ti avevo chiamata, / non ti avevo chiamata affatto. / E invece, invece / solcando il mare sei venuta fino a me, / grassa e rossa, una placenta / che paralizza lo scalciare degli amanti. / [...] Ma chi ti credi d’essere? / Un’ostia della Comunione? Maria piagona? / Non tockerò un boccone del tuo corpo, / bottiglia in cui vivo, / orrido Vaticano. / Ne ho fino alla nausea di sale bollente. / Verdi come eunuchi, i tuoi desideri / sibilano contro i miei peccati. / Via, via, tentacolo anguillesco! /Non c’è niente fra noi (Plath, 2002: 657–59).

A settembre del ’62 il suo matrimonio va definitivamente in pezzi, Ted la tradisce con Assia Wevill5 e la sua rabbia diventa incontenibile, gli ordina di andarsene. Rimane sola con i due figlioletti, cerca di continuare una vita “normale”, ma la sua furia e il suo dolore continuano a montare.

È faticoso riconoscere il colosso che ha amato con tutta se stessa, il genio che ha aiutato con sacrifici e rinunce nell’emuncolo irrispettoso e privo di giudizio che l’ha abbandonata [...]. Vorrebbe cancellarlo dalla sua vita, ma l’amore e l’odio sono così vicini negli accessi di rabbia che la pervadono, che Sylvia fa fatica a distinguere l’uno dall’altro. Non sarà mai completamente fuori dalla sua ombra, che ora non è più protettiva ed amica, ma solo soffocante ingombro (Caracci, 2003: 171–72).

Mente a se stessa e soprattutto continua a ingannare la madre inviandole lettere in cui traspare serenità e benessere, perseverando nella difficile e timorosa relazione con la

---

5 Nel 1961 Ted Hughes e Sylvia Plath diedero in affitto il loro appartamento di Londra (a Chalcot Road, Primrose Hill) ad Assia e David Wevill (terzo marito) e si stabilirono a North Tawton, nel Devon, in una casa chiamata Court Green. Fu durante una visita agli Hughes, nel maggio 1962, che tra Assia e Ted scoccò la scintilla.

Una figura femminile travagliata da sentimenti forti, senza sfumature, amava e detestava senza nessuna linea di demarcazione, pura come un diamante, ma che alla fine si è arresa allo strazio, alla solitudine, alla mancanza d’amore vero, quello per il quale vale la pena di vivere, di lottare, di continuare a combattere contro i mostri che ti assalgono in modo imperituro, la scrittura non le bastava più.

Che cosa cerca una donna scrivendo? È una questione aperta ad infinitum, in Sylvia Plath, che rappresenta il nucleo centrale e profondo della sua poetica, dell’inconscio di una donna che conosce la psicoanalisi, gli orrori di certa psichiatria, che legge Freud, Jung, Rank, e che proprio in Lutto e melanconia trova le ragioni possibili della sua spinta al suicidio: “... la metafora del ‘vampiro che dissangua l’ego’, usata da Freud. È proprio la sensazione d’intralciio che provo io quando mi metto a scrivere: le grinzie di mia madre”. È evidente nella Plath il valore di supplenza della sua scrittura, ma anche quanto di imponderabile e di azzardato permane per chi fa della scrittura il proprio argine alla pulsione di morte e lo strumento per catturare i due poli di vita e di morte (Mazzotti, 2001: 47).


I bambini vengono risparmiati, la sua lucidità è sconcertante, Sylvia li chiude in una stanza sigillandola con asciugamani bagnati in modo che il gas non li soffochi. E così sono rimasti vivi ma orfani, con la colazione preparata sul tavolo: l’ultima attenzione della mamma.

Una scia di suicidi la seguirà: anche Assia, la donna per cui Ted l’aveva lasciata ma che non sposò mai, sola e depressa, decide di porre fine alla propria vita, trascinando con sé la figliolletta di quattro anni. “Assia era perseguitata dal ricordo della rivale. Leggeva ossessivamente i suoi scritti e usava oggetti che erano appartenuti alla

⁶ “Poco prima dell’alba, qualche luce fendeva l’oscurità, lame oblique sulle ombre che s’addensano per le strade vuote e le corrono incontro. Sopraffatta, Sylvia non regge più alla tentazione. Per favore chiamare il dottor Horder, scrive su un biglietto con il numero telefonico del medico, che attacca alla carrozzina di Nick, giù in fondo alle scale, dietro il portone d’entrata. Quindi sale in casa e prepara pane e burro e due tazze di latte che posa sul comodino nella camera dei bambini. Apre la finestra, benché l’aria sia fredda, e chiude bene la porta. Sigilla ogni fessura con nastro isolante e asciugamani arrotolati, poi scende sicura verso la cucina, dove si chiude dentro, isolandosi dall’esterno con lo stesso sistema. Apre lo sportello del forno, aggiusta un panno sul ripiano per accomodare la testa e dopo aver aperto la manopola del gas, si inginocchia e affonda il viso sul morbido, gli occhi nel buio” (Caracci, 2003: 187).


Quarantasei anni dopo il suicidio di sua madre Sylvia, il 16 marzo 2009 anche il figlio Nicholas Hughes si è impiccato nella sua casa in Alaska. Da anni combatteva contro la depressione, una compagna di viaggio che si è portato dietro per tantissimo tempo, nascondendola dietro alla passione per la natura, per le buone letture, per gli amici. Innegabilmente la sua vita, fortemente logorata dallo strazio indicibile del suicidio abbandonano matero che gli aveva deteriorato l’esistenza, lo aveva spinto ad avviarsi sulle melancoliche orme di Sylvia, della quale non aveva mai voluto parlare sia in privato e tanto meno in pubblico, conservando per sé la desperata irresolutezza, la griglia mestizia, le erroriche rimembranze (Cavalera, 2009: 23).

2. SYLVIA E TED SCRITTORI PER BAMBINI

Risulta assai arduo conciliare l’idea che custodiamo di Sylvia Plath, poetessa icona del mal de vivre nell’immaginario collettivo, con la sua vita tormentata dalla depressione, dalle nevrosi, in bilico tra la voglia di vivere e il suicidio, con la scoperta dei suoi deliziosi testi per bambini.

Una donna dai tanti volti, dalle tante maschere, la quale, nella tripudiante alchimia della scrittura, ulteriormente frazione la propria identità così da coprire la più ampia gamma possibile dell’esperienza e della coscienza femminile. [...] un’opera vasta e di rilevante spessore, con una particolare sottolineatura della produzione in versi ricca, poliedrica, spesso tortuosamente sperimentale. Un invidiabile fare poetico che, senza indugi o tentennamenti, conduce diritti dentro i tagli, le ferite metaforiche (e non) del corpo e della mente, dentro i desideri, gli incubi, i ricordi mai sopiti – anzi, le autentiche (nco)mbattibili ossessioni (Lanza, 2009: 324–25).
Stride l’accostamento tra la donna che ha espresso così poca felicità in tutte le sue altre opere e questo luminoso di vitalità nascosto: scrivere versi e storie divertenti. Forse è per questo che Ted Hughes, erede e curatore della sua opera nel post mortem, non ha reso noto per più di un decennio questo lato giocoso e vitale di Sylvia. “Due mondi antitetici: quello dell’irrimediabile dolore adulto e quello della perfetta felicità domestica, della sicurezza, dell’affetto indulgente, della protezione da ogni male” (Pitzorno, 2003: 12).

Durante l’estate in Spagna, nel 1956, Sylvia annota nel suo diario che il marito ha appena scritto alcune favole:

Ieri Ted mi ha letto tre fiabe che aveva appena scritto per il suo bel libro sugli animali, sulle origini di tutti gli animali: quella sulla testuggine rimane la più divertente e la mia preferita; sulla iena, più seria, su un temperamento agro e perverso, e sulla volpe e il cane, ricche nella trama e meravigliose... Nutro grandi speranze perché diventi un classico per bambini. Ted è al lavoro al tavolo più grande sulle storie dell’elefante e del grillo. Vivere con lui è come sentirsì raccontare una favola eterna: la sua è la mente più grande e piena di immaginazione che abbia mai incontrato. Potrei vivere per sempre nei suoi mondi cangiante (Plath, 2014: 179).


In un’intervista alla Bologna Children’s Book Fair – Fiera del libro per ragazzi di Bologna – il poeta ammette l’origine “mercenaria” della sua opera per l’infanzia:

Quando ho lasciato Cambridge, volevo solo scrivere poesie. E ho deciso che non volevo trovare un lavoro. Che desideravo solo scrivere. Che quindi dovevo trovare molti lavori che mi lasciassero il tempo di vedere che cosa sarei diventato. Volevo fare il colpo grosso, vendere favole e scrivere poesie, ma nessuno le ha volute. Ho riscoperto la voglia e il bisogno di
3. The Bull of Bendylaw

Nessuno dei racconti per i piccoli di Sylvia Plath è stato divulgato durante la sua breve vita, ma una poesia per bambini, *The Bull of Bendylaw*, è apparsa nel 1959 sul numero di aprile della rivista “The Horn Book Magazine”: creata a Boston nel 1924, è un periodico bimestrale di letteratura per bambini e giovani adulti, la più antica rivista degli Stati Uniti dedicata a questa branca letteraria.


*The Bull of Bendylaw* inizia con un’epigrafe, un frammento della ballata tardo–ottocentesca di F.J. Child inclusa nelle *Ballate popolari inglesi e scozzesi*: “The great bull of Bendylaw // Has broken his band and run awa, // And the king and a’ his court // Canna turn that bull about” (Child, 2003: 203).

Sylvia, vera e incomparabile ricercatrice e affabulatrice di parole, crea una creatura molto complessa, con una costruzione consapevole e dettagliata del mondo mitico: il toro non è solo l’animale del frammento della ballata, ma anche quello del mito dionisiaco; associa il toro al mare, e nella sua poesia il bovino nero urla davanti al mare, “un mare muso-di-toro” e il mare irrompe e inonda tutto.

Il toro nero mugghiò davanti al mare. / Il mare, disciplinato fino ad allora, / contro Bendylaw si sollevò. // Nella pergola dei gelsi la regina guarda/rigida come una regina delle carte. / Il re si liscia la barba. // Un mare azzurro, quattro zoccoli unghiuati, un mare muso–di–toro che non vuole stare quieto / dieci di cozzo nella cancellata. // Lungo i viali di bosso sotto il sole fiorito / signori e dame corsero verso quel muggito sgangherato / e poi corsero indietro. // Nella grande porta di bronzo si apri una fessura, / il mare irruppe da ogni fenditura, / impetuoso, azzurrerono. // Il toro s’inarca, il toro si curvava, / impossibile arrestarlo con ghirlanda di margherite / e con arti di sapiente. / Oh, il regno ordinato adesso è sotto il mare / e la real rosa è nel ventre del toro / e il toro è sulla strada del re (Plath, 2002: 299).

*The Bull of Bendylaw* è un meraviglioso, maturo componimento, che dimostra il potenziale immaginistico di Sylvia sia rivolto agli adulti sia ai bambini, poema insaporito da miti, ballate e tradizioni folcloristiche, “che affonda le radici in tempi e culture
remote, così da edificare, tra presente e passato, un arido ponte di assimilazioni e
disgressioni” (Lanza, 2009: 325).

Successivamente, però, fu inclusa da Ted nella raccolta Sylvia Plath: Collected
Poems, pubblicata nel 1981, in cui l’epigrafe è relegata alle note sul retro del libro, e
cosi a lungo andare, il poema è diventato per lettori adulti (Lissa: 2005: 257–67).

4. THE BED BOOK

The Bed Book è stato creato nel 1959 ma verrà pubblicato postumo solo nel 1976, a
Londra il 26 febbraio per i tipi di Faber & Faber con le illustrazioni di Quentin Blake, a
New York da Harper & Row il 6 ottobre, illustrato da Emily Arnold McCully: il primo
dei libri per bambini di Plath a vedere la stampa. È composto sullo stile dell’ingegneria
fantastica nonsense di Dr. Seuss7: assonanze e immagini iperboliche, una fantasia
colorata, fervida e spericolata, proprio come quella dei piccoli; la poetessa scrive per i
bambini, come un bambino. Gioca con le parole, manipola i versi in maniera magica,
con l’audacia e la sicurezza di chi, da sempre, ha maneggiato ed addomesticato le
parole, per puro piacere, autentica emozione.

Penso che la mia poesia sia frutto diretto delle esperienze dei miei sensi e delle mie emozioni,
ma devo dire che non posso provare simpatia per quelle “grida del cuore” che non prendono
forma che dalla droga e dalla violenza o da qualsiasi altra cosa sia. Credo che si dovrebbe saper
controllare, manipolare le esperienze anche le più terribili, come la follia, come la tortura [...] e
che si dovrebbe saperle manipolare con una mente lucida che dia loro forma (Orr, 1962)8

La sua vocazione è nata presto, ha imparato rime, sfuggenti o baciate, allitterazioni e
assonanze, ha introiettato melodie ricorrenti, ninne nanne e nursery rhymes. “La sua è
fin dall’inizio una poesia estremamente cunning, abile, astuta. [...] Dietro le sue poesie
c’è una natura umana fiera, senza compromessi; (ma) c’è anche una bambina infatuata
del mondo” (Fusini: 2002: XVI)

Scrive Sylvia nei suoi Diari:

Domenica, 3 maggio 1959... Ieri ho scritto un libro. Magari tra un mese aggiungerò una
postilla qui in cima per dire che l’ho venduto. Sì, dopo sei mesi di rinvio, brutte sensazioni e
paralisi, l’ho finito ieri mattina, con versi a zonzo per la testa, e Wide–Awake Will e Stay–

7 Theodor Seuss Geisel (Springfield, 2 marzo 1904 – La Jolla, 24 settembre 1991) è stato uno scrittore e
fumettista statunitense, meglio conosciuto con lo pseudonimo Dr. Seuss. Ha pubblicato oltre 60 libri per
bambini, che sono stati spesso caratterizzati da una straordinaria fantasia di personaggi, da utilizzati
frequenti di rime e di metri trisillabici. Originalità, umorismo, logica dell’assurdo e del fantastico furono
le costanti della sua scrittura.
8 Da una intervista radiofonica di Peter Orr del 30 ottobre 1962.
Uppity Sue molto realistici e bang. Ho scelto dieci letti tra quelli troppo fantasiosi e ingegnosi del lungo elenco e ne ho ricavato una lista ristretta, e una volta che ho iniziato sono partita e non mi sono più fermata finché non l’ho battuta a macchina e spedita (solo otto pagine a interlinea doppia!) all’Atlantic Press. The Bed Book, di Sylvia Plath. Buffo come farlo mi abbia liberata. Era un pipistrello, il pipistrello della cattiva coscienza che mi covava in testa […] Una bella idea pronta per l’uso e una redattrice che mi scrive per dirmi che non riesce a togliersela dalla testa (Plath, 2014: 359).


Crea empatia con il grande pubblico e genera tenerezza far credere che Sylvia abbia inventato queste storie per i figli e, finanche nella pubblicazione italiana 3 storie per bambini è la figlia stessa, Frieda Hughes, anch’ella scrittrice per l’infanzia, a porre l’accento su questa “verità”: “[...] mia madre ha scritto anche tre storie per bambini [...] destinate a me e a mio fratello, che eravamo ancora molto piccoli quando lei è morta. Tanto che io l’ho saputo solo quando ero già adulta” (Hughes, 2003: 9).

Anche nella nota della scrittrice Bianca Pitzorno, traduttrice del poema in italiano, si rileva che “[...] per loro, per quando sarebbero stati in grado di leggere o almeno ascoltare, questa madre disperata, quest’artista così sensibile da non tollerare più lo strazio della vita quotidiana, aveva fatto in tempo a scrivere una filastrocca esilarante, piena di sorprese bizzarre, di giochi di parole, e due storie semplici e affettuose, due storie serene di felicità familiare” (Pitzorno, 2003: 11).

Sylvia dovrà attendere fino alla metà dell’agosto 1959 il diniego del direttore della
Little, Brown (che all’epoca pubblicava i libri dell’Atlantic Monthly Press): ritiene il contenuto non abbastanza semplice, alcuni dei letti descritti sono troppo inverosimili, il testo ha più appeal per gli adulti che per i bambini, sembra forzato e, soprattutto, senza illustrazioni ha poco senso (Stevenson, 2006: 174-75). Si consideri che, fino a quel momento, pur avendo Plath pubblicato molte poesie e racconti in riviste, non aveva ancora dato alle stampe nessun libro, e quindi non poteva contare sul suo nome per trascinare e dare lustro a un’opera diversa dai suoi canoni estetici e poetici, come invece poteva concedersi Ted Hughes, dedito ormai anche alla letteratura per bambini. Grande la delusione di Sylvia che a novembre del 1959 scrive ancora: “Il mio Bed Book probabilmente sarà un fiasco perché non interesserà a nessuno, a nessun bambino – niente trama” (2014: 384).

In realtà il testo ha una vivacità e una vitalità che rievoca la scrittrice ancora quattordicenne e la sua breve invenzione letteraria The Green Rock del 1949, dove Sylvia inventa castelli, montagne e barche a vela, per i piccoli protagonisti Susan e David e descrive i bambini che in silenzio vagano lungo la spiaggia, alla ricerca di conchiglie dopo l’alta marea, lo sciabordio dell’acqua e le onde che si ritirano riempiendo le loro orecchie di sospiri (Masal, 2012).

Grandi artisti hanno illustrato e messo in rilievo il dinamismo di questi “bizzarri letti”: Emily Arnold McCully con i suoi sognanti acquerelli, una sorta di idillio nostalgico, che non restituiscono però la vigoria e l’energia dei versi; David Roberts che si avvicina sicuramente di più alla stravaganza del testo; Sir Quentin Blake, l’illustratore di tutti i romanzi di Roald Dahl, vero interprete del poema di Sylvia. Blake si è meravigliosamente appropriato dell’universo fantastico di questi letti, disegnandoli con il suo stile pieno di motilità, espressione, simpatia e freschezza, che carica di fascino ogni tavola, ogni minimo dettaglio, restituendoci il vero spirito di questi letti immaginifici. The Bed Book è stato poi incluso nella raccolta Collected Children’s Stories assieme The It–Doesn’t–Matter Suit e Mrs. Cherry’s Kitchen (Plath: 2001).

Plath”. Il problema di una traduzione letterale e filologica non si pone: “il libro era destinato a un pubblico infantile, e doveva essere divertente come l’originale”.

[...] la differenza tra l’incisività della lingua inglese e l’indeterminazione dell’italiano si fece sentire [...]. Per rendere il senso di quattro versi fulminanti spesso dovevo impiegare una pagina intera. Alla fine il mio testo risultò così diverso dall’originale che, per rispetto verso i lettori, pretesi dall’editore che inserisse, nello stesso volumetto, in fondo, in versione integrale, il testo in inglese da cui ero partita (Pitzorno, http://www.biancapiitzorno.it).

E così, nel 1990 esce in Italia, con illustrazioni a colori, A letto, bambini!: un catalogo in versi di letti da scoprire, non soltanto dieci come aveva scritto inizialmente Sylvia nei suoi Diari (Plath, 2014: 359) ma, con un vero e proprio omaggio alla fantasia più sfrenata, una lunga lista per chi pensa che sia solo un luogo per dormire

Letti per tutti i gusti, / per tutte le occasioni! / Letti per gente sveglia / e non per dormiglioni: / sono questi i letti giusti / per gente come noi... / Letti–Sottomarino, / Letti spaziali, e poi / Cingolati, Polari, / oppur Letti–Spuntino, / Macchiabili, Tascabili, / disadorni, eleganti, / bei Letti–Trampolino / e gran Letti–Elefanti / forniti di proboscide / per coglier le banane, / poi Letti–Ornitologici / per studiare gli uccelli... / Puoi scegliere tra i modelli / e le forme più strane: / enormi, piccolissimi, / pratici, strabilianti. / Dentro questo catalogo / li trovi tutti quanti (Plath, 2004: 32–33).

Anche la versione italiana è stata poi compresa in un volume, 3 storie per bambini, sempre per i tipi di Mondadori (Plath, 2003), purtroppo entrambi fuori produzione.

5. THE IT–doesn’t–MATTER SUIT

Lontano dalla sua poesia cupa e dalla prosa disperata scrive anche un racconto in prosa, Max Nix, nella pubblicazione trasformato in The It–Doesn’t–Matter Suit (letteralmente Il vestito che non ha importanza). I suoi diari indicano che è stato scritto prima del 26 settembre 1959, ma non ha visto la luce fino al 4 marzo 1996, quando fu ritrovato e pubblicato da Faber & Faber in Gran Bretagna, negli Stati Uniti da St.Martin’s Press e, nello stesso anno, in Italia dalla Mondadori, tradotto sempre da Bianca Pitzorno, con il titolo di Max e il vestito color zafferano. Ad accompagnare il testo, le splendide illustrazioni della tedesca, graphic designer e artista, Rotraut Susanne Berner.


Una strana storia di un ragazzo che vive in un villaggio alpino, una famiglia molto tradizionale, con sette figli tutti maschi, il minore dei quali, Max, di sette anni, “desiderava più di ogni altra cosa al mondo di possedere un vestito intero, come i
grandi, un completo con giacca e pantaloni lunghi” (Plath: 2003: 46).

Max però non voleva un vestito che servisse solo per andare al lavoro (nelle occasioni eleganti sarebbe stato troppo semplice);
e neppure un vestito da sposo (questa, a sette anni, sarebbe stata davvero una cosa buffa);
e neppure un completo da sci (d’estate sarebbe stato troppo caldo);
e neppure un completo estivo (d’inverno sarebbe stato troppo freddo).
Max voleva un vestito che andasse bene tutto l’anno (2003: 50).

Un giorno la sua famiglia riceve un pacco con il nome del destinatario illeggibile e quando lo aprono per scoprire cosa contiene – rullo di tamburi – un vestito! Il completo viene respinto da tutti i maschi della famiglia, uno dopo l’altro, ognuno dei quali si preoccupa se il suo colore (giallo senape) e la consistenza (lanoso) siano adatte per le loro attività: lavorare in banca, sciare, gareggiare con lo slittino, andare in bicicletta, a pesca, a caccia, mangere le vacche... Intanto la mamma, con ago e filo, lo adatta, man mano, ai componenti della famiglia. Quando tutti lo hanno rifiutato, finalmente tocca al felicissimo Massimiliano, che tutti chiamano Max perché è piccolo: “Me lo metterò oggi stesso [...], e domani, e dopodomani, e il giorno dopo dopodomani, e tutti i giorni che verranno” (2003: 73–4), ed è in grado di realizzare ciascuna delle attività per le quali sia il papà, sia i fratelli avevano rifiutato quell’appariscenza capo d’abbigliamento.

“In tutte le situazioni il vestito non gli aveva creato alcun problema. Al contrario!” è la frase che ricorre nella trasposizione italiana di “IT DIDN’T MATTER” della versione originale. Pur avendo Bianca Pitzorno rispettato lo spirito di Sylvia, bisogna purtroppo dire che le traduzioni dei suoi lavori sono sempre state molto difficili, per la sua ricerca maniacale delle parole, lemmi che dovevano essere come note su un pentagramma.

And the cats in alleys and the dogs on the cobbles of Winkelburg followed at his heels, Purring and grrrring with admiration for Max Nix and his

(E tutti i gatti dei vicoli e i cani randagi di Sgranalocchi gli stavano alle calcagna uggiolando e ronfando, pieni di ammirazione per Max Nulli e per il suo)


La revisione precisa, la selezione di ogni parola: ogni occasione (anche la scrittura per bambini), può diventare opportunità per perfezionare la sua tecnica, la testimonianza di un lavoro solitario e meticoloso di una scrittrice straordinaria, mai soddisfatta pienamente delle sue creazioni. In questo estratto, dell’estate del ’51, è possibile osservare dall’interno il suo impegno di autoanalisi:
Ogni vocabolo può essere minuziosamente analizzato per quanto riguarda sfumature, valore, calore, freddezza, assonanze e dissonanze di vocali e consonanti. Suppongo che tecnicamente l’apparenza visibile e il suono dei vocaboli presi a uno a uno assomigliino molto al meccanismo della musica... o al colore e alla grana di un dipinto. Ma, ignorante come sono in questo campo, posso solo tirare a indovinare e fare esperimenti. Però voglio spiegare perché uso vocaboli selezionati uno per uno a ragion veduta, forse fino ad ora non i migliori in assoluto per il mio intento, ma nondimeno scelti dopo molte riflessioni. […] Il mio problema? Non abbastanza libertà di pensiero, freschezza di linguaggio. Troppi cliché e troppe associazioni forzate, annidati nel subcosciente. Poca originalità. Troppa cieca adorazione per i poeti moderni e poca analisi e pratica (Plath, 2014: 53).

Da un punto di vista contenutistico, è inevitabile considerare come la morale di The It–Doesn’t–Matter Suit – un monito contro la preoccupazione delle fastidiose opinioni degli altri – riflette la propria lotta quotidiana di Plath con la coscienza di sé. Ci insegna che “non importa” come ti vesti, purché tu piaccia a te stesso. L’ammirazione degli altri viene anche dalla fiducia e dalla felicità che si dimostra, forse una lezione che tutti noi dovremmo ricordare di tanto in tanto. Il suo interesse per l’accettazione sociale e la tirannia dell’apparenza è sempre presente, ma invece della disperazione di gran parte del suo lavoro, questo dolce racconto è pieno di speranza.

Interessante, però, anche il punto di vista “al femminile” dell’autrice italiana Pitzorno, sempre “dalla parte delle bambine”:

Che una scrittrice ribelle e anticonformista come Sylvia Plath attribuisse un tale desiderio a un bambino mi stupì molto, e mi spinse a lunghe considerazioni sull’atteggiamento ‘paternalistico’ (o in questo caso dovremmo dire maternalistico”) che assumono molti adulti quando si rivolgono ai più piccoli. La madre di Max fra l’altro era una perfetta casalinga, capace di veloci lavori di cucito e del tutto disinteressata del mondo esterno. Per fortuna la lingua era ricca e ‘saporita’, come direbbe Roberto Piumini (Pitzorno, http://www.biancapitzorno.it).

6. MRS. CHERRY’S KITCHEN

4 gennaio 1958. Notes for Jack & Jill story: “Changebout in Mrs. Cherry’s Kitchen” Suddenly, Ted & I looked at things from our unborn children’s point of view. Take gadgets: a modern pot & kettle story. Shiny modern gadgets are overspecialized – long to do others tasks. Toaster, iron, waffle–maker, refrigerator, egg beater, electric fry–pan, blender. One midnight fairies or equivalent grant wish to change–about. Iron wants to make waffles, dips point for dents; refrigerator tired of foods, decides to freeze clothes, toaster tired of toast, wants to bake fancy cake. Egg beater dizzy with whirling around decides to iron ruffly white blouse. Roasting spit wants to bake cookies. Dish–washer wants to cook. Distrollettiurbance caused by jealousy, return gladly after whirlwind experiment to doing bbest of own job. Coffee–maker Pixies or elves who churn milk & sour cream go to work one midnight – or one day of year when each machine can do what it wishes – have a vacation. This year they choose to change their jobs. Complex, perhaps, but possible? (Plath, 2007: 304).

Plath presenta la storia alla rivista per bambini “Jack & Jill”, ma con profonda delusione il 26 gennaio 1958 registra nel suo diario che il periodico aveva respinto la novella. Verrà pubblicata da Faber & Faber il 9 aprile 2001 in Collected Children’s
Stories, illustrata da David Roberts, mentre in Italia comparirà solo nel 2003, col titolo di Folletti in cucina, in 3 storie per bambini, corredata dalle immagini di Claudio Muñoz.

Queste tre amabili e tenere storie, adatte ai bambini più piccoli, fanno sentire il lettore al centro di un mondo felice, caldo, intimo, dove si è sempre al sicuro e dove tutto funziona per il verso giusto. C’è qualcosa di affettuoso e di confortante nel pensiero che mia madre abbia scritto queste storie in un mondo dove la realtà poteva essere tanto diversa. Mia madre oggi vive ancora, non solo in mio fratello e in me, ma anche nelle opere che ha lasciato. Mentre le poesie testimoniano il suo grande talento e le sue dotti intellettuali, mentre il diario descrive la sua battaglia personale quotidiana, le sue speranze e le sue paure, queste tre storie mostrano un lato della sua personalità che desiderava un mondo semplice e felice, dove i problemi possono risolversi facilmente e dove ogni vicenda si conclude sempre con un lieto fine (Hughes, 2003: 9).

I folletti che abitano la cucina della famiglia De Ciliegis non sono altro che Sale e Pepe, loro fanno sì che tutto vada per il meglio, che la lavatrice lavi le camicie, che i toast escano croccanti dal tostapane, che tutto sia ordinato e perfetto. La madre, la signora De Ciliegis, ha bisogno che tutto sia in ordine: “Guardarsi intorno, contemplare la sua cucina splendente d’ordine e di pulizia, la lavatrice in funzione, il forno acceso, il freezer che ronzava sottovoce tenendo in fresco il gelato alla vaniglia per il dessert del signor De Ciliegis, le riempiva il cuore di felicità” (Plath, 2003: 20).

Sylvia racconta in modo lieve e spiritoso la ribellione nella cucina della signora Mirtilla Maggiolina: ciascun elettrodomestico è consapevole di svolgere il proprio lavoro in modo soddisfacente, però ognuno desidera cambiare e fare le mansioni dell’altro. “Non è che non mi piaccia sbattere le uova, spiegò il Frullino. Ma se guardo le delicate piegoline e le sottili nervature così ben spianate da Ferrodaistro sulle camicette bianche, sento che anch’io saprei farne di altrettanto precise e deliziose, se ne avessi la possibilità”. E così anche la Lavatrice, il Forno, la Caffettiera, il Freezer, tutti vogliono cambiare mestiere per prendere il posto di un amico.

Per un incantesimo dei folletti, finalmente i desideri degli smaniosi elettrodomestici vengono esauditi e ognuno si appropria del lavoro di un altro. Il risultato è una catastrofe, la stanza va tutta all’aria, “Da tutti gli angoli della cucina si levava verso Sale e Pepe la stessa identica invocazione: “Restituitemi il mio vecchio lavoro!” (2003: 38). Fortunatamente gli aiutanti magici rimettono tutto a posto e la famiglia De Ciliegis può pranzare nella sua bella cucina ordinata.

7. CONCLUSIONE

The Bed Book è una meraviglia in versi, divertente spassoso, piacevole e spiritoso,
un inventario di letti estrosi, creativi, ed eccentrici, per accontentare la voglia di sognare 
di qualsiasi bambino: c’è persino il gran Letto-Macchiabile, con lenzuola da decorare 
con acquerelli, tempera o pastelli a cera, sul quale possono ballare gli amici animali con 
ze zampe sporchie di fango, oppure ci puoi rovesciare sopra, senza problemi la 
colazione! E per chi non riesce a immaginare questi guscigli, ci ha pensato 
l’impareggiabile Quentin Blake ad illustrarli, con disegni da cui traspaiono brio, letizia, 
spensieratezza e festosità.

The It—Doesn’t—Matter Suit è un racconto che ci avvicina a un mondo semplice, un 
paesino di montagna con l’aria limpida e trasparente e montagne con cime innevate che 
sembra coni di gelato. Anche qui un catalogo, però di personaggi e di capi di 
vestiario, resi abilmente dall’artista Rotraut Susanne Berner. Una novella che narra di 
“buone cose di pessimo gusto”, “piccole e serene” di gozzaniana memoria: la felicità di 
um bambino che finalmente può godere di un vestito “da grande”, anche se ha un colore 
e un tessuto assolutamente improbabili.

Mrs. Cherry’s Kitchen rende fantasmagorico l’ambiente più usuale e frequentato 
della casa: la cucina e i suoi piccoli apparecchi elettrici. Oltre ai folletti, creature 
leggendarie tipiche della tradizione popolare, solitamente piccoli, burloni e invisibili per 
la maggior parte del tempo, nella storia prendono vita gli elettrodomestici, in uno 
scambio dei ruoli, molto affine al “facciamo finta che”, dove l’immaginario è il “campo 
di azione”, passatempo che i bambini adorano.

Nel libro I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici Giuseppe Pontiggia 
sostiene che leggiamo un classico “per la bellezza e l’importanza di quello che ci dice”, 
e aggiunge: “i classici continuano a esprimere valori in cui possiamo riconoscerci” 
(1998: 53-6). Il fondamentale requisito richiesto ad un testo senza tempo è il connubio 
tra eccellenza della forma e ricchezza del contenuto e assurgere a modello per le sue 
caratteristiche di perfezione e permanenza nel tempo, anche se con canoni di volta in 
volta ispirati a principi stilistici diversi.

Ci sembra che, dopo un’attenta analisi delle pubblicazioni di Plath per i piccoli, 
queste indicazioni siano ampiamente rispettate e crediamo che il profilo sfaccettato 
della grande poetessa e scrittrice vada ulteriormente arricchito dalla presenza di queste 
tre piccole opere per l’infanzia, troppo poco note e relegate in una posizione molto più 
in ombra rispetto al resto della sua produzione.

Pur nella semplicità della narrazione - certamente voluta dalla scrittrice poiché si 
rivolgeva ai bambini - sono testi molto curati, eleganti e forbiti, che devono ri-entrare a
pieno titolo nella letteratura per l’infanzia attuale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

<https://www.youtube.com/watch?v=6hHjctqSBwM>. 
<https://www.youtube.com/watch?v=g2lMsVpRh5c>. 

FILE AUDIO

<http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm>.


Salvo, A., Quando l’amore chiede troppo, Milano, Mondadori, 2005.
DOLORES VEINTIMILLA DE GALINDO Y LA DESCOLONIZACIÓN DEL SER FEMENINO

Alexandra Astudillo Figueroa
Universidad San Francisco de Quito

Dolores Veintimilla de Galindo, escritora ecuatoriana (Quito 1829 - Cuenca 1857), con apenas doce textos poéticos y tres narrativos, ha sido reconocida por la crítica nacional e internacional como una auténtica representante del romanticismo, tendencia que se sella con su suicidio. Sin embargo, al recorrer su obra poética y en prosa encontramos una voz que, haciendo uso de la estética romántica, en unos casos, y trascendiéndola, en otros, construye un lugar de enunciación, con un estilo de intervención intelectual que es crítico con los roles asignados socialmente a la mujer, que interviene en temas fundamentales como la pena de muerte, y que llega al suicidio, como último recurso para, paradójicamente, hacer audible su voz, resistente a la colonización que la sociedad patriarcal pretendía hacer de su cuerpo, su pensamiento y su condición de mujer.

1. CRÍTICA Y DISCREPANCIA CON LO ESTABLECIDO

Si bien perteneció a una familia acomodada, no pudo tener una educación sistemática, de ahí que sus poemas carezcan de precisión métrica, sin embargo, alcanzan la fuerza de su posición crítica sobre la condición de las mujeres. Para ella se hace evidente que no hay espacio en la sociedad para una mujer que piensa, que discrepa sobre lo instituido y que se atreve a escribir sobre ello.

En su poema “A mis enemigos”, se pregunta:

Por qué, por qué queréis que yo sofoque
lo que en mi pensamiento osa vivir?
por qué matáis para la dicha mi alma?
por qué ¡cobardes! á traición me herís? (17-20) (Veintimilla, 1898: 3)

Estos enemigos a quienes reclama surgen en Cuenca, ciudad donde fijó su residencia al año de casada, y donde tuvo que adaptarse a la condición social anómala de vivir sin su marido, médico que, después de instalarla, viajó a Centroamérica (Pérez Pimentel, 1987: 355). En su búsqueda por encontrar un ambiente donde poder desarrollar sus
inquietudes intelectuales y literarias logró ser aceptada en la “Sociedad de Aprendizaje Literario” (Lloret, 1982: 92); y no tardó en ofrecer los salones de su casa para las tertulias literarias con poetas reconocidos como Tomás Rendón y otros más jóvenes como “Luis Cordero, Miguel Ángel Corral, Antonio Marchán García, Joaquín Fernández de Córdova” (Lloret, 1982: 93).

Según sus biógrafos, su participación en las tertulias generó animadversión contra ella, por parte de algunos sectores de la sociedad cuencana que criticaban las “reuniones de hombres en casa de una mujer hermosa, de una forastera, [y veían mal] ese compañerismo literario desacostumbrado” (Barrera, 1954: 129).

Su actitud creativa y crítica trascendió el ambiente de las tertulias con la publicación en la prensa de dicha ciudad (Palma 1939: 97) de un artículo en el que cuestionó la legalidad de la pena de muerte, a tono con las inquietudes del romanticismo social y su “preocupación de tipo fraternal por los llamados desheredados” (Sasso, 1994: 82). “Necrología” es una protesta pública por la aplicación de la pena de muerte al indígena Tiburcio Lucero, acusado de parricidio; suceso acaecido en Cuenca, el 20 de abril de 1857.

Veintimilla escribe no sólo desde la impresión sensible que le causa la ejecución de la pena de muerte, sino desde las reflexiones que le genera el hecho de quitar la vida a un ser humano perteneciente a la clase menos favorecida, cabeza de familia, y que ésta sea una decisión racional:

> ... de la voluntad de uno o de un puñado de nuestros semejantes, que ningún derecho tienen sobre nuestra existencia, arrancar del seno de la sociedad y de los brazos de una familia amada a un individuo, para inmolarlo sobre el altar de una ley bárbara. ¡Ay! Entonces la humanidad entera no puede menos que rebelarse contra esa ley, y mirar petrificada de dolor su ejecución. (Veintimilla en Barrera, 1954: 30).

Sustenta su posición en consideraciones sobre la condición humana del individuo por encima de la ley y de las diferencias sociales, se compadece de la orfandad en que quedan los hijos del indígena, quienes, sin su padre que les sustente, quedan aún más marginados dentro de una sociedad en la que el indígena era subyugado. Fundamenta sus aserciones tanto en el derecho a la vida de toda persona, como en el hecho de que la vida misma está llena de tanto sufrimiento que carece de sentido procurar agregarle más dolor, por decisión humana.

La posición asumida por Veintimilla de no sólo condenar la pena de muerte sino de tomar partido por un indígena parricida y hacerlo usando la expresión Gran Todo para
referirse a la divinidad, indispone y estremece a tres estamentos de la sociedad cuencana: el aristocrático, el legal y el eclesial; pues es una dama aristocrática la que se conduce de la suerte de un indígena, se rebela contra una ley establecida y aceptada por todos, incluida la Iglesia, y usa la expresión Gran Todo, lejana al contexto católico de la urbe.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA INFAMIA

El malestar de la sociedad cuencana se hace explícito a través de la difusión de un libelo anónimo, cuyo autor o autores ocultaron su identidad bajo el seudónimo “Unos Colejiales”, publicado el 5 de mayo de 1857, titulado “Graciosa Necrolojía”\(^1\) (Mata, 1968: 201-203).

Es un texto que asocia la feminidad con la ignorancia y califica la publicación de Veintimilla como un pobre ejercicio que despedaza y mancha el idioma, y como una ridícula pretensión de analizar una problemática ya resuelta y fuera del ámbito femenino. Además convierte a su atrevimiento escriturario en atentatorio contra una sociedad que considera que las leyes, al igual que la escritura son patrimonio masculino. Ponen en ridículo sus expresiones con argumentos pobres y groseros, tergiversan sus planteamientos, e invalidan su punto de vista respecto a la pena de muerte. La acusan de celebrar las fechorías como expresión de su falta de juicio, lo que la convierte en un peligro para la consecución y preservación del bien social y, por lo tanto, merecedora de ser separada de la sociedad como el parricida.

Veintimilla responde a este texto con otro, publicado el 9 de mayo de 1857, bajo el título de “Otro campanillazo”, en el que identifica como escritor de “Graciosa Necrolojía” al canónigo Ignacio Marchán. Califica su texto de “éstéril abundancia”, citando a Boileau,\(^2\) pues en él hay “mucha crítica y ninguna razón en qué fundarla” (Veintimilla en Mata, 1968: 207). Deja en claro la ridiculez de los argumentos con los que es atacada; manifiesta su discrepancia con la estandarizada estratificación social que ata al pasado a una sociedad que debería modernizarse, ironiza ante la “susceptibilidad cristiana” de su adversario, mencionando no solo al Gran Todo sino a Brama, Jehová, El Soñado de los profetas y el profeta Mahoma; le pide más coherencia en sus argumentos;

---

\(^1\) Las deliberadas faltas de ortografía tienen por objeto enfatizar y burlarse de algunos errores ortográficos en el texto de Veintimilla.

\(^2\) Poeta y crítico literario francés (1636-1711) defensor del clasicismo.
y, finalmente, le aconseja evitar las groserías. Cierra el texto expresando que no va a “volver á contestarle una palabra, cualesquiera sean los ataques que se sirva dar[1]e en adelante” (Veintimilla en Mata, 1968: 207). En su defensa, Veintimilla despliega conocimiento de retórica, de filosofía, de cultura general, y maneja con habilidad la ironía. Inclusive a manera de nota de pie de página menciona a pensadores que estaban en contra de la pena de muerte como el obispo de Hipona, Lamartine, Sue, y Blanc.

El 12 de mayo aparece un nuevo texto titulado “La defensa de Madama Zoila”, firmado por “Colejiales”, en el que se abren tres frentes de ataque: el supuesto maltrato físico que el marido de Veintimilla le propinaba, la discusión sobre la pena de muerte, y la defensa del canónigo Ignacio Marchán a través de una serie de improperios contra ella, atacada no sólo como escritora ‘atrevida’ sino también como mujer. Se la calumnia diciendo que “la miserable panteísta […] sufría sendos azotes de mano de su consorte [porque éste] trataba poner juicio a su mujer” (en Mata, 1968: 231) y que este mismo objetivo tienen los que suscriben este texto. Retoman los referentes religiosos que utiliza Veintimilla para acusarla de ignorante y no digna de una explicación teológica elaborada sólo “para los hombres de buen sentido y señoras de buen juicio” (en Mata, 1968: 232). Se la acusa de “calumniar a San Agustín y [de ser] capaz de calumniar al Padre Eterno” (en Mata, 1968: 233). La acusan de poner en juego hasta su propia reputación para obtener notoriedad, la sentencian como pecadora pública, es decir, de haber ofendido moralmente, con su proceder, a una sociedad que se escandaliza de su actuación y que considera que es justo castigarla.

Los ataques contra Veintimilla alcanzan una connotación más ofensiva aún en el texto “Un curioso ratoncillo”, publicado el 13 de mayo de 1857, firmado con el seudónimo Roepán y atribuido por Márquez Tapia a Ignacio Marchán y por Humberto Mata a fray Vicente Solano. Se trata de la narración que hace un ratón vuyerista, Roepán, del comportamiento de Veintimilla en su intimidad, caracterizado por exabruptos, imprescinciones y gestos, como consecuencia de ser “una Señorita llena de orgullo” que no admite sus errores y que “como energúmena muerde á no sé qué eclesiástico, creyéndole autor de la tal censura” (en Mata, 1968: 247).

En estos tres textos escritos contra ella –“Graciosa Necrolojía”, “La defensa de Madama Zoila” y “Un curioso ratoncillo”– hay un claro objetivo: censurar los textos de Veintimilla y con ellos su pensamiento, su incursión como mujer en discusiones filosóficas e ideológicas, además de desacreditar su condición de persona moral, sensata
y equilibrada. Los argumentos, que el autor o los autores de estos textos\(^3\) esgrimen, dan cuenta de los distintos mecanismos y criterios a través de los cuales la sociedad elaboraba y cimentaba los procesos de dominación y control de la mujer, utilizados deliberada y enfáticamente para silenciar a Veintimilla.

3. ESTRATEGIAS DE COLONIZACIÓN DEL SER FEMENINO

En los textos escritos contra Veintimilla, podemos encontrar una serie de argumentos que explicitan los recursos usados por la estructura patriarcal para colonizar al ser femenino. Así, el argumento de que Veintimilla comete errores léxico-gramaticales, más allá de un asunto estilístico, revela que lo que realmente molesta es su manera de apropiarse del lenguaje como “lugar donde el conocimiento se inscribe” (Mignolo, 2001: 329). Veintimilla se atreve a incursionar en un ámbito acotado a los hombres; su ‘mal escribir’ violenta las normas y reglas de la ‘ciudad letrada’, así como el lugar donde el poder masculino se asienta. Por ello, censuran su escritura como anómala, lo que les permite condenarla y silenciarla. El mal uso del lenguaje por parte de Veintemilla su ‘mal decir’ se lee como producto de un mal pensar, que sólo puede provenir de un mal ser, nocivo para la sociedad.

Otro criterio que esgrimen es la inconformidad con las indagaciones filosóficas, literarias y religiosas, reveladas a través de la alusión que Veintimilla hace en sus textos de críticos literarios como Boileau (1636-1711), de políticos y literatos franceses como Alphonse de Lamartine (1790-1869), Eugéne Sue (1804-1857), Louis Blanc (1811-1882), de un santo católico, San Agustín de Hipona (354-430), y de la doctrina filosófica panteísta. En suma, lo que molesta es que ha leído a varios autores, y que se ha apropiado de un conocimiento considerado demasiado peligroso en manos de una mujer, como expresa Juan León Mera –uno de los escritores y críticos más importantes del siglo XIX en el Ecuador– en el capítulo que dedica a Veintimilla en la *Ojeada histórica-critica sobre la poesía ecuatoriana*:

\(^3\) No es nuestro objetivo esclarecer quién los escribió, aunque dadas las características de los mismos y las fechas de publicación parecería que los dos primeros tuvieran un origen distinto del tercero que muestra un estilo diferente, mayor conocimiento de fuentes, una escritura y ortografía más cuidadosas, un vocabulario más amplio, así como mayor creatividad a la hora de atacar a Veintimilla por distintos frentes, y mayor malicia en los argumentos.
No es aventurado presumir también que la lectura no fue de lo más selecto, y sin duda cayeron en manos de la joven libros de aquellos que por desgracia abundan en América, insustanciales y corruptores en el fondo, defectuosos y abominables por la forma. ¡Cuán perniciosas á la moral y á las letras son esas novelas románticas, con que cierta novisima escuela francesa riega las semillas del socialismo y la corrupción por todas partes. […] Las mujeres, de suyo más sensibles, son las que abrazan más ciegamente el partido de las novelas y de los versos cortados á la moda del día, y, por supuesto, son las que más pierden. […] más bien quisiéramos ver un víbora en el seno de una joven, que no en sus manos un libro corruptor. (Mera, 1893: 253)

Según el crítico, el acercamiento de Veintimilla a la literatura francesa que se difundía en el Ecuador en el siglo XIX fue pernicioso; pues le cuesta pensar que una mujer pueda aproximarse de manera racional a esta literatura y reflexionar sobre lo que lee, emitir juicios, conocer otras formas de pensamiento; más bien se considera que su relación con la lectura se da en un plano meramente sensible y por ello demasiado impresionable, subjetivo e irracional. Para Mera, la mujer pierde dignidad y honor cuando se alimenta de otras fuentes que no sean las que la sociedad cristiana destina para ella. En el mismo sentido, Remigio Crespo Toral –autoridad moral, intelectual y literaria en el contexto cuencano– argumenta: “había por desgracia recibido una educación poderosa a engendrar mal suceso, dadas las condiciones mismas de su temperamento nervioso y ardiente. Las novelas de todo linaje y hasta las menos decorosas le eran familiares. Así que llegó a respirar a poco las cálidas auras de un mundo ideal, extraño al en que vivía”. (Crespo Toral, 1885: 50). Para estos autores, su afición a la lectura, su apego a fuentes de información consideradas nocivas y a culturas distintas es lo que pervierte a Veintimilla.

Otro criterio que se sustenta en los textos detractores es la justificada violencia contra la mujer para lograr corregir sus ‘defectos’, opinión recogida tanto en “La defensa de Madama Zoila” como en “Un curioso ratoncillo”. La obligación de castigarla se fundamenta en el hecho de que el hombre conoce qué es lo mejor para ella y debe vigilar su proceder para el bien de la sociedad. Mencionar que Veintimilla era golpeada por su esposo implicaba admitir, al mismo tiempo, que tenía mala conducta, que desvirtuaba las costumbres con su proceder, que atentaba contra la moral, que era una mala mujer.

Otra de las explicaciones elaboradas para censurar a Veintimilla tiene que ver con su no vivencia del cristianismo. La indignación y el ataque giran en torno a la
denominación Gran Todo que usa para referirse al ser superior, que en el mismo texto de “Necrológia” es nombrado de tres maneras más: Todo Poderoso, Creador y Padre común (Veintimilla en Barrera, 1954: 131). Puede que su intención haya sido simplemente evitar caer en redundancias en un texto corto; sin embargo, esta denominación deja entrever que leía obras de tendencias filosóficas distintas al cristianismo, lo cual no implica una abierta declaración de ateísmo o panteísmo de su parte. Es más, en la defensa que asume en el texto “Otro Campanillazo”, no tiene objeción en hablar de Brahma, Jehová, El Soñado de los profetas, el profeta de Mahoma para indicar con ello que una “susceptibilidad cristiana” (Veintimilla en Mata, 1968: 206) impide ver que el conocimiento de distintas culturas y creencias nutre el pensamiento de una persona. Sin embargo, Remigio Crespo Toral, sentencia: “la mujer sin creencia es el más desgraciado de los seres” (Crespo Toral, 1885: 50).

Al insistir en el hecho de que piensa erróneamente y actúa equivocadamente, logran construir la imagen de una mujer descentrada, que no sólo está fuera de las normas sociales y del cristianismo, sino también fuera de sí como persona. El último argumento con el que se la avergüenza es el de estar volviéndose loca. Para desarrollar esta idea en “Un curioso ratoncillo”, se recogen las descripciones que hace un testigo ocular, el ratón voyerista, de la conducta de Veintimilla:

Un pico ratón llamado Roepan, atisbaba de su agujero las imprecauciones y jestos [sic] de la buena Señora, y viéndola apoderada de todas las furias, tomar gorro y capa y arrojarlos contra el suelo se metió asustado diciendo entre sus camaradas: cuan difícil es hacer bien, y cuan fácil lo contrario! […] Yo estoy viendo que a nuestra Estael la van a volver loca, porque como energúmena muerde á no sé qué eclesiástico, creyéndole autor de la tal censura, y viéndole errar su tiro me he reido a moço tendido. Observando el último borrador, hice lo que con el primero, roerlo en gran parte, dejando como reja de monja, y como estaba la pobrecita tan turbada, lo dio a la prensa sin pie ni cabeza. Los curiosos, al leer impresos tan originales, han atribuido a su poco juicio. (Mata, 1968: 247-248)

A través de la figura del ratón husmeador se pretende que el público ingrese a la intimidad de Veintimilla, observe su cuerpo y encuentre en sus gestos descompuestos, violentos y exaltados la confirmación de una locura, que la ha separado de la sensatez, compostura y recato propios de una mujer de su condición. La comparación con Madame Stäel, (1766-1817), escritora y promotora de tertulias francesas, está orientada a despreciar en ella lo que comparte con la francesa: encabezar tertulias, leer libremente a autores considerados no recomendables, moverse en un mundo visto como impropio para una mujer. Para su acusador anónimo, esta conducción errónea a través de una formación distinta a la aconsejada socialmente, la ha alejado de la educación moral y
del aprendizaje de roles sociales para los que está ‘naturalmente’ apta una mujer. La alteración de esta predisposición natural, la práctica de actividades poco femeninas que le llevan a la obstinación, sumada a la condición nerviosa ‘propia de la mujer’ según la medicina del siglo XIX, (Araya, 2006: 5-20) hacen de Veintimilla, según sus detractores, una candidata a la locura.

Todos estos criterios que arguyen sus detractores se legitiman a sí mismos, a través de un ejercicio de colonización del saber y del ser que, por un lado, cancela la posibilidad de un conocimiento y ser femeninos y, por otro, construye la sexualidad femenina ligada a parámetros ideológicos, religiosos, culturales y médicos, que son hábilmente utilizados para configurar, condicionar y censurar el único valor que la sociedad reconocía como apreciable en una mujer, el honor. La actitud que se genera en torno a Veintimilla anula la posibilidad de reconocer un pensamiento alternativo, jamás la podrán mirar como un alter-ego con quien se pueda dialogar, sino sólo como un subalterno (Maldonado-Torres, 2007: 257) que debe obedecer y sujetarse a la normativa social, a la luz de la cual aparece retratada como una mujer de conducta inmoral, anticristiana y loca.

Veintimilla percibe la manipulación hábil de los parámetros que apuntalan la configuración del ser femenino para violentarlos contra ella, la saña con la que se leen sus textos y su conducta, el incomprensible interés que hay en difamarla públicamente e intenta defenderse.

Sin embargo, sus críticos al haber hecho público el juicio de que no piensa ni escribe ni actúa ‘apropiadamente’ según las estructuras patriarcales de la ideología imperante, la anularon socialmente, pues confirmaron en ella una falta de ser, que la volvió prescindible, sin existencia social (Maldonado-Torres, 2007: 252). Sus detractores destruyeron su condición de ser social, a través de toda una estructura orientada a mostrar su desajuste con el ideal femenino, elaborado por un soporte cultural excluyente. Ante esta situación, Veintimilla parecería coincidir con lo que manifiesta Avellaneda en su Autobiografía: “juzgada por la sociedad, que no me comprende, y cansada de un género de vida que acaso me ridiculiza; superior e inferior a mi sexo, me encuentro extranjera en el mundo y aislada en la naturaleza. Siento la necesidad de morir” (Avellaneda en Roselló, 1999: 230). Necesidad que no es evasiva sino que también comporta un sentido de agencia. Dolores Veintimilla se suicidó ingiriendo cianuro de potasio, el 23 de mayo de 1857.
4. EL SUICIDIO COMO AFIRMACIÓN

Al suicidio de Veintimilla se lo ha convertido, a lo largo de los años, en un tópico romántico a partir del cual justificar lo actuado por sus contemporáneos y argumentar sobre la condición sicológica de la autora a la luz de lo cual entender su producción poética dentro del contexto literario ecuatoriano; tópico que tiene por lo menos tres enfoques:

El primero, es el de argüir –considerando su soledad, juventud y belleza– que despertó el sentimiento amoroso en algún hombre, afecto al cual no era indiferente. Ricardo Palma, en su texto, “Dolores Veintimilla”, recoge la opinión de Guillermo Blest Gana, poeta chileno que residía en Cuenca cuando ocurrió el suicidio; según Blest Gana: “sucedio que un hombre logró tal vez inspirarla el amor que por ella sentía. Su corazón y su imaginación la arrastraban: su orgullo y los juicios del mundo la detenían al borde del abismo […] La calumnia esparcía rumores que despertaban injurias sospechosas […] En estas circunstancias […] escribió unas líneas contra la pena de muerte […] Bajo el velo del anónimo, un hombre sin corazón cometió la barbarie de incurrir por la Prensa a esa pobre mujer” (Palma, 1957: 1428; mi cursiva).

Antonio Lloret Bastidas acoge también este criterio, pues manifiesta que “quien sabe si […] requerida de amores y en medio de un enorme soledad, soledad suya romántica y dolorosa” (Lloret, 1982: 105; mi cursiva), Veintimilla tomó la decisión de suicidarse. Las expresiones usadas por estos autores: ‘tal vez’ o ‘quien sabe si’ son muestra de que se argumenta a partir de suposiciones alimentadas más por la fantasía masculina que por la realidad, conjeturas que convierten a Veintimilla en víctima de sus sentimientos y de los miramientos sociales.

Nicolás A. González propone una variante de esta versión en un artículo titulado “Literatura Americana” publicado en el Diario de Centro América de Guatemala, el 1 de diciembre de 1884; en éste señala que un “fraile […] indigno y miserable, puso los ojos en la poetisa y rechazado por ella […] se encargó de calumniarla y de perderla” (en Mata, 1968: 364). Luego insiste: “Lo que puso el colmo a la desesperación de la poetisa fue que esas mismas calumnias se repitieron en la Cátedra que la Iglesia Católica llamada del Espíritu Santo, y se echaron a volar a los cuatro vientos, en alas del periódico” (en Mata, 1968: 365).

Un segundo enfoque sostiene que la vanidad, deseo de figurar y mostrarse como excéntrica llevaron a Veintimilla a proponer un texto irreverente, y al no poder afrontar
las críticas que este despertó, su personalidad egocéntrica le llevó al suicidio. Tal es el caso de fray Vicente Solano, quien en el periódico *La Escoba* N° 21, publicado en Cuenca el 21 de octubre de 1857, precisa:

> En nuestro siglo hai una tendencia marcada á la abolución de la pena de muerte, y esto no puede provenir sino de dos cosas, ó del desprecio de la relijión, ó del deseo de ver trastornada la sociedá con la impunidad de los crimenes. [...] [L]a abolición de la pena de muerte, acaba multiplicando las muertes. El Ecuador ha comenzado á experimentar esta verdad en la persona de la desgraciada Maria de los Dolores Veintimilla. Esta mujer, con tufos de ilustrada, habia hecho la apología de la abolución de la pena de muerte; y por una inconsecuencia del espíritu humano, [...] se atribuyó un poder que habia negado á la sociedá: se suicidó con veneno, porque no pudo sostener su cuestion contra los que la habian atacado. (F. V. Solano, 1865: p. 1)

Para el escritor, la discrepancia que tiene Veintimilla sobre la pena de muerte, sólo puede venir de un espíritu anti-religioso, alimentado por el “tufo” que puede dejar el conocimiento en una mujer, incapaz de comprender las grandes verdades así como de asumir con humildad, serenidad y raciocinio las críticas que levantó la publicación de sus ideas.

En 1885, Remigio Crespo Toral señaló: “si esa alma que sueña y se agita en demanda de lo mejor, es una alma de mujer, que lleva a la escena, epilépticas convulsiones, lágrimas, estremecimientos y pasión intensa; ¿Cuánta desventura al momento de la caída!” (Crespo Toral, 1885: 49). Según este crítico, la condición femenina, fuente de expresiones sensibles e irracionales, es una limitación a la hora de enfrentar la opinión pública sobre su pensamiento, debido precisamente a que la mujer carece del equilibrio y la racionalidad necesarios para hacerlo; a diferencia del hombre, en ella el juicio no logra dominar a la imaginación por sobre todas las cosas.

Juan León Mera agrega: “La infeliz señora, que pudo realzar su mérito añadiendo al talento la resignación cristiana en el infortunio, quiso oponerse a este con una muerte violenta y prematura, acción que tiene más de pagana que de noble y heroica. La imprudencia de un sacerdote fanático, por no decir más, tuvo mucha parte en la consumación del suicidio” (Mera, 1893: 250). El escritor reconoce talento en Veintimilla, pero el hecho de no asumir con resignación cristiana la despiadada e infundada crítica que recibió y optar por suicidarse es, para él, más bien la confirmación de un espíritu pagano que le resta capacidad, idoneidad y valía.

En este mismo sentido, Isaac J. Barrera sugiere que fue la formación romántica que ella recibió unida a su espíritu fantasioso y pasional la que, dados los acontecimientos
de la crítica a su persona por protestar ante la condena a muerte del indígena Tiburcio Lucero, le empujó al suicidio (Barrera, 1954: 119-139).

En suma, lo que estos escritores afirman es que, dadas las características de su personalidad femenina impresionable, irreflexiva, petulante, no pudo afrontar las consecuencias que generó la publicación de un texto polémico como el suyo. Una vez producidas las críticas, su amplia difusión exacerbó su temperamento romántico, lo que provocó el suicidio, como acto culminante de una personalidad egocéntrica, obsesiva, marcada por la soledad, la auto-contemplación, y el afán de convertirse en heroína, que le hacía incapaz de aceptar con resignación cristiana la descalificación que hicieron de sus escritos y de su persona.

Desde un tercer enfoque, el suicidio es visto como el desenlace lógico de una personalidad perturbada. La tesis de que enloqueció fue pronunciada, por primera vez, un año después de su muerte, en un juicio librado por su esposo para poder dar cristiana sepultura a los restos de Veintimilla, inhumados en el lugar de los réprobes (Mata, 1968: 317). En el documento legal se certifica que situaciones como la humillación, vergüenza y deshonra que sufrió “determinan el trastorno de la inteligencia, especialmente en los temperamentos nerviosos, delicados y susceptibles, como expresan que fue el de la señora Veintimilla, concluyendo por afirmar que es muy probable haya llegado a perder la razón”.4 Además se agrega que “la congestión sanguínea que se encontró en el cerebro de la señora Veintimilla, a tiempo de hacer la autopsia de su cadáver, no pudo provenir del cianuro de potasio con que se había envenenado, sino de las afecciones morales que precedieron, y que ella es un signo seguro del desvío de la inteligencia” (Cueva en Mata 1968: 318). De esta manera, se certifica clínicamente la propensión de Veintimilla a la locura, a partir de la confluencia entre condición física, temperamento y formación distorsionados. La autoridad de la ciencia médica crea la verdad que se confirma al analizar el comportamiento y el cuerpo femenino. Adicionalmente, juzgar su suicidio como un arrebato de locura, permitía, limpiar su alma de una culpa que la condenaba a estar enterrada fuera del Campo Santo.

Remigio Crespo Toral, quien nació tres años después de su muerte, contribuye con esta tesis al describirla como “altiva y orgullosa, infatuada con los homenajes recibidos y romántica a modo de heroína de novela, portóse descomedita con muchos y al cabo perdió sus mejores relaciones [llena de] excentricidades confinantes a veces con la

---

4 Fallo escrito por el Dr. Mariano Cueva Vallejo recogido por Mata, 1968: 318.
locura” (Crespo Toral, 1885: 52-53). Crespo Toral esboza el perfil de una mujer enfermiza, ególatra y petulante. El hecho de que Veintimilla, a través de sus escritos y su participación en las tertulias se haya colocado fuera de límites establecidos socialmente para una mujer, la convierte en una amenaza moral (Pérez Abreu, 2005: 47), que sólo puede ser explicada, por el pensamiento patriarcal, como enfermedad demencial.

Crespo Toral acusa a Veintimilla de haber tenido una educación “poderosa a engendrar mal suceso, dadas las condiciones mismas de su temperamento nervioso y ardiente [de haber] perdido la creencia salvadora y la esperanza de las cosas inmortales” (Crespo Toral, 1885: 50); es decir, de concentrar en ella las mayores debilidades que una mujer podía tener; pues, si a una educación errada, se suma un temperamento susceptible y la pérdida de la fe, el resultado no puede ser otro que una inestabilidad súbita propicia al suicidio, al que recurre, según el autor, alimentada por su espíritu romántico y su afán de querer “inmortalizarse […] A tal extremo había llegado este intento, que puede decirse sin temor a equivocación que la aquejaba la monomanía suicida” (Crespo Toral, 1885: 53). Los argumentos de Crespo Toral evidencian la percepción de que una mujer que tiene acceso a literaturas, culturas, y pensamientos diversos, distorsiona su rol dentro de la sociedad y bordea las fronteras de lo antinatural y, por ello, extravagante y loco. Sólo la mujer que permanece alejada de lo ‘nocivo’ que comporta la civilización puede mantenerse pura, intachable, incontaminada, y útil para preservar el fundamento ideológico en que se sustenta la sociedad.

La lectura que hace Crespo Toral de Veintimilla está marcada por la tendencia romántica con atisbos de modernismo del poeta, desde donde la imagina como heroína que hace de su suicidio la coronación de un modo de ser excéntrico, inmoral y enfermizo. Si el cuerpo de una mujer es un “campo de elaboración discursiva que no cabe interpretar más que a la luz de los temores, los conocimientos, los intereses y la imaginación de cada época” (Pedraza, 1999: 15), lo que hace Crespo Toral es proyectar en este artículo los temores de una colectividad que ve en la incursión de la mujer en el campo escriturario e ideológico una amenaza que puede debilitar los cimientos de la cultura de orden patriarcal, un mal ejemplo que debe ser censurado y abominado socialmente, un camino errado por donde ninguna otra mujer debe transitar.

Sus expresiones dejan entrever el temor de la sociedad de su tiempo a la educación liberal de la mujer. Permitir que una mujer tenga acceso a otra información que no sea la organizada desde el poder patriarcal católico implicaba hacer posible la incorporación
de la mujer a la racionalidad de la lengua (Ramos, 1996: 87) y, por lo tanto, abrir la posibilidad de crítica a un adoctrinamiento ciego. En suma, la mujer educada era un reto que los hombres no estaban dispuestos a enfrentar, pues amenazaba cambiar la relación del poder masculino sobre el cuerpo femenino, fundado en una estructura disciplinar vertical y excluyente.

Este triple enfoque sobre la decisión de suicidarse, que surge más bien de la fantasía romántica masculina, quedó desestimado por Veintimilla días antes de su muerte, en el texto “Al Público” que debió escribir entre el 12 de mayo de 1857 en que aparece “La defensa de Madama Zoila”, texto al que alude, y el 23 de mayo en que se suicida. En este texto desvirtúa cualquier posibilidad de haber dado cabida a una relación amorosa extra-marital, así afirma: “una mujer calumniada […] como yo tiene el derecho de levantar su frente pura, ante todos los hombres sin temor de que haya uno que tenga la facultad de hacerla doblar rubORIZADA” (Veintimilla en Mata, 1968: 242). También descarta la posibilidad de haber escrito “Necrología” con un afán ofensivo o provocativo, pues pregunta “de cuál lado está la ignominia, si en la publicación de una hoja inofensiva, ó en esas producciones escritas con hiel y sin rastro siquiera de mérito literario, contra una persona que cree que no ha causado mal alguno á los habitantes de este lugar” (Veintimilla en Mata, 1968: 241-242). Además expresa con cordura y lucidez su condición triste pero serena, muy distante de la locura que se le imputa, pues afirma que tiene “la conciencia tranquila para resistir á tamaña injuria sin que se destruya su vida o se desorganice su cerebro” (Veintimilla en Mata, 1968: 242).

Frente a estas afirmaciones cabría preguntarse: ¿qué es lo que le llevó a tomar la decisión de suicidarse? Como dice Buttler: “¿Puede […] arriesgarse la existencia, cortejarse o perseguirse la muerte, con el fin de desenmascarar la influencia del poder social sobre las condiciones de la propia persistencia y crear la oportunidad de transformarlas?” (Butler, 2001: 40).

Veintimilla, a lo largo de su defensa infructuosa, se da cuenta de que no logró adquirir un estatus dialógico –en el sentido en que lo plantea Bakhtine– pues, con distintos argumentos destruyeron cualquier posición discursiva desde la que pudiera hablar o responder. Sin embargo, no estuvo dispuesta a no tener voz, ni a renunciar a su manera de entender su rol dentro de la sociedad y la cultura. Callar con resignación cristiana habría significado ocupar el no lugar que tradicionalmente se le había asignado a la mujer, sin poder objetar frente a una única manera de entender la vida, ni intentar proponer otras. Asumir el mandato al silencio resignado habría implicado la afirmación
en su persona de la no existencia (Spivak, 2003: 310) a la que estaba destinada la mujer. Con el silencio de la muerte parece pretender hacer audible su crítica a concebir a la mujer como categoría monolítica en la que se presume una identidad y conciencia unitaria del sujeto femenino (Giraldo en Spivak, 2003: 299) acorde con lo que el modelo patriarcal había propuesto para ella. Su suicidio es la expresión de una conciencia de sujeto sexual heterogéneo, distinto del modelo que la sociedad había construido para ella, surge como el significante excepcional que puebla de sentido y reinstala “el dudoso lugar del libre albedrío del sujeto sexual constituido como mujer [que] fue exitosamente borrado” (Spivak, 2003: 351).

La única posibilidad de seguir existiendo como sujeto era, precisamente, con la muerte. Tomar lo que de ella pudo ser visto como valioso, su juventud, talento y belleza, y lo que se esperaría como virtuoso, la resignación cristiana, para negarlos y destruirlos es desplazar el eje de constitución de la subjetividad femenina a otro espacio fundamentado en otra noción de sujeto femenino: sexual, reflexivo, librepensador y crítico con una única lectura de la conducta femenina. El suicidio, en vez de silenciarla, adquiere el carácter de agencia que dota de sentido a su posición rebelde ante las estructuras patriarcales de control y sometimiento, y replantea los límites desde los cuales construye su lugar de enunciación poético y vital, y su concepción de un modo de ser femenino otro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Mera, J. L. “Dolores Veintemilla de Galindo. La educación de la mujer entre nosotros”, Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana. Desde su época más remota hasta nuestros días, Barcelona, Litografía de José Cunill Sala, 1893, pp. 249-263.


Pedraza Gómez, Z., En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad, Bogotá, Universidad de los Andes, 1999, p. 15.


Veintimilla, D., *Producciones literarias*, Quito, Imp. De la juventud, 1898,
MATATE AMOR DE ARIANA HARVICZ, LA ESCRITURA COMO CUCHILLO

Marie Audran,
Rennes 2, Francia

Me incliné sobre la hierba entre árboles caídos y el sol que calienta la palma de mi mano me dio la impresión de llevar un cuchillo con el que iba a desangrarme de un corte ágil en la yugular. Detrás, en el decorado de una casa entre decadente y familiar, podia sentir las voces de mi hijo y de mi marido […] Estaba a pocos pasos de ellos, oculta entre las malezas. Los espiaaba. ¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano era la madre y esposa de estos dos individuos? (Harwicz, 2012: 5).

I. INTRODUCCIÓN: EL DESEO Y LA LOCA

“Deseo luego soy una débil mental”. Esa sentencia muy dura la pronunció Ariana Harwicz (escritora argentina nacida en 1978) recién en una presentación de su obra que organizamos en París. No la pronunció como convicción propia sino como idea acosadora que la empujó a escribir su segunda novela La débil mental y, suponemos, la primera, Matate amor que estudiaremos en esta ponencia. Nos llamó la atención aquel desvío de la cita de Descartes y nos pareció que ahí estaba el punto neurálgico del planteo acerca de la locura. Desde el giro cartesiano, la existencia se atribuye a la razón y niega por completo el deseo, el carácter físico de las necesidades vitales y por último el origen femenino de la existencia. Siguiendo este razonamiento, el deseo que se expresa es locura, entonces se tiene que apartar, callar, reprimir.

Matate amor es un huis-clos rural confinado en el espacio delimitado de una casa de campo en el que la protagonista recién madre está atrapada en un trío madre-marido-bebé. El deseo de la protagonista -sus pulsiones eróticas y tanáticas- estructura la novela en un vaivén continuo entre relaciones familiares tradicionales que la agobian y la reprimen y huidas compulsivas a un bosque donde se libera en el encuentro con la mirada primitiva y tranquilizadora de un ciervo. Ariana Harwicz indaga el deseo y siempre lo encara desde la doble perspectiva social e íntima. Como ya lo intuímos, el deseo, desde la perspectiva social, es una fuerza que tiene que ser contenida porque si no lo es, se vuelve síntoma de locura. La novela en varios puntos hace eco a la propia vida de la escritora. Ariana Harwicz se “exilió” a Francia en 2007 para estudiar literatura comparada y se quedó viviendo en un pueblo rural en una casa cercada por un
bosque a dos horas de París donde se embarazó. A Ariana Harwicz le gusta jugar con las palabras, sacarlas de su jaula semántica. Si en Argentina la palabra exilio es muy pesada y remite al exilio político durante la dictadura militar, ella la usa para hablar de su triple exilio: un exilio geográfico y cultural de Argentina a Francia; un exilio social de la ciudad al campo y un exilio corporal hacia la maternidad. De este triple exilio, nació la escritora. De manera dialéctica, ex_iliarse, o sea ex_centrarse, fue necesario para captarse y escribir fue, en este lugar encerrado y ajeno, necesario para sobrevivir.

Ariana Harwicz comparte esta narrativa del deseo con otras narradoras argentinas jóvenes como por ejemplo Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Romina Paula, Mariana Enríquez, que intentan reubicar el deseo en una sociedad en que “todo es lenguaje” que parece vaciar y negar los contenidos profundos y singulares de los cuerpos y de las palabras. Esta revaloración del deseo se hace a menudo desde el cuerpo propio de las protagonistas que llega a ser *mise en abyme* utópica de una sociedad que incluye al deseo. La ambivalencia entre pulsión distópica de un deseo oprimido o opresor y pulsión utópica de un deseo liberado y creativo llevan a actitudes distintas de cancelación o de afirmación. El título *Cómo desaparecer completamente* (2004) de Mariana Enríquez expresa esta pulsión canceladora en una sociedad menemista que niega el cuerpo y celebra la palabra falsa. En *Muerta de hambre* (2004) de Fernanda García Lao, la gordura y pulsión devoradora de la niña es un modo de contrarrestar el deseo filicida de sus padres. El cuerpo está preso entre estas dos pulsiones de cancelación y afirmación, entre la sociedad y la intimidad. La obra de Ariana, es un grito de reivindicación que apunta a ser, fuera de la razón, fuera de la norma. Es un verdadero silogismo: contra el “pienso luego soy” que lleva al “deseo luego soy una débil mental” apunta a “deseo luego soy”.

**2. LOCURA: SEMÁNTICA DICOTÓMICA Y DIALÉCTICA**

Antes de entrar en el análisis, proponemos estudiar las etimologías y definiciones posibles de “loca/locura” que se organizan en los dos espacios dicotómicos de la norma y de la creación y abren reflexiones y preguntas.

La palabra española “loco/a” derivaría del latín “locus” que tiene que ver con el lugar, con el espacio. La relacionamos con las palabras “excéntricas”, “idas”, “fuera del mundo”, imágenes de “exilio”, de “destierro” enumeradas en la convocatoria. La referencia espacial siempre tiene que ver con el margen o el movimiento de
huida/descentramiento: exterior al centro, fuera del mundo, exterior a su país, exterior a su tierra, y “fuera de sí”. La locura sería un estado en el que se encuentra la persona “habitada por la abyección” (Kristeva, 1980: 9). Vincularemos este concepto de abyección con la locura. La loca es literalmente la desubicada. La Historia de la locura de Michel Foucault revela el carácter esencial de la dimensión espacial de la locura. Por eso hablaremos, en esta ponencia, de “cartografías” de la locura que oscilan siempre entre encierro y éxtasis.

Luego, el significado derivó hacia conceptos que tienen que ver con construcciones sociales, biopolíticas, psicoanalíticas como “demente”, “anormal” (estudiado por Michel Foucault), «abyecto» (explorado por Julia Kristeva). Ahí, el significado espacial se reúne con lo social: la loca es alguien que está fuera de la norma, en un entre-dos inasimilable y que, por lo tanto, tiene que ser excluido. Por último, es interesante tomar en cuenta dos derivaciones etimológicas que permanecen a menudo a sombras que, sin embargo, tienen que ver con la vertiente creativa e íntima del concepto. Corominas encuentra un posible origen etimológico de loco en la palabra “clueco” y desde entonces relaciona “loco/a” con el hecho de procrear, maternalizar, crear. La etimología francesa vuelve al término “follis” que remite al estómago o los intestinos y, por ende, relaciona lo loco con lo abyecto, lo interior, que también se excluyen, se callan, se esconden en la sociedad pero que pueden sublimarse mediante el arte.

3. PROBLEMATIZACIÓN

En el cruce de tantos puentes de significación, entendemos que la locura es un concepto muy productivo a nivel semántico. Su origen remite al topos por eso lo analizaremos en términos de distopía y utopía. Es esencialmente dicotómico en tanto por un lado remite a la creación o lo propio y por otro lado remite a una construcción social que tiene que ver con la norma. La locura ocupa un lugar semántico “entre-dos” y desde luego, la loca es aquella que negocia con lo interior y lo exterior (del cuerpo, del espacio) el uno y el otro, el deseo y la norma, la materia y la forma en una dinámica creativa que la lleva a otro lugar, a un entre-dos. La loca tiene dos posibilidades: ser presa del paso, es decir, encerrada en la exclusión; o bien romper el paso para liberarse.

¿Cuál es el instrumento de tal corte? Intentaremos demostrar que el instrumento de creación y de transgresión que permite a la loca salir del paso es en este caso el cuchillo
y estudiaremos cómo actúa de manera dialéctica tal herramienta. A continuación proponemos leer la escritura de Ariana Harwicz como escritura del cuchillo, desde la idea de que cortar es crear.

Estudiar la obra de Harwicz desde el concepto de locura permite comprender su complejidad y su potencia dialéctica y transgresiva. En esta ponencia vamos a analizar cómo funciona el cuchillo de Harwicz como herramienta crítica para “cuestionar las normas”\(^1\) y como herramienta creativa para sublimar su propia abyección. En un primer tiempo veremos cómo la escritora elabora la “monstración” de una espacialidad distópica encerradora de la locura y luego cómo trasgrede esta cartografía normalizadora hacia una cartografía utópica del éxtasis.

4. LA LOCA ENCERRADA: CARTOGRAFÍA DISTÓPICA DEL ENCIERRO

“No importa que pasara la mañana entera pensando cómo traducir mi estado de encierro” (Harwicz, 2012: 47).

En *Matate Amor*, llama la atención la delimitación muy precisa del espacio tanto geográfico como social y familiar y del tiempo mecánico, rutinario. Bien lo ha dicho Foucault. La locura es una construcción discursiva - “solo existe en la sociedad” (Foucault, 1972) - y tiene su eco espacial. En efecto, en *Histoire de la folie*, Foucault narra la evolución de los espacios discursivos e institucionales en que se encerraron a los locos (o “anormales”) y sus propósitos: normalizarlo, neutralizarlo, apartarlo, definirlo para controlarlo (relación entre saber y poder). Trasladando la concepción que tiene Judith Butler del género a la locura, podemos concebir la locura como construcción performativa e iterativa. En tal caso, es interesante fijarse en las iteraciones y citacionalidades que configuran a la protagonista para entender cómo se construye el territorio determinado que encierra la locura. Por “citacionalidad”, Judith Butler entiende “práctica reiterativa y citacional mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”\(^2\) (Butler, 2009) o sea un discurso que, al ser repetitivo, va produciendo normas efectivas en lo real. Ariana Harwicz dibuja una cartografía distópica del encierro, sintomática de la locura, desde la perspectiva social dando a ver

---

\(^1\) Referencia a la convocatoria

los mecanismos discursivos y sociales que lo configuran. Más adelante, proponemos la autopsia de esta cartografía.

Autodefínición. De manera iterativa, la protagonista sin nombre de Matate amor, se autodefina como loca siempre desde la comparación/oposición con la normalidad que la rodea y que parece encerrarla, excederla: “yo mismo, letrada y graduada universitaria, soy más bestia que esos zorros desahuciados con la cara tenida de rojo y un palo atravesándoles la boca de par en par”; “¿Y yo? Una mujer normal, de una familia normal, pero una excéntrica, desviada, madre de un hijo y con otro, quién sabe a esta altura, en camino” (Harwicz, 2012: 6).

Encierro corporal/maternal. La maternidad crea también una mente y un cuerpo oprimidos ya que obliga a la madre negarse a sí mismo, a negar sus deseos y necesidades.

“Quiero ir al baño desde que termino el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. Y dale con el llanto, llora, llora, llora, llora, me va a trastornar. ¿Soy madre, listo? Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir […] Mamá era feliz antes del bebé. Mama se levanta todos los días queriendo huir del bebé, y él llora más” (Harwicz, 2012: 73).

Encierro espacial. La loca se define desde el espacio físico de la casa definida como “decorado” (Harwicz, 2012: 5), un término que traduce la construcción social y artificial de tal espacio. La novela gira en torno a una casa de campo delimitada por sus paredes, sus ventanas, su ventanal. Hay menciones de casas de vecino pero la comunicación parece medio cortada. Se alude a la ruta desde la cual va y viene del trabajo el marido, o “el hombre de la moto”, el amante de la protagonista. Sin embargo, ella está encerrada en los contornos de este espacio en el que se confina su papel de madre.

Encierro temporal. El tiempo es otra categoría encerradora por la reiteración de la rutina. La protagonista sufre el peso de la repetición eterna que rige sus días: el marido que va y viene del trabajo, las necesidades básicas del bebé, los domingos con los suegros.

Encierro social y familiar. El encierro es social y familiar y se expresa en los rituales familiares y de pareja: “Somos parte de esas parejas que mecanizan la palabra “amor” hasta cuando se detestan” (Harwicz, 2012: 6); “Sentadita en el asiento de acompañante, el cinturón bien ajustado con la expectativa del paseo dominical” (Harwicz, 2012: 38); en su boda, ante el discurso normativo del cura “que lo amara, honrara, consolara, que se consagrara solamente para él, cumpliendo con todos los deberes y obligaciones que
una esposa tiene para con su esposo”, piensa: “Mientras Dios me conceda la vida, y mis piernas corren rápido sobre la ruta había un camino paralelo. Y en mi mente todavía tengo fuerza y voluntad para enterrar el cuchillo en la carne de una vaca. Y antes del “sí, lo hare” me veo forrada en la hierba” (Harwicz, 2012: 86-87). De esta manera, la protagonista corta el discurso iterativo basado en la dualidad mandato del cura/respuesta afirmativa de la esposa. Corta la relación esperada y desvía de la norma. Los suegros son la personificación del «poder reiterativo del discurso” (Butler, 2009, 17) que regula o impone esquemas y normas sociales. En efecto, son los que siempre recuerdan las normas sociales hasta en la organización misma de la vida cotidiana. Representan el discurso iterativo que quiere formar, normalizar y adaptar/asimilarla a la protagonista a la norma: adaptarla a nivel lingüístico “¿Practicaste pronunciación? ¿Vocabulario? Así nunca vas a pasar las entrevistas laborales?” (Harwicz, 2012: 47); formarle el cuerpo “Mi suegra me objetó de lejos con el bol de comida mezclada para gallinas por qué no hacia algo de gimnasia” (Harwicz, 2012: 18); asimilarla a la vida social “Las preguntas de aquella navidad me perforan con más fuerza que las descargas eufóricas de los cazadores. ¿Estuviste viendo ofertas de trabajo? ¿Piensan poner el chico en una guardería? ¿Están pudiendo pagar los impuestos? ¿Y la obra social?” (Harwicz, 2012: 17).

**Encierro institucional.** “Eso veía de mí. Una mujer que debía calmarse” (Harwicz, 2012: 84): el marido de la protagonista la interna en una clínica psiquiátrica, “nunca sos normal”, dice en el consultorio conyugal. Este tipo de encierro es la máxima expresión del carácter institucionalizado y social del territorio de la locura. La protagonista está literalmente encerrada, su marido y los médicos la controlan: “prefiere que me quede todavía una semana más, todo eso hablaron a mis espaldas: es oficial, estoy en penitencia” (Harwicz, 2012: 97).

Ariana Harwicz construye una protagonista que sufre las normas como jaulas. Al establecer esta cartografía del encierro, va dando cuenta del proceso normativo que se despliega alrededor de la mujer, que niega por completo su deseo y necesidades y que le grita al oído “Deseas luego sos una débil mental”.

5. **FRACHTURAR EL PASO. LA ESCRITURA COMO CUCHILLO**

“Con una mano sostengo a mi nene, con la otra un raspador. Con una mano preparo la comida, con la otra me apuñaló” (Harwicz, 2012: 38).
Si bien el espacio cotidiano de la protagonista está bien delimitado, sus pulsiones crean hendiduras. La novela avanza siguiendo las pulsiones que hacen estallar el espacio acotado hacia un espacio separado: un "entre-dos". La ruptura y el corte estructuran el espacio novelesco en capítulos que parecen fragmentos cortados con brutalidad, imprimen su ritmo a la novela que parece ser un jado acorralado que estalla en embestidas violentas. Lo que viene separar los dos espacios- el espacio de la rutina y de lo cotidiano, encerrador; y el espacio del éxtasis, liberador que veremos en la tercera parte de este trabajo- es el cuchillo. En Matate amor, siempre está un cuchillo real, imaginario, metafórico o lingüístico, de por medio, acechando. Adelante analizamos la potencia dialéctica del cuchillo de Harwicz que necesita cancelar (o tener la posibilidad de cancelar) la norma, para poder afirmarse.

Corto luego soy. El primer corte concierne los orígenes de la protagonista. Nos enteramos de que es una extranjera que cortó con su país para instalarse en este pueblo. Tanto como la escritora, su protagonista necesita de estos cortes para probar su identidad singular. Vive ahí con una familia (el marido y los suegros) que tienen sus normas y costumbres propias. Cortar es una manera de sobrevivir y de vincularse con su ser esencial e íntimo. Siempre aparecen los cuchillos o cortes en los momentos en que el grado de encierro excede a la protagonista. No importa que el cuchillo sea real o soñado, lo importante es saber que está y, desde entonces, que está la posibilidad de salir o de huir. “Yo necesito ver un arma” (Harwicz, 2012: 34).

Corte familiar. La novela empieza con la protagonista arrojada al pasto con un cuchillo imaginario en la mano, a punto de pasar al acto de apuñalarles a su marido y a su hijo que juegan en la piletas de plástico azul.

“Detrás, en el decorado de una casa entre decadente y familiar, podía sentir las voces de mi hijo y de mi marido [...] Estaba a pocos pasos de ellos, oculta entre las malezas. Los espiaba. ¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano era la madre y esposa de estos dos individuos?” (Harwicz, 2012: 5).

Con el cuchillo la protagonista trasgrede los límites de este cuadro familiar donde tendría que estar incorporada. Se excentra, se pone literalmente fuera de campo para probar su existencia fuera de cualquier marco.

Corte sexual. El sexo relacionado con la transgresión de la pareja (sexo adulterio o post-adulterio) siempre tiene que ver con el corte. “Entró en mí, punto. Directo, deslizándose, arrastrándose, destruyendo las malezas de mi cuerpo enfermo, se instaló entre mis órganos vitales, nado en mi sangre, me descompuso y se hizo un lugar a puro
machete” (Harwicz, 2012: 42). La narradora define los movimientos sexuales con su marido como “hachazos” y habla de “mutilación” para calificar el acto sexual con el amante. El corte, la violencia y la muerte siempre andan relacionados con el sexo, el deseo. Cortar para gozar. El goce sería la máxima expresión del ser transgresivo y singular, la cancelación radical de la norma, la vuelta a lo animal: “Y cuando deseo soy una vaca con la cabeza atorada. Y si deseo soy un ciervo entrando al bosque como lo haría un novio en la iglesia” (Harwicz, 2012: 54). El corte cancela la relación sexo-pareja para dejar fluir el deseo hacia los instintos más primitivos.

Corte espacial. La protagonista rompe los límites del espacio cerrado de su casa familiar cuando su marido le somete a un interrogatorio sobre sus hipotéticas relaciones con el vecino. El interrogatorio es vivido como pulsión distópica y tanática que niega y culpa el deseo de la protagonista. La pulsión la empujan a embestir al ventanal de la casa para salir.

Hasta que corri hacia fuera de la casa, por primera vez, atravesando el vidrio de par en par. Y toda roja crucé los pastizales como si fuera una pradera y en el camino atropellé conejos y lechuzas, o ellos me atropellaron a mí. Y me tiré como de costumbre en mi cucha, mi caverna, entre arboles podados […] Yo me quedé arrojada, con las medias húmedas, con la sangre fría y seca empastada al cuerpo, con el temblor que iba ganando (Harwicz, 2012: 42).

Corte corporal. El cuerpo pulsional es cortado: “Hace días que me tienen curándome los tajos. No me puedo ver entera, pero tengo en los omoplatos, en el pecho, en la panza, en el cuello, por todas partes. Son tajitos no más […] Me alumbran sobre la camilla y me sacan vidriecitos, hojillas y esquirlas. Me sacan del cuerpo cristales, espejitos, petalillos, fetas de vidrios” (Harwicz, 2012: 44). Es un conjunto de fragmentos que escapa al mandato iterativo de un “yo único”, de “un yo jefe”. Ariana Harwicz crea un cuerpo caleidoscópico y plural que, impulsado por el deseo puede transformarse, multiplicarse, expandirse: “nos mutilamos y me veo reflejada en partes desiguales como un caleidoscopio. Mi boca abierta son varias bocas” (Harwicz, 2012: 57).

Corte lingüístico. Varias bocas para generar varias lenguas. La lengua es la materia de creación del escritor. El igual que Jacques Derrida a nivel crítico, la escritora rompe las estructuras rígidas y logo-centradas de Ferdinand de Saussure entre significante y significado para volver a un “nível pre-lógico”. Igualmente, siguiendo a Roland Barthes que indaga el “grado cero de la escritura” (Barthes, 1972), Harwicz libera las palabras de sus significados, de sus cargas semánticas, celebrando su naturaleza sonora: “Vuelvo
a escuchar el ajj, aijj, como de ahorcamiento, aijj, aijj, como garganta ronca y batuta saliendo del pico curvo del búho” (Harwicz, 2012: 12). Juega con las palabras dando vuelta al orden de las letras: el marido es un “dorima”. Desvia y corta la relación significante/ significado al relacionar el campo lexical del cuchillo con la libertad, el deseo y el amor. Ariana Harwicz asemeja su trabajo de escritura a la escultura: corta, esculpe, talla, cinzela las palabras. La escritura es un proceso físico. Es el encuentro entre la materia y las pulsiones de la autora. El corte trasgrede la opresión semántica del signo abriendo paso a la creación literaria. La maternidad se relaciona con la dimensión física de la escritura. La protagonista clueca es el doble parturiente de la autora. Lo físico domina y da vuelta a la cita cartesiana “pienso luego soy” que niega el origen uterino y corporal de la existencia. El Verbo creativo de Ariana Harwicz no es un Verbo ideal o razonable sino un Verbo carnal, físico, parido desde las tripas.

**Corte novelesco.** La novela es el doble del cuerpo de la protagonista: una entidad fragmentada, múltiple, entre-dos, cortada por que por pulsiones y/o momentos de inspiración obsesiva. Ariana Harwicz escribe, guiada por sus obsesiones. Cada capítulo parece ser una escena intensa, un chorro de rabia, una descarga sexual, que va del encierro al corte para terminar en el apaciguamiento sublime del bosque.

La escritura como cuchillo corta todo territorio rígido, agobiante, que encierra: ex_centra o cancela los límites. Su función es dejar huir, dejar salir a la protagonista de todas sus tensiones (espaciales, temporales, corporales, identitarias, sociales, lingüísticas, genéricas, nacionales) vividas como encerradoras, deterministas. Es el instrumento de la loca que negocia entre el interior y el exterior; la norma y la libertad; el deseo y la muerte. Tanto como el lápiz-cuchillo de Antonin Artaud que “hierie y cura como una plaga, que escarba la carne abriendo abundantes hemorragias de tinta, que traza pústulas y abscesos saludables” (González, 2007: 153-164), suplicio y liberación, instrumento de acupuntura y puñal, la escritura como cuchillo de Harwicz es un _pharmakon_ (como diría Derrida): veneno y cura a la vez. También es instrumento de deconstrucción que permite mostrar desconstruyendo, acceder al interior, proceder a una autopsia. “J’ai transformé le bistouri en porte-plume” (Foucault, 1968 : 36), dice Michel Foucault. La autora se relaciona con el “bisturi” del filósofo al sajar las normas, sajar los discursos. Además de ser _pharmakon y bistouri, _la escritura como cuchillo de Harwiz puede relacionarse con el arma del crimen transgresivo de Georges Bataille que libera el deseo de sus límites y prohibiciones. En términos de lenguaje, la escritura como cuchillo se asemeja a “la escritura como tajo” que define la obra de Lamborghini
en palabras de Perllongher: una “lengua fractal” (César Aira) que se opone a lo bello, a cánones estéticos para transgredirlos y salir renovando el lenguaje. Lo vemos, desde la “escritura como cuchillo” se dibuja una territorialidad intertextual, verdadera filiación de cuchillos transgresivos en busca de Verdad, de transgresión y de creación.

“Antes de ser como, « yo » no soy, sino que separo, rechazo, ab-yecto” (Kristeva, 1980: 21)³ dice Julia Kristeva, « en este trayecto donde “yo” devengo, doy a luz a mí mismo en la violencia del sollozo, del vomito» (Kristeva, 1980: 11)⁴. La novela se desarrolla en el tiempo de la maternidad reciente. Nos parece relevante la relación entre los cortes que ritman la novela y la maternidad. Dos partos se superponen: el parto de un hijo y el parto de sí mismo. Si hay una relación entre la escritora y su protagonista, podemos pensar que se trata, en esta primera novela escrita fuera de Argentina, de un parto de sí mismo en tanto escritora, una vuelta a las materias y las sonoridades de los orígenes sublimadas en una obra.

6. SALIR DE SÍ O LA ESCRITURA COMO ÉXTASIS: CARTOGRAFÍA DEL DESEO

“Si levitar es algo, mirarlo a los ojos era lo más parecido. El ciervo aparecía justo al caer la noche y se detenía al fondo entre el bosque y el jardín. [...] Esa mirada es un momento que dura todavía. [...]” (Harwicz, 2012: 5).

“Éxtasis: no contentarse con ser lo que se es. Literalmente, salir de sí, dislocar, llevar hacia fuera, quebrar la barrera del cuerpo, retirarse, abandonar, ceder, dejar, renunciar” (Perllongher, 1991/2008). Esta frase de Perllongher podría definir la pulsión utópica de la protagonista de Matate amor.

Si “el eje de la experiencia extática es la salida de sí”, esta exhortación a salir de sí puede ser programática en la escritura de Harwicz. En efecto, Perllongher y Harwicz se empeñan en “intensificar las vías de salida como [...] cartógrafo[s] que quiere[n] perderse más allá de todo mapa” (Palmeiro, 2011: 10). Los reúne una “pasión de abolición” (Palmeiro, 2011: 14) que experimentan desde el cuerpo. En Matate amor, los actos de la protagonista apuntan a su autocancelación. Se trata de salir de la distopía socio-formal encerradora del discurso para alcanzar la utopía materio-informal salvaje del cuerpo. Armada con su cuchillo, Harwicz comparte con Perllongher, “la lengua

⁴ Kristeva Julia, ibid p.11 (traducción Marie Audran para la ponencia: « dans ce trajet où « je » deviens, j’accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi »)
como tajo” y el derroche excesivo de materia informe que libera de los límites rígidos de la forma. Bataille define lo “informe” como “una operación que consiste en desclasificar, en el doble sentido de rebajar y poner desorden en toda taxonomía para anular las oposiciones en las que se funda el pensamiento lógico y categorial” (Bataille, 1929). Así pues, tanto para Bataille como para Harwick, lo informe es una vía dialéctica de liberación que pasa necesariamente por la cancelación de la norma que sea lingüística, social o estética. Bataille explora lo que está rechazado como demasiado “bajo” (en oposición con la Razón) y cree en la posibilidad de una materia bruta, refractaria al sentido, a la puesta en forma (en contra de la idea aristotélica de que una materia no existe para el hombre sino puesta en forma). Este “bajo materialismo”, también llamado “escatología” o “abyecto” hace eco a la estética de Harwick no sólo en busca de un “cuarto propio” (Woolf, 1929) sino de un “cuerpo propio” que se diluye en la materia indomable de su deseo. Nos autorizamos la referencia a Virginia Woolf ya que aparece en la novela mediante un programa de radio que habla de Mrs Dalloway.

A la delimitación rigurosa del topos distópico familiar, social, espacial de la protagonista, Ariana Harwick contrapone un topos utópico informe e indeterminado. Al dejar a los protagonistas y el pueblo sin nombres, la novela alcanza la potencia de un mito, de una utopía en el sentido literal. La máxima expresión de esta utopía es el bosque donde la protagonista sale de manera compulsiva, rompiendo de esta forma el carácter iterativo de lo cotidiano y estructurando la novela. Cuando el encierro es agobiante, sale al bosque para encontrar al ciervo: “Él es mi hombre. El hombre que sabe mirar con una tristeza infinita” (Harwick, 2012: 52). Cuando la apresan los celos de no saber con quién está su marido, “camino esquivando ortigas y bajo al bosque. A cierta hora aparece un ciervo que se me queda mirando de una manera brutal como no me miró nadie nunca. Quisiera abrazarlo si fuera posible” (Harwick, 2012: 14); cuando la oprimen las preguntas de la familia sobre la maternidad, “caminé al bosque agotada por las contracciones” (Harwick, 2012: 17); cuando la exceden los comentarios de la suegra sobre la necesaria búsqueda de un trabajo y de una vida social “Oí y entré jadeando al bosque, una yegua de carga parturienta no lo habría hecho más lento” (Harwick, 2012: 47). El bosque es el no-espacio utópico de un deseo creativo extático: “Yo que quería parir un hijo no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante” (Harwick, 2012: 50). A falta de parir tal hijo extático, Ariana Harwick da a luz una escritura extática que celebra la pulsión creadora del deseo.
El exceso pulsional esboza un cronotopos del éxtasis en el que se mueve el cuerpo abyectó, un cuerpo presentado desde su materia informe cuya propiedad esencial es que no se deja fijar en una forma definitiva. La protagonista encuentra un espacio utópico dialéctico entre cancelación y afirmación en la vuelta a los orígenes materiales del cuerpo. La materia deseante y natural del cuerpo y su correlativo espacial – el bosque – son los refugios utópicos donde gritar “deseo luego soy”. Adelante presentaremos las propiedades extáticas y abyectas de este “cuerpo propio”.

Cuerpo animal. “Lo abyecto nos enfrenta […] con estos estatutos frágiles por los que el hombre vagabundeaba en los territorios de lo animal” (Kristeva, 1980: 20). En el éxtasis del deseo, la protagonista reanuda con su naturaleza animal que, en el espacio de la casa, se calla bajo el rol familiar y social: “Mi aliento de búfalo me socava. Podría empeñar vidrios enteros, los ventanales de un castillo, ciudades espejadas por ríos angostos. Soy una bestia que respira lento y pesado, que saca el aire al resto.” (Harwicz, 2012: 45).

Cuerpo orgánico. Ariana Harwicz libera el cuerpo de su forma y de la piel, su continente, e ingresa al interior puramente material. En la rabia, en el deseo, en la exasperación, el cuerpo se expresa mediante sus materias: la sangre, la caca, la orina, la leche, el sudor, las lágrimas…Materias con las que hay que separarse o que se tienen que esconder para integrarse en la vida social, según Julia Kristeva. Son las materias purificadas o reprimidas por los códigos sociales, morales o ideológicos. Desde luego, lo abyecto queda excluido de la sociedad. Ariana Harwicz celebra esas materias excluidas de la cartografía social desde la cartografía del éxtasis, sublimándolas.

Cuerpo húmico. La protagonista vuelve a sus orígenes primitivos no solo en lo orgánico sino también en lo húmico, es decir, en una relación intrínseca con la naturaleza cual Lilith, primera mujer nacida del barro en el mito hebreo. Se funde literalmente en el suelo natural: “En el piso arranqué una y mil veces el pasto mezclando en mi mano el verde y el amarillo, la tierra y los lombrices. Linda paleta para una pintura macabra” (Harwicz, 2012: 45); cuando escapa con su bebe en el bosque, exhorta: “Disimulémonos en el paisaje, cubramos nuestra piel de tierra y verde” (Harwicz, 2012: 52). Mezclarse con la madre tierra, con el barro: mezcla intertextual e intercultural entre creencias originarias y tradiciones marginales neobarrosoas. La tierra es el no-territorio deseado, la vuelta a orígenes primitivos, la vuelta a los orígenes.

Cuerpo deseante. Para Spinoza el deseo es “la esencia misma del ser humano”. La protagonista lo confirma: “El deseo es una alarma que no puedo desactivar” (Harwicz,
2012: 65). Son las pulsiones y el deseo que rigen el cuerpo de la protagonista. Este cuerpo desean te se aparenta al Cso (Cuerpo Sin Órganos) de Deleuze: no se trata de un cuerpo regido por el despotismo del organismo por el cual crea un sistema de defensas que neutraliza el deseo, sino un cuerpo localizado en la materia, afectado y desorganizado por las fuerzas e intensidades. La protagonista de Matate amor experimenta un deseo ambivalente que la afecta. Se manifiesta bajo el aspecto de un ciervo. El ciervo es este elemento sublime que la saca de lo cotidiano y al mismo tiempo que la vuelve sierva. Según Deleuze, no se trata de entender este desarreglo del cuerpo como síntoma patológico negativo, sino como un estado de sensibilidad positiva que permite el acceso a la productividad del deseo. En estos términos, la fuerza contradictoria inherente al deseo, entre servidumbre y libertad, origina la escritura como cuchillo.

Lengua material. El lenguaje poético materializa las sensaciones olfativas, sonoras, visuales. Las voces son “ensalivad[a], pastos[a], textura” (Harwicz, 2012: 27). Este bosque lleno de plantas, insectos y animales es un bosque de palabras: un lugar desde el cual se crea a partir de la materia pura. En este bosque, las palabras se liberan de sus significados y pueden transformarse sin límites.

Mediante la escritura, Ariana Harwicz domina el “deseo abyecto”, transformándolo en lenguaje. Según Kristeva, la sublimación es «la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal, que no son más que un trans-nominal, un trans-objetal», si “en el síntoma, lo abyecto me invade, me transformó en ello. Mediante la sublimación, lo agarro» (Kristeva, 1980: 20). Una vez dominada la abyección mediante la sublimación estética, ésta se vuelve “locus propio” desde el cual se afirma la singularidad sublime de la protagonista.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Deseo luego soy. Volvamos a las primeras sentencias del silogismo que introdujo esta ponencia: “pienso luego soy”, “deseo luego soy una débil mental”. Matate amor apunta a cortar la relación entre el deseo y la locura para llegar a afirmar “deseo luego soy”. La función del cuchillo de Harwicz primero es crítica ya que permite mostrar las

5 Kristeva Julia, ibid p.20 (traducción Marie Audran para la ponencia: “la posibilidad de nombrar le pré-nominal, le pré-objetal, qui ne sont en fait qu’un trans-nominal, un trans-objetal”», si “dans le symptôme, l’abject m’envaht, je le deviens. Par la sublation, je le tiens”).
tensiones (espaciales, temporales, corporales, identitarias, sociales, lingüísticas, genéricas, nacionales) configuradas por una cartografía distópica del encierro. La segunda es una función de afirmación que pasa por actos de cancelación: permite acceder al interior, al deseo, a su propia materia abyecta liberada de sus contornos y formas hacia el territorio del éxtasis. Por último, el cuchillo tiene una función meramente creativa que permite captar y sublimar lo abyecto en una obra. La poética de la locura en tanto estética performativa del éxtasis es meramente política por ser potencia subversiva de cierto Orden de Género y social. El corte es intrínseco tanto a la obra y a la protagonista como a la autora. En efecto, Harwicz se inició a la escritura con la escritura del guion cinematográfico, una escritura ritmada por el “cortar A”. Necesitó salir de su país e instalarse en el campo francés para escribir. Necesitó ser una extranjera para crear. Su vida misma también es una serie de “cortar A”: “cortar A” Jerusalén, “cortar A” Buenos Aires, “cortar A” París, “cortar Al” bosque, “cortar A” ser madre, “cortar A” escribir, “cortar A” otra palabra….Para Harwicz, la estructura necesaria de la vida y de la creación reside en este “cortar A”. Tanto Harwicz –la escritora- como su doble – la protagonista – van, guiadas por su deseo, recreándose y sublimándose de corte en corte en el entre-dos que configura su “locus” utópico del éxtasis.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


SUBALTERNITÀ FEMMINILE E PROTESTA NEL ROMANZO
RAGAZZE DA MARITO DI C. RISPOLI

Angelo Azzilonna
Universidad de Salamanca

1. LA TRAIEKTORIA LETTERARIA AL FEMMINILE DI CAROLINA RISPOLI

Il presente contributo si propone innanzitutto di ricordare ed apprezzare il valore etico oltreché letterario dell’opera narrativa di Carolina Rispoli,\(^1\) una scrittrice lucana troppo sovente dimenticata ed esclusa da antologie, manuali, e persino da riviste e articoli di stampo femminista. Eppure, gran parte della sua attività e del suo impegno intellettuale si sono canalizzati nell’analisi e nella denuncia, sia pur sottile, della subalternità condizione della donna meridionale che ha saputo tracciare con responsabilità e disinvoltura narrativa. La sua produzione letteraria, infatti, sin dagli inizi ha avuto il gran merito di aver messo a fuoco un tema assai dibattuto e di estrema attualità quale l’identità femminile considerato nelle sue relazioni con la scrittura letteraria, in una realtà piccola e sonnacchiosa come la Basilicata\(^2\) nel difficilissimo periodo della Grande Guerra. In una regione per metà analfabeta, geograficamente isolata e con un retaggio socio-culturale decisamente patriarcale, la giovanissima Rispoli trovò l’intrinseca motivazione ed il coraggio di gettare il suo sguardo lucido ed accorato al contempo, sull’infelice situazione femminile, auspicando la necessità di un cambio radicale nella mentalità tradizionale dell’entroterra lucana. Nei suoi romanzi reclama una maggiore dignità per la donna di provincia, dopo averne evidenziato l’inferiorità di cui soffriva che le negava il diritto e la libertà di scelta, e di conseguenza, qualsiasi possibilità di riscatto socio-economico.

Uno dei meriti della Rispoli consiste proprio nell’aver ridato qualche crisma di dignità e di vita, almeno letteraria, all’asfittico universo femminile lucano. Nelle sue opere le eroine sono quasi sempre umili e pazienti donne riprese nella loro quotidiana

---


e dimessa normalità che grazie alla scrittrice diviene insostenibile e anacronistica anormalità. Le sue pagine narrative, dunque, invitano ad una profonda riflessione e revisione di tutti quei valori tipicamente meridionali che relegano la donna ad un ruolo eufemisticamente definibile come secondario. È emblematico l’insistere nel corso della sua traiettoria letteraria su vicende di figure femminili archetipiche, destinate a fungere da mediazione tra la cultura maschilista e la natura docile (a cui essa appartiene), che rivelano la costante volontà della Rispoli, benché mai plateale, di voler stigmatizzare l’ideale della donna come angelo del focolare domestico. Di conseguenza, uno dei suoi principali obiettivi risiede nell’ambizioso (e all’epoca pressoché velleitario) tentativo di sensibilizzare in primis le donne stesse, le potenziali lettrici affinché vedano riflesso e prendano coscienza del loro infelice status e, mediante le tribolate vicissitudini delle sfortunate protagoniste, possano percepire in modo netto il loro mesto e grigio vivere quotidiano.

In definitiva, se il femminismo della Rispoli non presenta tratti corrosivi particolarmente evidenti è solo perché è consapevole del contesto culturale, egemonicamente al maschile, della società lucana di inizio novecento, che, a sua volta, assumerà un peso specifico notevole per lo sviluppo del carattere e del relativo processo di socializzazione dell’uomo e della donna. In tale ottica la scrittrice sembra comprendere, senza tuttavia giustificare, l’atteggiamento oltremodo composto e passivo delle donne lucane di provincia, che in effetti, soffocano sul nascere legittime inquietudini, pulsioni e inalienabili rivendicazioni attraverso un filtro etico comportamentale, fedele alle discutibilissime norme morali e socio-culturali dell’epoca. Probabilmente è per questo che nei suoi romanzi, nonostante siano vittime di situazioni discriminanti, i personaggi femminili difficilmente sfociano in aggressive proteste, optando, al contrario, per vie più pacifice in linea con i costumi dell’epoca.

1.1. Cenni biografici e percorso narrativo della Rispoli

---


4 Addirittura, in tal senso, Raffaele Nigro in *La cultura a Melfi*, Ed. interventi lucani, Bari, 1978, pag. 78, scorge dei tratti romantici presenti nei romanzi delle scrittrice lucana, sia pur spesso impiegati in chiave ironica contro la società benpensante dell’epoca che ad ogni modo, almeno apparentemente, sembrano allontanarli da quel femminismo militante, intransigente lasciando il posto a riflessioni troppo pacate e giustificazioniste circa l’umiliante condizione femminile nella Basilicata di inizio novecento.
Carolina Rispoli nacque a Melfi, una piccola cittadina lucana, nella provincia di Potenza il 19 maggio 1892. Il suo esordio letterario fu precoce, allorché, all’età di 17 anni rivelò subito una grande intelligenza e talento di scrittura e pubblicò sulla rivista *Vita femminile italiana* con il significativo e beneagurante pseudonimo di Aurora Fiore, una novella dal titolo *Lotta Elettorale* ambientata nella Melfi natale e apprezzata anche da Sofia Bisi Albini, che nella giovinetta vedeva una nuova Grazia Deledda. Tuttavia, a tenere banco e a solleticare la curiosità e l’interesse della melfitana non è tanto l’aspetto socio-politico quanto l’aspetto privato di una donna, Matilde, che concede un bacio all’avversario politico del proprio innamorato, che, a sua volta, proprio in virtù del “cedimento” della sua donna, viene eletto in Parlamento. L’uomo, in realtà, si sente ferito nel suo orgoglio di maschio e abbandona la donna ad una anonima e grama vita di provincia. Questa prima novella racchiude già in modo latente alcune tematiche che caratterizzeranno l’intera produzione narrativa della scrittrice: la condizione femminile, la vano attesa, la subalternità della donna con il conseguente e necessario bovarismo, il desiderio di evasione (spesso identificato nel matrimonio), l’ingravitudine maschile che spegne sul nascere i sogni romantici di ingenue fanciulle. Incoraggiata da quel successo letterario, pubblicava cinque anni dopo, nel 1916 *Ragazze da marito*, il suo primo romanzo che sintetizza magistralmente alcuni dei motivi appena indicati come ad esempio la dettagliata descrizione della triste situazione femminile ben rappresentata dai patimenti interiori e dalle vicende di cinque sorelle. L’opera, sulla quale si incentrerà la mia analisi, acquisì una notevole risonanza nel contemporaneo dibattito femminista, prima di subire una incomprensibile rimozione, come il resto della produzione letteraria rispoliana. Intanto, nel 1922, la Rispoli sembrò risolvere anche la sua condizione di donna “da marito” sposando Raffaele Ciasca, un eclettico e colto professore universitario e sensibile uomo politico che segui fedelmente nei suoi trasferimenti

---

5 L’entusiasmo e l’apprezzamento con cui Sofia Bisi Albini presenta la giovane scrittrice melfitana saranno ancora più evidenti nella Prefazione del suo primo romanzo, allorché, riferendosi alla novella *Lotta Elettorale* si esprimerà in questi termini: “Con un senso di letizia presente oggi una nuova scrittrice. Aurora Fiore rivela, a me sembra, in questa novella una originalità primitiva e una freschezza che si possono solo paragonare a quelle di Grazia Deledda. Lo spirito d’osservazione della giovanissima autrice è lucido, preciso, da vera artista, e la novella è anche singolarmente interessante per il mondo che descrive: una piccola città di quell’Italia meridionale così poco e mal conosciuta e dove sono energie, fedi e passioni che stupiscono noi scettici settentrionali”. Rispoli, C., *Prefazione a Ragazze da marito*, Milano, Quintieri, 1916, IV.

professionali (Cagliari, Genova e infine Roma). Affascinata dalla carismatica personalità del marito, Carolina Rispoli ampliò il suo registro di narratrice innalzando un monumento all’uomo amato. Non a caso, alcuni dei romanzi successivi ruoteranno intorno alla figura di un gentile professore, protagonista del suo secondo romanzo, pubblicato nel 1923, *Il nostro destino*. Qui, inoltre, ci offre come sfondo il gretto mondo provinciale, descritto con crudele realismo che accentua la tendenza fatalistica sul destino di due donne (Bice e Lucietta), entrambe private della libertà di scegliere autonomamente; sarà l’amore e la gelosia che le porterà per strade diverse alla ricerca di una dimensione identitaria alquanto fragile ed in perenne divenire. Ancora la provincia, sia pur questa volta come contrappunto alla città, è lo scenario privilegiato del terzo romanzo *Il tronco e l’edera* che registrò un enorme apprezzamento da parte della critica e di un suo illustre corregionale come Giustino Fortunato⁷. Qui, il protagonista è un giovane che dopo aver vaneggiato una splendida vita cittadina fiorentina, ritorna nella tranquilla Melfi natia; inoltre, si ripresenta il motivo del matrimonio combinato con una ragazza autoctona che gli garantisce un affetto solido e sicuro e della quale si risalta la bontà, la dedizione e la capacità di sopportazione femminile. Tale ricerca di serenità provinciale, dopo l’iniziale desiderio evasivo rispoliano costituisce anche il filo conduttore del successivo romanzo, fortemente autobiografico, datato 1933 *La Terra degli asfodeli*; la scena si sposta in Sardegna, dove Maria, una ragazza lucana, sposa un giovane professore universitario e conduce una esistenza pacifica, vissuta con fervida religiosità che favorisce l’accettazione di tutte le anomali norme e situazioni che la vita matrimoniale comporta.

Completa il tema del “ritorno alla provincia” l’ultimo romanzo della Rispoli, intitolato *La torre che non crolla*, pubblicato nel 1938, con palese riferimento alla torre di Roberto il Guiscardo che rimane miracolosamente intatta dopo il terribile terremoto che colpì Melfi nel 1930 e causa la morte di un’umile e paziente donna. Tuttavia il suo bambino riesce a sopravvivere; così, seguendo un probabile parallelismo metaforico, quella giovane vita, come la torre incrollabile, indica la continuità con il passato, un legame, una storia, una tradizione da cui il marito vedovo, con rinovata fede religiosa, trova forza e motivazioni per rimanere nel suo paese, piccolo paradiso perduto, dopo le

---


2. **RAGAZZE DA MARITO, LE EROINE NORMALI DELLA RISPOLI**

*Ragazze da marito*, oltre a rappresentare il romanzo d’esordio della Rispoli, preannuncia uno dei tratti costitutivi della sua produzione letteraria poiché l’impegno narrativo, come nel resto della sua prosa, procede parallelo all’impegno civile e cautamente femminista con cui registrare le asimmetriche relazioni tra l’uomo e la donna, dove quest’ultima, occupa una posizione dimessa tanto in ambito familiare come in ambito comunitario lucano. Scritta a soli ventitré anni, anticipa e racchiude quello che sarà il *liez motiv* della scrittrice nonché il suo slancio vitale e il suo più puro e sentito desiderio di sottolineare l’infelice condizione femminile nella provincia lucana del primo Novecento. Così, sin dal primo romanzo, la Rispoli sembra anticipare e condensare il suo femminismo temperato ma coraggioso giacché palesato in un realtà intrisa di valori, tradizioni e modelli socio-culturali marcatamente patriarcali. Infatti, in
esso, la scrittrice con una prosa agile, fluida, chiara e con la sensibile ottica introspettiva femminile, dipinge significativi spaccati di vita quotidiana della sua Melfi attraverso notazioni descrittive non convenzionali con cui, velatamente, critica i costumi locali, prodotto di una arcaica mentalità che limitano le sfera d’azione della donna. Così, la Rispoli, intenzionalmente, ha voluto trasformare la sottomessa quotidianità femminile lucana, in oggetto letterario e quindi di riflessione risaltandone, implicitamente, le sue anacronistiche anomalie, inaccettabili anche per un contesto culturalmente misero e ideologicamente arretrato come quello della Basilicata di inizio novecento.

Nel romanzo, inoltre, è riscontrabile una costante metodologica che la Rispoli pare impiegare per traghettare il particolare dato della specifica realtà femminile lucana verso l’universale, sprovincializzando un tema così scottante a cui ha il merito di conferirgli una dimensione che da locale diventa globale; non a caso, contribuirà a vivacizzare il dibattito femminista dell’epoca che si preannunciava decisivo e rivoluzionario per la conquista dei diritti delle donne. Dunque, la Rispoli, ha saputo creare delle nuove, “normali” eroine, protagoniste della sua prosa, fatta di tocchi leggeri ma sapienti, partendo proprio dalla descrizione minuziosa e successiva analisi della riduttiva e offensiva routine quotidiana, condotta e accettata irrimediabilmente dalle donne, con il tacito intento di evidenziare le imbarazzanti contraddizioni e discriminazioni che fa sagacemente emergere nel rapporto uomo-donna.

Si è già accennato al femminismo moderato, non certo tout court della romanziera lucana che, tuttavia, senza estremizzare le ingiustizie e i tribolamenti femminili, riesce ad impregnare le sue pagine di elegante ma graffiante polemica. In tal senso sembra avvalersi di un pittoresco costumbrismo con cui dipinge l’inveterato provincialismo potentino, autentica gabbia per la libertà ed i sogni femminili.

Attraverso la sua penetrante ed analitica capacità descrittiva del senso di abitudini, piatte e consuete delle donne lucane, ci consente la percezione del loro depressivo stato umorale, impiegando il velo della distanza che, inoltre, trasmette maggiore obiettività, senza alcuna digressione che sottenda posizioni moralistiche, ma con l’ingenuo candore che, in realtà, rivela tutta la sua (apparentemente involontaria e necessaria) partecipazione e denuncia verso quanto narrava. Nello specifico, in Ragazze da marito, le protagoniste sono cinque sorelle melfitane, represse da una esistenza trascorsa in casa, eccessivamente ritirata, dove svolgevano le uniche attività consentite alle donne (ricamo, cucina e pulizie), nella avvilita e logorante attesa di un matrimonio in grado di assicurare sicurezza, benessere e status sociale. Pertanto, il romanzo costituisce
innanzitutto un affresco circa la condizione femminile meridionale del tempo, regalandoci pennellate etno-sociologiche entro cui la Rispoli inserisce, l’inferiorità della donna in una società di cui l’uomo era l’unico e assoluto protagonista. Nel romanzo risulta incisiva la presenza di impulsi e dati esterni che gli conferiscono un’interessante dimensione storica e sociale, creando un filo dialettico continuo tra il testo ed il contesto collettivo. In tale modo, la caratterizzazione di ciascun personaggio femminile, si configura mediante la particolare struttura di relazioni interpersonali che intrattiene con il sesso maschile e con tutti gli altri elementi extra-testuali, tipici del territorio culturale lucano. Come conseguenza, il libro della Rispoli rappresenta un utile e interessante documento storico, una preziosa testimonianza che, attraverso un’accurata descrizione di gesti, situazioni e sentimenti della rivelatrice quotidianità, consente di ricostruire il ritratto della donna di provincia, dimostrandone laconicamente il suo ruolo meramente domestico che, non si discosta affatto da quell’immagine letteraria stereotipata che la relega a custode della casa ed ai margini del sistema sociale. La Rispoli, infatti, descrive e illustra la scabrosa condizione della donna di pari passo con il determinismo ambientale che traspone in quel misogino tessuto socio-culturale in cui è inserita e di cui è vittima. In concreto, sembrano proprio i valori tradizionalmente patriarcali a rappresentare una prerogativa mentale e fisica con tutta una serie di ipocriti convenzionalismi che spesso legano i diritti fondamentali della donna, priva così di qualsiasi libertà decisionale. Ad esempio, l’asfittica mentalità paesana8 richiede ed impone vuoti formalismi, come l’osservanza del lutto per l’intera esistenza in caso di perdita di un familiare: “Zia Caterina […] rimasta vedova, e senza figli, in ancora giovane età, s’era come distaccata da tutte le seduzioni e le lusinghe che la vita ti offriva; non era andata più a nessuna festa, non aveva più indossato nessun abito elegante” (Rispoli, 1916: 68-69).

Un altro emblematico parametro circa l’arretratezza dei costumi locali e delle conseguenti coercizioni ambientali, concerne il concetto di ozio da cui era moralmente preclusa la donna, per la quale era impensabile uscire a passeggio o partecipare ad attività ludiche, benché assolutamente sane e prive d’ogni malizia: “Il paese non c’è

8 In tal senso, già Sergio De Pilato, giurista e critico letterario (1875-1956), tra i pochi conoscitori ed estimatori dell’opera della Rispoli, evidenziò le acute e penetranti pennellate narrative con le quali dipinse costumi, società e relativa mentalità lucana (Si veda S. De Pilato in Fondi, cose e figure di Basilicata, Loescher, Roma, 1922, pag. 127.) Probabilmente, a corroborare la sua simpatia e la sua stima per la romanziere melfitana contribui il provincialismo sottinteso e sottilemente denunciato nel romanzo della Rispoli che suo malgrado, ebbe modo di constatare anche nella conduzione del diritto lucano inducendolo ad abbandonare definitivamente l’avvocatura e lo studio della giurisprudenza nel 1945.
male […], ci sono altre abitudini, si esce di meno, per esempio, specialmente le signore […]. Per me poi figurati! Ad uscire mi piace fino ad un certo punto […], questo non conta” (Rispoli, 1916: 93).

L’analisi al femminile della Rispoli, in generale, si definisce e si armonizza, con gli altri aspetti della narrazione. Essa, non di rado, costruisce il profilo della donna per via indiretta, mediante la tecnica del contrasto, in distonia con il provinciale ambiente lucano, inserendola in situazioni sociali e familiari decisamente ostili ed ostili con cui comunica e denuncia la sua fragilità psicologica, il suo stato subordinato ai privilegi e agli abusi dell’uomo. La vita per la donna era segnata da una ferrea etica in nome del decoro che, a ben vedere, era il prodotto indiretto della megalomania e totale onorabilità di cui godeva l’uomo lucano: “Qualche donna, che doveva passare di là a forza […] a comprare un chilo di frutta, […] preferiva andarsene per il centro della piazza, anziché passare davanti a tutti quegli uomini, sdraiati, beffardi, oziosi, che fumavano e guardavano, ridendo sotto ai baffi rialzati” (Rispoli, 1916: 218).

In questa vieta realtà di provincia, la Rispoli coraggiosamente pare alludere all’incidenza e alla centralità della Chiesa e della religione che avrebbero alimentato e corroborato il bigottismo femminile. Di fatti, le uniche uscite consigliate e consentite erano proprio quelle domenicali per seguire la messa, che garantivano rispetto e decenza sociale, rispondendo all’ideale di donna cattolica, credente e praticante: “Donna Caterina cominciava per la centesima volta il suo racconto: “Domenica è vero, faceva un poco freddo ma non tanto; io non mi sono voluta perdere la messa” (Rispoli, 1916: 242).

Anzi, persino quelle che appaiono come virtù femminili, sono la risultante della volontà e della opportunistica etica maschile. A tal proposito, nel corso del suo romanzo, la Rispoli è abilissima nel far captare il beffardo e contraddittorio concetto di onorabilità che cambia in modo discriminatorio tra i due sessi, seguendo uno strategico e sfacciato relativismo patriarcale. Nello specifico, la narrazione che più volte reitera la reverenziale obbedienza femminile verso i valori sociali e i voleri coniugali, si chiude con la richiesta di assoluzione, proposta all’avvocato Rossi, nei confronti di un uomo detenuto per omicidio compito in nome dell’onore e che perciò andrebbe scagionato. Tale petizione è significativa soprattutto perché formulata e sostenuta con naturale convinzione da parte di una donna che rivela la assurda logica dell’onorabilità, valida tuttavia soltanto per l’uomo: “Tengo questo figlio che adesso si consuma in carcere,
[...] fatelo assolvere [...] ha ucciso per l’ onore, signori; non si ragiona più, quando vi è di mezzo l’onore” (Rispoli, 1916: 284).

In definitiva, le pagine della Rispoli, permettono di constatare amaramente la frustrante marginalità sofferta dalla donna, nella già monotona vita della provincia potentina per la quale, le uniche attività contemplate erano le doverose e noiose faccende domestiche. Ed è ancora una volta la becera ottica maschilistica che stabilisce i modelli (facilmente deducibili) in base ai quali giudicare prima e sposare eventualmente poi, le donne del paese. Le qualità e le attitudini femminili risultano sempre e comunque orientate ed imposte dal potenziale marito: “E lasciatemelo dire, ella è la più attiva delle mie figliuole; lei sempre in giro a pulire, a strofinare, a cucinare, a cucire” (Rispoli, 1916: 87).

È innegabile che la condizione delle donne nella Lucania, come in gran parte del Mezzogiorno risente e patisce la centrale e dominante figura archetipica del padre che rappresenta il potere in quanto è colui che giudica assiologicamente premia, punisce e nell’immaginario femminile rappresenta la legge, l’imparzialità e l’ impersonalità della regola. Qui, il padre è auctoritas, e dunque è autoritario oltreché autorevole; è potere d’imposizione, assumendo il valore simbolico della potestas che la donna sembra accettare naturaliter come ampiamente dimostrato dalla Rispoli in più passi del suo romanzo. Così, in presenza dell’uomo, il timore, la soggezione erano tratti psicologici ricorrenti che guidavano gli atteggiamentiquotidiani della donna lucana, che, in un clima di costante tensione, doveva filtrare convenientemente e soppesare infinitamente le conseguenze anche delle sue più banali e casuali esternazioni verbali. La perentoria supremazia maschile, anzi, di sovente, inibiva ogni possibilità di dialogo e di normale scambio di opinioni; non ammetteva repliche né tantomeno reazioni che potessero contrariarla: “Le fanciulle […] vivaci, talvolta anche aggressive, con la madre, esse s’intimidivano vicino a quel padre severo e burbero […]. Le più vivaci discussioni, i più accaniti bisticci tra madre e figlia […] si chetavano come per incanto, solo che la sua testa canuta s’affacciasse alla porta d’entrata” (Rispoli, 1916: 8-9).

In sintesi, è l’ingiusto ordine sociale lucano costituito che imprigionava la donna pur innescando, in modo volontario o involontario, alcune delle sue più tipiche virtù quali l’ossequioso rispetto, l’eterna fedeltà, la comprensiva tolleranza, la capacità di sacrificio. Tali tratti vengono evidenziati esplicitamente dalla Rispoli allorché con fine introspezione psicologica, descrive il puro vassallaggio medievale presente nella donna lucana di inizio novecento, quasi a manifestare un perversa e voluttuosa dipendenza
totale, economica ed emozionale nei confronti dell’uomo: “La donna meridionale è abituata da secoli ad amare solamente, a soffrire senza ribellione la signoria e la volontà del maschio” (Rispoli, 1916: 311).

Come logica conseguenza, il matrimonio rappresentava l’unica ancora di salvezza, l’unica maniera con cui progredire a livello socio-economico in un sistema patriarcale che privilegiava aprioristicamente il maschio, a cui venivano destinate le risorse economiche familiari per finanziare eventuali studi e carriere. Tuttavia, l’idealizzazione del matrimonio, spesso comportava un’ulteriore umiliazione, in quanto, anche nella normale vita di coppia, alla donna, totalmente privata del libero arbitrio, non restava che assecondare le scelte del marito. Neanche all’interno del matrimonio, la donna lucana poteva anelare quella sublimazione affettiva a cui avrebbe avuto pieno diritto mediante un amore ed una relazione che, invece, continuavano ad essere unidirezionali: “Elena […] intuiva nella sua rigida anima antica che bisognava innamorarsi del marito, sempre, a qualsiasi costo” (Rispoli, 1916: 65).

La dedizione femminile diviene asservimento, un’ennesima forma di schiavitù sentimentale, psicologica oltre che materiale. Dunque, la Rispoli sottolinea il crudele destino della donna dell’epoca per la quale il matrimonio, ben lungi dall’essere sognato, speranza e possibile riscatto, certifica la più completa sottomissione della donna-oggetto verso l’uomo. Così, nel romanzo si assiste alla trasformazione della romantica attesa giovanile prematrimoniale, in amaro disincanto che segna un nuovo fallimento e l’ennesimo, avvilente annichilamento: “Come aveva sognato diverso, Emilia, il suo fidanzamento, il suo matrimonio, il suo avvenire” (Rispoli, 1916: 89).

In definitiva, nel romanzo della Rispoli, il matrimonio genera uno spacievole paradasso per l’universo femminile in quanto se da un lato potrebbe essere considerato come la conseguenza della necessità di sognare, della umiliante condizione della donna, dall’altro, come la causa che la riporta tragicamente alla subalternia situazione di partenza. La Rispoli, inoltre, dimostra autocrítica ed una indiscussa onestà intellettuale, una lucidità interpretativa, poiché sembra si, giustificare l’escapismo matrimoniale che spinge la donna lucana di provincia a idealizzare il matrimonio, ma, al contempo, (indirettamente), pare colpevolizzarla alludendo alla totale e gravosa mancanza di istruzione e di cultura, indispensabili affinché, si produca una costruttiva autoriflessione con cui cercare di ridurre quantomeno la sua triste subalternità. È attraverso l’educazione, tema che riaffiorerà più lampante nel successivo romanzo della Rispoli (“Il nostro destino”), che la donna può e deve affrontare le più svariate situazioni
esistenziali e raggiungere piena coscienza e consapevolezza dei limiti e delle
potenzialità, ritenute propedeutiche per attivare qualsiasi strategia migliorativa.

La polemica della Rispoli, insomma, sembra dirigersi anche verso le stesse donne,
vittime sacrificali di una cultura patriarcale, ma in parte complici per via della loro
candida ignoranza che le rende ingenue, accondiscendenti, vulnerabili, poco reattive e
per niente volitive: “Finché la donna porterà in sé la sua anima antica, vissuta ed
educata da secoli solo per la passione, per la dedizione, pel sacrificio, l’amore […]
resterà per lei lo scopo unico” (Rispoli, 1916: 64-65). Di conseguenza, dalle pagine
narrative rispoliane, trapela una pedagogica insofferenza verso un sistema di valori
ancestralì discriminatori che allontanano la donna dalla speranza di raggiungere la vera
libertà, da nuovi stimoli ed orizzonti professionali che, invece, con l’istruzione è più
agevole innescare. Interpretando il pensiero della scrittrice, in definitiva, la prima
suddistanza femminile risiederebbe anche nella acritica e remissiva accettazione delle
donne lucane ad obbedire in toto al maschino, in modo spontaneo, meccanico, quasi
innato, ignorando così la possibilità di un’altra modalità esistenziale e di emancipazione
che a sua volta, potrebbe redimerle dai coercitivi paradigmi etico-culturali maschili che
tarpavano la loro dignità e il diritto alla libertà. Qui, traspare il femminismo disincantato
se non rassegnato della Rispoli, lucidamente conscio degli ostacoli oggettivi e soggettivi
che le donne lucane dovevano aggirare per avvicinarsi alla parità di genere; ne consegue
la difficile attuabilità della sua pacata protesta per cui, l’unica speranza femminile,
consisterebbe nel ricercare un equilibrio ed una serenità interiore parziale, anche nella
coercizione quotidiana in cui è obbligata a convivere: “Egli la frustava a sangue, ella si
mordeva la labbra, si tormentava le mani, niente sapendo e niente potendo rispondere”
(Rispoli, 1916: 311).

Ragazze da marito, infine, racchiude embrionalmente tematiche ed ideologie
spiccatamente protofemministe che saranno trattate ed ampliate nel proseguo della sua
attività narrativa. In essa, benché si presenti una vena pessimistica, legata all’impotenza
femminile dinanzi al dominio dell’uomo in una Lucania “primitiva”, con orgoglio e
ostinazione, si prefiggerà sempre l’obiettivo di evidenziare la necessità di reagire
consapevolmente per poter sperare di progettare e costruire autonomamente il proprio
destino.

In sintesi, Carolina Rispoli è senza dubbio una delle rare e coraggiose voci della
letteratura femminile lucana giacché con mirabile finezza e sensibilità psicologica
affronta, narrativamente, problematiche insolite per i luoghi ed i tempi in cui si trovò a
scrivere. L’autrice apre un’interessantissima finestra sul costume provinciale con cui accendere profonde riflessioni e vibranti dibattiti sulla condizione della donna lucana durante il difficile periodo che precede, accompagna e segue le due guerre mondiali e che, sia pur con le dovute proporzioni, e camuffata sotto nuove forme, risente tutt’oggi della storica subalternità, smussata, ma non ancora del tutto superata nella società lucana del nuovo millennio. Eppure, proprio la sua regione natale, colpevolmente, sembra aver dimenticato la sua lodevole e meritorio opera, fatta eccezione per un piccolo tributo dell’Amministrazione comunale di Melfi che le ha intitolato la Biblioteca comunale. In realtà, pochissimi critici e storici della letteratura la annoverano come scrittrice degna di nota, tant’è che le sue opere, oggi introvabili, attendono ancora una doverosa ripubblicazione, sebbene per stile e contenuto superino i confini della narrativa femminile regionale inserendosi in dinamiche atemporali, ancora irrisolte per la donna lucana.

Riferimenti bibliografici

Banfield, E. C., Le basi morali di una società arretrata, Bologna, il Mulino, 1976
Cicerale Tomassini, T., Educazione letteraria e società, Roma, Franco Angeli, 1992
D’Angella, D., Storia della Basilicata, Matera, Arti grafiche Liantonio, 1983
De Pilato, S., Fondi, cose e figure di Basilicata, Roma, Loescher, 1922, pag. 127.

Maria Teresa Imbriani, studiosa e docente presso l’Università degli Studi di Basilicata, in una scheda dedicata alla Rispoli (M. T. im bribian in Appunti di letteratura lucana, ventisette ritratti di autore dal Medioevo ai giorni nostri, Potenza Consiglio Regionale della Basilicata, n.3, 2000, pag. 142) denuncerà senza mezzi termini l’oblio ingiusto della critica letteraria verso una scrittrice che andrebbe rivalutata per la sua intelligente protesta femminile per la sua prosa lucida e pungente sulla quale, a suo avviso, peserebbe un doppio e grave pregiudizio: contro i meridionali e contro le donne.

114
DE VIÑA DEL MAR A MADRID: LA TRAYECTORIA EXISTENCIAL Y POÉTICA DE TERESA WILMS MONTT

Andrea Baglione
Universidad de Génova

La poesía ha questo compito sublime: di prendere tutto
il dolore che ci spumeggia e ci romba nell’anima e di placarlo…
Antonia Pozzi

1. INTRODUCCIÓN

Teresa Wilms Montt –nombre completo: María Teresa de las Mercedes Wilms Montt– nace en Viña del Mar el día 8 de septiembre de 1893 y muere suicida en París veintiocho años después a causa de una sobredosis de Veronal la noche del 24 de diciembre de 1921 después de dos largos días de agonía. Personaje demasiado excéntrico, incómodo y rebelde para la sociedad de su tiempo, su vida y sus obras han sido condenadas al olvido durante muchos años hasta que, solo recientemente, se ha intentado rescatar su nombre, su existencia y sus escritos devolviendo al mundo de la literatura y de la cultura una mujer y una autora cuya trayectoria existencial y poética destaca por una continua búsqueda de autenticidad y por su perenne intento de rebeldía y rechazo de cualquier aspecto normativo y dogmático de la existencia. Su personalidad de verdadera heroína romántica, siempre inquieta y atormentada, hambrienta de libertad y de infinito, fue lo que condenó a Teresa, ya desde muy joven, a hacer de su vida un difícil camino marcado por el sufrimiento, la angustia y el dolor: la “loca” –así la llamaban sus hermanas cuando se perdía en las formas, los colores y el perfume de la naturaleza– nunca consiguió aceptar y acostumbrarse a la vida tranquila y rutinaria de una existencia burguesa que sus padres habían elegido para ella.

La estudiosa Ruth González-Vergara se ha preocupado de reconstruir y devolver a la luz el itinerario existencial y literario de la autora chilena, editando las dos obras fundamentales que, basándose sobre una sólida documentación, han contribuido a rescatar del olvido a una escritora casi desconocida –o, mejor dicho, completamente olvidada– hasta la fecha de la publicación de los dos libros: Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad, biografía de la autora viñamarina, y el volumen de sus obras completas, Libro del camino –la única obra que no se encuentra en este texto es el
poemario Anuari, publicado por primera vez en Madrid en 1918 con un prólogo del célebre autor Ramón María del Valle-Inclán e inencontrable, como ha escrito la misma editora, en los años de publicación de la obra completa. Dos textos, los que se acaban de citar, que, junto con el mismo Anuari, representan un punto de partida imprescindible para cualquier lector o estudioso que quiera acercarse a la vida y a la obra de una escritora peculiar y fascinante, cuya voz indudablemente no ha merecido los abismos del olvido a los que estuvo condenada largo tiempo. Como ha subrayado González-Vergara en su ensayo Teresa Wilms Montt, éticamente elegante, si mucho se ha escrito sobre ella, muchas veces se ha hablado de la viñamarina con superficialidad y escasa atención, destacando el fascinante y extrafalarior personaje y su asombrosa fisicidad – grandes ojos azules, la peculiaridad de su indumentaria y una belleza fuera de lo común – sin tener en cuenta lo que fueron su vida, su personalidad sensible y angustiada y su obra literaria: triunfaron en muchos casos las anécdotas inventadas o sin sentido, las inexactitudes y las habladurías de las malas lenguas y de sus detractores. Hoy, afortunadamente, aunque sigue siendo difícil encontrar sus libros, Teresa Wilms Montt y su obra han sido devueltas al público y al mundo de la literatura sin esos prejuicios que durante mucho tiempo las relegaron a un espacio marginal y a las inciertas páginas empolvadas de revistas y periódicos de su tiempo.

2. BREVES NOTAS BIOGRÁFICAS

Si la biografía Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad escrita por González-Vergara es un documento que ofrece una panorámica muy detallada de la vida de Teresa Wilms y de parte de su obra –a este texto remitimos al lector que quiera conocer en profundidad y en detalle la vida de la autora chilena–, es ahora imprescindible destacar por lo menos algunos momentos fundamentales de su vida para luego poder acercarse con mayor facilidad a una obra que está empapada de rasgos autobiográficos que, desde luego, constituyen explícitamente el eje de sus escritos. Las páginas de diario que la autora chilena escribió a lo largo de su vida representan un documento privilegiado y necesario para quien quisiese adentrarse en el universo existencial y poético de Teresa Wilms y constituyen también un corpus de apreciable valor literario. Estas hermosas páginas, amén de testimoniar toda la angustia y los hondos sufrimientos padecidos por la escritora a lo largo de su vida, ofrecen una asombrosa crónica de su perpetuo errar, desde su desplazamiento a Santiago e Iquique y el enclaustramiento en el convento de la

Segunda de siete hermanas, Teresa Wilms nace en una rica y acaudalada familia de la alta burguesía chilena emparentada con la clase gobernante y cuyos antepasados descendían de la dinastía de los Hohenzollern; es una familia dotada de un enorme poderío económico y político y que, al mismo tiempo, no menosprecia el valor y la importancia de la cultura y de las letras.

La joven Teresa es una niña dotada de una curiosidad y una imaginación casi febriles que muy a menudo chocan con la rígida educación que se imponía a las niñas de su clase social. Educada por institutrices extranjeras, pronto aprende a hablar varios idiomas –francés, inglés, italiano, portugués y algo de alemán–, a cantar, bailar, tocar el piano y a respetar las normas y las reglas impuestas por el código estético y moral de cualquier familia de abolengo de su tiempo. Sin embargo, manifestando muy temprano un hondo rechazo hacia toda forma de imposición y autoridad, es la misma Teresa quien comienza a ocuparse de su propia educación, fascinada por la mitología griega y latina y empedernida lectora –a escondidas de su madre– de los clásicos del romanticismo y del realismo europeo. Su autoaprendizaje se dirige también hacia los elementos de la naturaleza, hacia su grandeza e inmensidad –“soy como el mar, el viento y el sol” escribirá en sus primeras páginas de diario (Wilms Montt, 1994: 36)– por la que siempre sentirá honda admiración: los elementos naturales ocuparán un lugar privilegiado en su obra literaria, despertando en ella una inextinguible sed de belleza e inmensidad, un desesperado afán de alcanzar otro mundo más puro y desatado de las rígidas normas que envilecen la vida de todos los días; un hambre de infinitos espacios y sobrehumanos silencios que la llevará hacia el amargo y áspero camino de la soledad. En una familia que no parece tomarla muy en serio y que poco se preocupa de esa jovencita un tanto inquieta y reflexiva, la rebeldía de Teresa se hace paulatinamente más consciente y radical hasta alcanzar inesperados niveles de paroxismo. Elige libremente a su pareja –Gustavo Balmaceda Valdés, un miserable funcionario a los ojos de sus padres, con el que nunca tendría que casarse su noble hija– y, a pesar de la firme oposición de las dos familias, los dos se casan el día 12 de diciembre de 1910 en Viña del Mar. Pronto se trasladan a Santiago donde nace su primera hija, Elisa, y donde, desafortunadamente, una aún joven e ingenua Teresa empieza a descubrir la crudeza y la amargura de una despiadada realidad: su marido bebe y es violento y, sobre todo, es
maniacalmente celoso y no acepta la libertad y la vida anticonvencional de su mujer quien, contra las costumbres de la época, participa activamente en la vida cultural y social de la ciudad acudiendo a conciertos y tertulias, oponiéndose a cualquier forma de sujeción por parte de su marido. La situación se hace pronto insostenible y las drogas\(^1\) – éter y lúdano– y sus amados libros se convierten en el único cobijo de Teresa. Después de los traslados a Valdivia y otra vez a Santiago, los novios se quedarán tres años – desde 1912 hasta 1915– en la efervescente ciudad de Iquique. La ciudad norteña se convierte pronto en un lugar privilegiado para la educación al mundo de Teresa: serán tres años de toma de conciencia y participación social y política –ámbito casi inaccesible para la mayoría de las mujeres chilenas de aquellos años–, de acercamiento a los ideales femenistas, anárquicos y masones, y, además, años de tertulias políticas y literarias –escribe también artículos en la prensa iquiqueña bajo el seudónimo de “Tebal”–, de vida libre y bohemia: se duerme de día, se charla la noche y por la tarde se escribe. En Iquique Teresa descubre, al mismo tiempo, la emancipación femenina y la imposición marital; el 2 de noviembre de 1913 nace su segunda hija, Sylvia Luz, mientras la relación con su marido sigue deteriorándose y Teresa empieza una historia de amor con su primo político, Vicente Balmaceda\(^2\). Descubiertos, Teresa es juzgada por un Tribunal Familiar y enclaustrada en el convento de la Preciosa Sangre de Santiago el día 18 de octubre de 1915. Después de un primer intento fracasado de suicidio, rechazada y olvidada por su familia y separada de sus hijas, disfrazada de viuda consigue huir del convento – junio de 1916 – gracias también a la ayuda de su amigo y poeta Vicente Huidobro. Rumbo a Buenos Aires, empieza para la joven mujer un autoexilio que la alejará para siempre de su tierra, una vida de hondo desarraigo y de un nomadismo “que tiene mucho de pulsión. Sus viajes a ninguna parte, observan siempre un fondo de desgarramiento, de tedio y de hastío” (González-Vergara, 2009: 1432)\(^3\).

En sus largos e interminables periplos –durante los que intentará otra vez el suicidio y será detenida en Nueva York, acusada de espionaje–, son esencialmente dos las ciudades donde la presencia de Teresa Wilms dejará una huella más honda: Buenos Aires y Madrid. En las dos capitales, centros culturales casi hegemónicos para literatos

---

\(^1\) En el apéndice de la ya citada biografía de Teresa Wilms se puede encontrar un interesante estudio del doctor Andrés Rodríguez-Alarcón, una “historia clínica” sobre la dependencia de la autora de las drogas.

\(^2\) Aunque muchas veces se ha confundido con el poeta Vicente Huidobro, el Vicente de las páginas de diario de las Obras Completas tituladas Bajo las campanas es el primo político de Teresa, Vicente Balmaceda, “El Vicho”.

\(^3\) La cita se refiere a la posición – y no a la página – en la edición en formato digital de 2011.
y artistas de la época, la autora chilena conseguirá publicar con éxito sus obras, escribir en la prensa y en revistas –entre otras, la revista “Nosotros” de Buenos Aires, cercana al mundo de las vanguardias– y participar en las numerosas tertulias, homenajes y banquetes que caracterizaban la efervescente vida cultural de esas ciudades. En un ambiente reservado casi exclusivamente a los hombres, Teresa Wilms se convertirá en una de las rarísimas excepciones, entablando amistad y acercándose a los grandes intelectuales de la época y despertando el interés de escritores y artistas. En la vida bohemia bonaerense y madrileña –una bohemia casi obligada, dado que nunca tuvo mucho dinero– la chilena ocupa “un sitio privilegiado como escritora y como mujer que se sale de la norma. La belleza y sus actuaciones han obrado como catalizadores en los espacios androcéntricos” (González-Vergara, 2009: 1851). Participa en la vida social e intelectual de las dos ciudades, acude a cafés y tertulias –se puede encontrar una foto suya en el segundo volumen de Pombo de Gómez de la Serna, aunque el autor no la apreciara mucho4– y, además, nunca pasa por desapercibida. En efecto, en su brillante y monumental biografía sobre Valle-Inclán –autor con el que Teresa tuvo una especial relación de amistad e intercambio cultural–, Manuel Alberca dedica dos páginas a la asombrosa presencia de la autora en Madrid, subrayando, a través de un interesante y preciso retrato, como

en los cafés y lugares de encuentro de literatos, artistas e intelectuales, se puede ver a una mujer, cuya deslumbrante belleza queda matizada por una expresión de amargura: un rictus en los labios que podría interpretarse como una actitud de desdén vital. [...] Su presencia en las tertulias y cafés de la época, dominios masculinos por excelencia, no podía desapercibida. En la sociedad madrileña una mujer sola, sin compañía de un varón tutelar, no osaba poner el pie en los espacios públicos. Frecuenta los cafés literarios de moda, sobre todo El Gato Negro. También ella escribe poesía, en la que quiere expresar el desgarrón de su vida. En sus peregrinajes por los lugares literarios de prestigio, la bella chilena coincidirá con Valle-Inclán y con otros escritores. Todos ellos quedaron lógicamente impresionados (Alberca, 2015: 381-382).

Esta larga cita –y son muchísimos los testimonios que dejaron los autores que la conocieron5– permite percatarse de la inusual e insólita atención que se dedicó a una

4 El de Ramón Gómez de la Serna es uno de los raros comentarios negativos sobre Wilms Montt – que en Madrid todos conocían como Teresa de la Cruz; aunque la consideró una “pombiana” –, el madrileño escribió en unas líneas casi despiadadas: “Estuvo algunas noches en Pombo desmelenándose al hablar, sin saber encontrar las palabras del espíritu. [...] Patinaba entonces y decía cosas vagas, simples, como collares búlgaros. [...] Teresa Wilms no sabía qué hacer con su belleza. Por eso se murió en el Hospital Laennec de París, el 24 de diciembre de 1921. Se llevó en la mala de la muerte un artículo mío que me había pedido para una gran revista que iba a aparecer en París” (Gómez de la Serna, 1999: 572-573).

5 Para una perspectiva más amplia sobre los comentarios de artistas y escritores sobre la autora, se consulten los últimos dos párrafos Algunos juicios críticos sobre Teresa Wilms Montt y su obra y Otros artículos sobre Teresa Wilms Montt del ensayo de Ruth González-Vergara Teresa Wilms Montt, éticamente elegante.
escritora y mujer tan emancipada y adelantada a su tiempo y que supo, a través de su estilo y su estética, romper las normas y las convenciones, poniendo en tela de juicio los numerosos prejuicios de una sociedad que, incluso en el ámbito de las letras, dejaba muy poco espacio a la afirmación y al libre desarrollo de la creación y de la fantasía femeninas.

Su última meta fue París. En la capital francesa tomó contacto con artistas, músicos y escritores –entre otros, André Breton, André Gide, Max Ernst y Arthur Rubinstein– y, sobre todo, consiguió volver a ver a sus dos hijas después de cinco largos años de separación y, cuando las volvió a perder, ya no tuvo las fuerzas suficientes para aguantar un dolor y una angustia más fuertes y hondos que nunca. Se encerró en su habitación, dejó de escribir buscando un último cobijo en las drogas. Ya no tenía nada para poder seguir viviendo. Dejó sus obras, tal vez el más auténtico y palpitante testimonio de su eterno peregrinar entre amargura y zozobra, entre dolor y amor a la vida; las últimas líneas de sus diarios parecen elocuentes: “Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como naci me voy, tan ignorante de lo que en el mundo había. Sufri y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido” (Wilms Montt, 1994: 201).

3. LA OBRA. EJES TEMÁTICOS

La producción literaria de la errante chilena se distingue por algunos rasgos y aspectos fundamentales que caracterizan su obra desde las primeras páginas de diario hasta sus últimos escritos publicados en Madrid. Desde un punto de vista temático, la naturaleza, el amor, el dolor, la soledad y la muerte representan los ejes más evidentes de su literatura, aspectos que se repiten, se mezclan y entrelazan a lo largo de páginas y páginas donde el yo de la autora, sin esconderse, vuelca todas sus inquietudes y esperanzas, sus anhelos y sufrimientos. El significado de la escritura es para Wilms Montt una cuestión de vida o de muerte, y su importancia justifica el aspecto tan autobiográfico de sus obras: la viñamarina encuentra en la escritura un último cobijo, tal vez la única posibilidad para aliviar, desahogar y sublimar sus dolores y sufrimientos, para cantar libremente su amor a la vida y a la creación; escribir es un ancla de salvación ante el derrumbamiento de sus sueños y sus deseos. Teresa Wilms escribe porque no puede vivir, y su escritura podría definirse “desarraigada”, término que el poeta y crítico Dámaso Alonso usó en su famoso prefacio de 1952 al poemario Ancía del bilbaíno Blas de Otero:
Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. [...] hemos contemplado el fin de este mundo, planeta ya desierto en el que el odio y la injusticia, monstruosas raíces invasoras, habrán ahogado, habrán extinguido todo amor; es decir, toda vida. Y hemos gemido largamente en la noche. Y no sabíamos hacia dónde vocear. [...] el fenómeno se ha producido en todas partes, allí donde un hombre se siente solidario del desnorte, de la desolación universal (D. Alonso, 1999: 11).

Estas vibrantes palabras, aunque escritas en un periodo y en un contexto diferente del de la autora chilena, resumen casi perfectamente el sentido del hondo desarraigo expresado por Wilms Montt en sus obras. Un desarraigo y una incapacidad de aceptar aquel mundo que le fue impuesto y ofrecido que, como se acaba de subrayar, brotaba ya desde las primeras páginas de su diario, donde, amén de ofrecer un interesante fresco de la época, parece evidente la búsqueda incesante de otra realidad, el anhelo febril hacia otros mundos a sabiendas de que, como escribía la niña que “creció sorprendiéndose al darse cuenta de que no se abrían las flores en sus manos” (Wilms Montt, 1994: 31), “existe al otro lado del horizonte una vida más poética” (Wilms Montt, 1994: 36-37).

La estudiosa González-Vergara, en su ensayo ya citado, ha destacado dos rasgos fundamentales de la obra de la viñamarina: al mismo tiempo, la define como romántica epigonal y “rupturista”, subrayando, como rasgo distintivo y aspecto nuclear de su literatura – y también de su personalidad –, su poética de “lo diferente” basada en un hondo rechazo de la conformidad y de lo establecido, lo que hace que su obra sea, en efecto, asistemática, mas cargada de las más genuinas autenticidad y espontaneidad. Se trata de una estética que, aunque pueda encajarse en el ámbito del modernismo hispanoamericano y de la crisis de fin de siglo, presenta indudablemente algunos aspectos novedosos y peculiares. De hecho, si el tema central de su producción literaria son la muerte – la “Absurda” como ella solía llamarla – y el anhelo y la sed de infinito y eternidad típicos de la literatura romántica, a estos motivos se añaden otros de signo y dirección casi opuestos que acercan la mirada y los deseos del yo lírico hacia una dimensión más terrenal. Se establece de esta manera un dualismo, una desgarradora dialéctica sin síntesis entre un más allá inalcanzable aunque deseado y desesperadamente invocado y anhelado, y una dimensión física y concreta tan aborrecida como irreprimible e incontenible, cuyo centro reside en la morda y lironda corporeidad, en el deseo amoroso y en las pasiones eróticas. De este dualismo y esta misma dialéctica brota una ingente cantidad de figuras y símbolos cercanos al mundo surrealista y a la dimensión onírica, un subseguirse de imágenes donde la vida y la
muerte se alternan y comunican incesantemente: los objetos más comunes y nimios se humanizan y cobran inesperados aspectos macabros y de repente dejan espacio a imágenes pertenecientes al ámbito cósmico y telúrico mientras el cuerpo y sus miembros se cosifican, revelando la derrota de la vida ante la ineluctable amenaza de la muerte y la fugacidad del tiempo que huye: la lucha entre lo permanente – objetos y cuerpos – y lo huidizo se resuelve en favor de los elementos de nada. Sin embargo, como en gran parte de la literatura hispanoamericana, la muerte no es un punto final; como subrayó Federico García Lorca en su deslumbrante ensayo *Teoría y juego del duende*, cuando llega la muerte se abren las cortinas, y es justo desde esta perspectiva donde el panteísmo de Wilms Montt convierte la muerte en una posibilidad de paz y descanso, en un amarrar deseado después de los interminables dolores y amarguras a los que la cárcel del cuerpo condena un alma sedienta de otros mundos, de una libertad que solo se puede encontrar desátandose de los lazos terrenales en una fusión panteísta con el todo eterno e infinito. Una paz que, de hecho, solo puede encontrarse en la muerte, a la vez temida e invocada. A esta religiosidad a un tiempo mística y circunscrita al ámbito humano, matizada muchas veces por cierto agnosticismo y por la queja y el hastío dirigidos hacia un dios sordo o casi ausente, se añaden rasgos de escepticismo y de tedio junto con temas poéticos universales como el amor, el dolor, el sufrimiento, la angustia y la muerte. Tánatos y Eros, simbología decadente y erótico-sentimental son las expresiones de una pulsión de vida y de muerte a la vez, un dualismo que se manifiesta a través de una “dual actitud: biofilica y necrofilica” (González-Vergara, 1994: 2983).

La prosa poética de Wilms Montt – con esta incierta etiqueta se ha calificado la parte más amplia de su obra – se caracteriza también por su intensidad y brevedad, por un léxico muy cuidado y amplio, por un uso abundante de símbolos y metáforas y por una musicalidad que atestiguan la cercanía de su estilo al de los máximos exponentes del modernismo de fin de siglo.

En los siguientes párrafos se analizarán tres obras fundamentales de la producción literaria de la autora chilena, haciendo hincapié en la continuidad y persistencia de la mayoría de los temas que se acaban de destacar, mas subrayando al mismo tiempo las peculiaridades de cada texto.

**4. INQUIETUDES SENTIMENTALES**
Publicado en otoño de 1917 en Buenos Aires, *Inquietudes Sentimentales* es la primera obra de Teresa Wilms Montt. Es la misma autora quien ofrece las claves interpretativas de este conjunto de cincuenta breves prosas poéticas en una sucinta anotación preliminar que bien explica el tono y el fin de la obra: “*Al ofrecer estas páginas al lector, no he pretendido hacer literatura. Ha sido mi única intención la de dar salida a mi espíritu, […] y estas líneas encierran todo lo espontáneo y sincero de mi alma. Allá van ellas, sin pedir benevolencias ni comentarios: van con la misma naturalidad que vuela el pájaro, como se despeña el arroyo, como germina la planta…*” (Wilms Montt, 1994: 209). Con estas palabras y esta advertencia, la autora quiere desde el principio hacer hincapié en el aspecto más ingenuo y espontáneo de su primera publicación, subrayando su intención de no querer hacer literatura. Sin embargo, si por un lado sus palabras reflejan el carácter de su obra, por otro se parecen más a una *captatio benevolentiae* de una escritora que está dando sus primeros pasos, puesto que los rasgos literarios parecen evidentes.

*Inquietudes Sentimentales* no solo presenta muchos de los ejes temáticos ya subrayados, sino que, además, revela el cariz de toda la producción literaria de la viñamarina: su monotonía. Una obra monótona porque siempre se repiten y vuelven, aunque cobrando matices diferentes, los mismos temas y la misma tonalidad crepuscular: es la poética de la ausencia, del dolor y de la muerte. Los breves bosquejos que constituyen este primer texto revelan claramente la amargura de un yo que se debate entre la soledad y el sufrimiento en la búsqueda agónica de un absoluto inalcanzable que parece identificarse con la naturaleza misma. Para un ser que quiere huir de las ataduras del *hic et nunc*, para un espíritu “más de la muerte que de la vida” (Wilms Montt, 1994: 223), la única dimensión posible y habitable parece ser la del ensueño, la de un mundo onírico situado entre la vida y la muerte, entre lo real y lo deseado. Es un mundo donde el dolor parece convertirse en la única verdadera forma de existencia, consecuencia de un amor total y desnarrado hacia lo eterno que participa de la soledad y del desconcierto de cualquier elemento: “Sufro un extraño mal que hiere narcotizando; mal de amores, de incomprendidas grandezas, de infinitos ideales” (Wilms Montt, 1994: 211). En esta dimensión casi surrealista, los objetos, humanizándose, adquieren vuelos inesperados y tintes macabros: sombreros que evocan cabezas cortadas, guantes como manos disecadas, espejos que reflejan una realidad exterior vacía y mentirosa. Entre amor y muerte, entre sensualidad y macabro, el lector casi se da cuenta de que quien escribe no pertenece a este mundo: “Estoy ebria de infinito, de dolor y de muerte, ávida de
ilimitados espacios... Allá, en el caos de las grandezas, quisiera vagar mi espíritu” (Wilms Montt, 1994: 243).

5. LOS TRES CANTOS

Los Tres Cantos es el título del segundo libro de Teresa Wilms Montt. Publicado en Buenos Aires en agosto de 1917, la obra se divide en dos partes: los tres cantos de La Mañana, El Crepúsculo y La Noche y los apuntes – basados en su vida – para la novela titulada Del Diario de Sylvia – de los que no se ocupará este ensayo.

Como ya ha subrayado González-Vergara, Los Tres Cantos es una obra que se destaca por su musicalidad, por el ritmo de los versos, las osadías gramaticales y las imágenes amplias y pintorescas. Las tres breves composiciones, conjunto armónico a la manera de sonata, tienen tres tiempos o tres movimientos – ¿infancia, adolescencia, madurez? – y se estructuran sobre tres elementos sémicos que se repiten anafóricamente a lo largo de cada canto: son los imperativos “canta”, repetido veintiuna veces, “reza”, repetido veintidós veces y “llora”, repetido veinte veces.

El primer canto, La Mañana, es tal vez el texto de Wilms Montt donde es más evidente su amor a la vida, a la naturaleza y a todos sus elementos, y de donde brota una profusión de imágenes de gozo y de dicha tan raras en su producción. El canto a la naturaleza al salir del sol se convierte pronto en un himno al triunfo de la vida, de la felicidad y del amor, una exaltación de las fuerzas de los elementos naturales y de todo ser viviente: es la pura dicha de estar vivos, de las esperanzas y de los sueños juveniles, de la quimera de poseerlo y serlo todo. Cada aspecto de la naturaleza participa en este canto con su sinfonía, el brio de amor a la vida: “¡Canta alma mía; canta a la mañana! ¡Canta con los pájaros, con los árboles, las flores y las aguas! ¡Canta con el viento y la montaña, con el bosque y el llano encendido por el sol, que se te ofrece como un ánfora de oro desbordante de vida!” (Wilms Montt, 1994: 249). El yo lírico, a través de su canto, quiere hermanarse con la naturaleza, en una fusión mística con el todo cargada de sensualidad y erotismo: es el tiempo de la juventud, de las pasiones, de espasmos y lenguideces, sorbiendo el néctar de la mañana, “bacanal con cuya belleza puedas embriagarte” (Wilms Montt, 1994: 250). Mas una amenaza lúgubre parece amagar incluso este idílico canto: el fuego de las pasiones no es eterno; por eso, “¡Canta alma mía, canta antes que cierre la noche y aúlle el lobo salvaje en la montaña!” (Wilms Montt, 1994: 250). Es el preludio del crepúsculo. En este segundo canto, de repente, la
tonalidad y el trasfondo cambian por completo: se acercan la noche y el dolor, y con ellos el desengaño, la angustia y la amargura. El crepúsculo, momento de transición entre la mañana y la noche, es el momento del desengaño y del derrumbamiento de las quimeras y de los sueños. Los elementos que pueblan este canto son los mismos que caracterizan el primero, mas ahora están cargados de una simbología de signo opuesto y contrario: el camello exangüe, el león herido, los campos devastados y las espigas sin grano son ahora las únicas realidades de un paisaje desolador y sombrío. El alma está rezando para que el olvido y la muerte no pongan fin a la dicha y a las ilusiones de un tiempo feliz y despreocupado que poco a poco está dejando el paso a la oscuridad de una tarde moribunda. Mas es tarde: el dolor y la muerte ya se están apoderando de algo que fue y que nunca volverá: “Se va el sol, y de alas de mariposas muertas nacen flores para las tumbas. [...] Desconsolada llega la noche, trayendo en su regazo el cadáver del día, pálido, frío, exangüe... [...] Se va el sol, y la sonrisa del moribundo se está grabando en la indeleble piedra de la inmortalidad” (Wilms Montt, 1994: 252). El alma que cantaba y rezaba ahora llora: por fin, ha llegado la noche, último destino de un espíritu errante y atormentado que con ella quiere hermanarse y finalmente encontrar la paz y el descanso eterno: “allá, entre los muertos, encuentro mi espíritu y es con ellos que él comparte sus graves ternuras” (Wilms Montt, 1994: 259). El contenido del último canto vuelve a ser más autobiográfico, y las razones de este deseo y pulsión de muerte parecen claras: el suicidio del amante, Anuarí, el rechazo de la madre y la separación de sus hijas. Tres heridas que solo el supremo abrazo de la muerte puede lenificar; y solo en el olvido podrá encontrar la paz un alma agotada y perdida cuya “mística tristeza [...] ahonda hasta el infinito, como puñal de terciopelo, que asesinara todas mis quimeras” (Wilms Montt, 1994: 279).

6. ANUARÍ

Publicado por primera vez en 1918 en Madrid, esta obra no volvió a encontrarse hasta 2009, año en el que volvió a publicarse en la colección Torremozas con una introducción de Luzmara Jiménez Faro y una hermosísima paginita de prólogo firmada por el gran autor y amigo de Teresa Wilms don Ramón María del Valle-Inclán. El autor de las Sonatas, en unas líneas que revelan toda su atención y su cuidado por la palabra, destaca a través de unas imágenes de rara belleza el espíritu de la obra – sobre la que
ejercen una cierta influencia sus ejercicios espirituales de La lámpara maravillosa – y de su autora: “¿De qué mundo remoto nos llega esta voz extraña cargada de siglos y de juventud? Tiene la clara diáfania del canto en las altas cimas, y no sabemos si es cerca o lejos de nosotros cuando suena en el maravilloso silencio. [...] Arrastra el prestigio esotérico de algún antiguo culto al viento y al mar, a la tierra y al fuego” (Valle-Inclán, en Wilms Montt, 2009: 17).

Núcleo de Anuari, como ya en En la quietud del mármol, es la muerte de un amante bonaerense de Teresa Wilms, el joven Horacio Ramos Mejía, quien, desesperado por el rechazo de la hermosa chilena, se mató cortándose las venas mientras Teresa estaba con él. Este trágico acontecimiento fue indudablemente otra insanable herida en el alma ya cansada de la viñamarina. Su dolor, expresado en todos sus escritos de una manera tan radical como evidente, en este poema –tal vez el texto más logrado de toda su producción literaria– parece más equilibrado con la estructura y la expresión formal de los breves poemas: de hecho, si en los textos anteriores la joven poetisa parecía hacer de sus sufrimientos el eje de sus obras a veces en detrimento del aspecto estético, en Anuari –nombre con el que la autora llama a su amante suicida– la desbordante expresión de emociones y sentimientos es trascendida hacia una conciencia estética más articularizada y madura.

Las páginas de Anuari, amén de estar empañadas por la tonalidad crepuscular y melancólica que, como ya se ha subrayado, es una de las características fundamentales de la obra de Wilms Montt, se pierden en mundos lejanos fuera del espacio y del tiempo, poblados por dioses paganos, figuras sensuales y exóticas y fieras y animales que parecen participar del sufrimiento y de la angustia del yo lírico. En esta realidad cargada de una religiosidad trascendente tras la que se esconde un misterio sagrado e indecible, Anuari es el dios pagano de todas las divinidades, el ídolo al que su devota, en actitud extática, ofrece todo su ser, su cuerpo y su alma; en vida, Anuari fue el dios que hizo renacer a su amante; con su muerte, ya en este mundo no queda nada: otra vez, solo la muerte puede colmar esta distancia y el vacío que ha engendrado. Hijos de la ausencia, de la angustia y de la nada, los sesenta y seis breves poemas de Anuari son el silente grito de dolor de un alma precipitada en la más honda soledad; sin embargo, entre imágenes macabras y presagios de muerte, persiste la palpitación lujuriosa y

---

6 De hecho, se lee en los últimos tres versos del poema XXXIII: “Sobre mi mesa se abrieron como brazos en la sombra las páginas de la Lámpara Maravillosa de D. Ramón María del Valle-Inclán” (Wilms Montt, 2009: 58).
erótica del deseo amoroso, fuente de gozo y placer y, al mismo tiempo, de dolor y muerte. De hecho, las imágenes sensuales del cuerpo de los dos amantes están siempre en vilo entre la pasión y la destrucción: los dientes de Anuari, “cuando entrechocaban de lujuria [...] eran pulidas piedras que caían de la luna sobre la herida abierta de sus labios” (Wilms Montt, 2009: 27, cursiva nuestra), y los brazos de su amante son “como sierpes lujuriosas en el cuerpo de mi dueño, mis labios [...] se han disuelto sangrientos en la boca de él” (Wilms Montt, 2009: 24). Mas la muerte es la verdadera protagonista de la obra, y ya parece haberse apoderado de un alma que no puede hacer más que anhelarla sin descanso, buscando en ella su única posibilidad de paz: “Mis días están contados. En la soledad de mis pensamientos, oigo cavar una fosa” (Wilms Montt, 2009: 38). Para quien nunca logró satisfacer su eterna sed de amor e infinito en el círculo demasiado pequeño de su vida terrenal solo queda el ensueño de la paz y el descanso entre las estrellas y las constelaciones, y la posibilidad de hundirse en aquel mundo infinito donde su alma vagabunda, “astro muerto que rueda ciego de eternidad”, pueda por fin extender toda su fuerza creadora apagando de una vez por todas el fuego destructor de sus anhelos (Wilms Montt, 2009: 70). Las palabras de Wilms Montt parecen llegar, como subrayó Valle-Inclán, desde mundos y tiempos lejanos, pronunciadas por una “maravillosa voz alejandrina que renueva el temblor de las visiones apocalípticas, y la mística calentura del fàkir que deslie su conciencia en el Gran Todo” (Valle-Inclán, en Wilms Montt, 2009: 18).

La composición número XX parece resumir y poseer todos los rasgos y los aspectos más fascinantes de la poesía de la autora chilena:

Un soplo extraño me arrastró hasta La Tierra.
¡Yo no sé por qué estoy aquí!
¿Cuándo me llevará?
En todas las cosas dejó el asombro mudo de mis ojos,
y la tristeza de unas palabras incomprendidas.
¿Cuándo me llevará?
Honda nostalgia siento por aquel mundo donde nunca he sido.
¡Cuándo por mí vendrá! (Wilms Montt, 2009: 45)

La musicalidad de los versos –con la maravillosa aliteración de la “s” que sopla en el primero–, las frecuentes interrogaciones e invocaciones, la angustia existencial de becqueriana y rubendariana memoria, el anhelo y la nostalgia de otros mundos lejanos, la imposibilidad de expresar el dolor, la invocación de la muerte, la concisión y la esmerada elección de las palabras: aspectos, elementos de una poética que fue, de hecho, la expresión y el desahogo –como ya se ha dicho, la última posibilidad de
arraigo—de una maravillosa poetisa chilena que, no pudiendo seguir viviendo, buscó en la poesía el cobijo donde aliviar el insoportable dolor de sus tres heridas: la del amor, la del dolor, la de la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Wilms Montt, T., *Obras Completas. Libro del Camino*, (ed. de Ruth González-Vergara), Santiago de Chile, Editorial Grijalbo, 1994
Wilms Montt, T., *Lo que no se ha dicho*, Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1922
MATILDE Hidalgo, la mujer que creyó en los derechos de las mujeres

Carmen Delia Benitez Correa
Universidad Técnica Particular de Loja

Nacida en la ciudad de Loja el 25 de septiembre de 1889, una época de costumbres muy rígidas en que la Iglesia tenía gran autoridad en los pueblos, una sociedad tradicionalista y machista en la que las mujeres eran consideradas como seres que solo servían para los quehaceres del hogar y la crianza y educación de los hijos; por tal razón eran educadas para ser obedientes, sumisas y humildes, debiendo permanecer solo dentro de casa. El hombre por su parte, gozaba de muchos privilegios, era el único que podía cursar la educación secundaria y acceder a ciertas carreras universitarias como medicina. A pesar de todo ello, y desafiando los paradigmas de la época, Matilde transgredió las leyes de la sociedad y con gran decisión y valentía se proyectó al futuro convirtiéndose en la primera mujer que obtuvo con honores el título de bachiller, la primera doctora en medicina en nuestro país y la primera mujer que ejerció el derecho al sufragio en América Latina.

1. Introducción

En el año 1850 era la época del auge del conservadorismo en el Ecuador, había nacido años atrás con Gabriel García Moreno quien poseía una íntima filiación por la religión católica. Consecuentemente, esta línea política tenía como fundamento el catolicismo y la familia, por ello, al referirse al mismo, hacían referencia a la frase “por Dios y por la patria” (Salvador, 2008). Así, el conservadorismo se planteaba el estado perfecto, la sociedad perfecta basada en la tradición y la religiosidad. Siendo una línea trazada por los españoles, caracterizada por su entrañable apego a la Iglesia y por el respeto a la tradición de la sociedad jerárquica, no permitía cambios bruscos en ningún ámbito del quehacer estatal (Ayala, s/a), por ello, cualquier acto fuera de las normas establecidas, causaba mucha admiración y era motivo de críticas muy severas.

La Iglesia, por su parte, ejercía gran influencia en el país. Para que una persona sea reconocida como ciudadano y goce de los derechos civiles y políticos no solo era necesario saber leer, escribir y tener 21 años, sino, como primera condición, ser católico. Esto lo establecía la octava Constitución del Ecuador de 1869, durante la
presidencia de Gabriel García Moreno, un político conservador radical. La función de la Iglesia como tal era la de directora espiritual y moral, educadora y beneficiadora social. La Iglesia católica ha estado presente desde la época de la conquista española hasta la actualidad. Su influencia no solo ha sido en lo espiritual, sino también en lo económico, social y político (Ayala, 1994). Un protagonismo que hasta antes de la Revolución Liberal (5 de junio de 1895), fue comandada por el general Eloy Alfaro, quien promulgó la Ley de Cultos, lo cual le permitió dirigir los centros educativos y se le concedía el derecho exclusivo de designar los textos apropiados para todo tipo de enseñanza.

Por esta misma época, Loja era aún una ciudad muy pequeña al sur del Ecuador, de 9000 habitantes, localizada a 660 km de distancia de la capital del Ecuador, a la cual era muy difícil acceder por falta de vías, por lo tanto, tampoco tenía mayor contacto con habitantes de otras provincias.

En aquel entonces era muy común hablar de los “arrimados”\(^1\); los “propios”\(^2\) y los “chazos”\(^3\), muchos de los cuales eran propietarios de pequeños fundos agrícolas (Jaramillo, 1991). Criollos y mestizos formaban parte de la clase media y con el pasar del tiempo constituyeron un factor determinante para la renovación económica y social del país.

Loja, cuna de artistas\(^4\), de gente amable y servicial, tierra de ilustres varones, políticos, científicos, poetas, escritores y compositores; forjadores de su propia cultura, creadores de sus propios centros educativos, defensores heroicos de sus fronteras, sorprendieron a toda la nación al declararse capital federal en el año 1859 con el único afán de salvaguardar los intereses de la provincia y de la dividida república del Ecuador.

La ciudad de Loja, capital de la provincia de Loja, planicie de clima agradable rodeada de verdes montañas y atravesada por dos ríos, ciudad acogedora y de costumbres muy tradicionales, fue la cuna de una mujer extraordinaria, de pensamiento muy avanzado; primera en muchas cosas, en muchas conquistas que en aquellos tiempos les estuvieron vedadas a las mujeres; una de las más brillantes precursoras del

---

1 Se llamaba así a los sirvientes protegidos por las familias pudientes.
2 Con este nombre se conocía en la región sierra a los sirvientes de raza indígena que habían sido criados en una casa de familia debido a que habían sido regalados o vendidos por sus propios padres.
3 “Chazo” es un antiguo vocablo utilizado por los indígenas del sur del país para referirse al mestizo. Generalmente un hombre de tej blanco, bien parecido, ojos claros y de pelo rubio que vestía, casi siempre, con pantalón de lino y botas de cuero. Forma parte de los personajes en el sur del Ecuador que habitaba en una gama de poblados que surgieron en la época de la colonia.
4 Es así como ha sido denominada debido a que existen muchos poetas, músicos y escritores oríundos de Loja que se han destacado inclusive a nivel internacional.

132
feminismo latinoamericano, es considerada por la escritora guayaquileña Jenny Estrada Ruiz⁵ como la más importante figura ecuatoriana del periodo republicano y del siglo veintiuno. Es sobre esta ilustre dama que versarán las siguientes líneas y páginas de este escrito.

2. SUS ANTEPASADOS

A mediados de la centuria pasada, don Francisco Navarro, ciudadano de origen venezolano deja su ciudad natal para venir a la ciudad de Loja, en donde tenía algunos conocidos, lo acompañan su esposa, doña Trinidad del Castillo y sus dos pequeñas hijas: Carmen y Jesús. Sin embargo, conocedor de las minas de oro de Zaruma⁶ decidió establecer su domicilio en esa ciudad; más a los pocos años debieron confiar sus dos hijas a su vecina y amiga Ninfia Zambrano, debido a que se contagiaron de una enfermedad de la que pensaron morirían. Carmen y Jesús se formaron de acuerdo a los principios cristianos de la época, aprendieron a bordar, tejer, coser y en general, las tareas domésticas. También se ilustraron en la música, lectura y escritura.

Carmen, la mayor, conoce a Juan Manuel Hidalgo, quien llegó a Zaruma en uno de sus viajes, se enamoran y deciden escapar a la ciudad de Loja para allí formar su hogar. Su pequeño patrimonio, una propiedad con casa y huerto, estaba ubicado en la parroquia urbana San Sebastián. Juan Manuel viajaba a menudo. Tenían ya seis hijos: Antonio, Carmencita, Bonifacio, Belisario, Arsenio e Higinio y esperaban ya su séptimo, cuando la fatalidad se hizo presente en el hogar de los Hidalgo-Navarro, Juan Manuel no regresó de uno de sus viajes, había fallecido en tierras peruanas.

Carmen aprende a enfrentar la tristeza y soledad por la partida de su esposo. Al quedar viuda, sabe que necesita buscar un medio de sustento para sus vástagos, debía pensar en una tarea que fuera permitida para una mujer de su condición social, por ello, se hace costurera. Carmencita, la ayuda y apoya intensamente.

A los seis meses de la triste partida de Juan Manuel, el día 25 de septiembre del año 1889, la alegría se hace presente en el humilde hogar. Carmen, asistida por la comadrona del lugar y por su hija mayor, trae al mundo una niña a quien según la

---

⁵ Jenny Estrada, escritora e historiadora guayaquileña primera mujer en tener una columna propia en el diario "El universo". Fue nombrada miembro de la Real Academia de la Historia de España en el 2007.
⁶ Ciudad situada al sur de la provincia de El Oro.
costumbre bautiza a los tres días con los nombres de Deifilia Matilde Inés Hidalgo Navarro.

Para ese entonces, Antonio, había ya cumplido 14 años. Totalmente aficionado a la música se dedicaba muy afanosamente al estudio de este arte. Por esta razón, a la edad de 15 años el obispo de Loja, Monseñor Masiá, lo había nombrado organista de la Catedral de Loja. Sin embargo, y a pesar de trabajar para y ser protegido por el Clero, tenía ideas muy liberales y políticamente estaba a favor de la revolución liberal7 que por aquellas épocas estaba en auge en el país, era la época de la revolución de los mestizos, de los explotados y oprimidos. El Viejo Luchador8 estaba peleando por los humildes. La revolución había estallado, se imponía una época de cambios, una tarea reformadora en el campo social, político y económico. Antonio estaba muy orgulloso de aquello.

En la ciudad de Loja, una vez más la familia Hidalgo-Navarro, estaba de luto, Arsenio e Higinio habían fallecido a causa de una extraña enfermedad que fue imposible curar. Carmencita, la hermana mayor de Matilde se había casado e ido de la casa. Carmen Navarro debía enfrentar otra vez la tristeza por los acontecimientos, esto hace que centre más su atención en Matilde a quien de ahí en adelante la llamaría “mi compañerita”. Antonio, por su parte, sobresale en su profesión como músico, como consecuencia la situación económica de la familia mejora.

3. **SU NIÑEZ**

Matilde desde el primer momento de su nacimiento capta el cariño y atención de su hermano Antonio quien trata de suplir la ausencia de su padre, a quien Matilde nunca conocerá. Se apersona de su educación, se convierte en su protector y educador. Desde muy pequeña la lleva consigo a la iglesia, le enseña a tocar el piano, a leer, a recitar poesía, etc. hasta que llega la hora de ir a la escuela. Ingrasa a “La Inmaculada” escuela católica regentada por las Hermanas de la Caridad que se habían establecido en Loja desde 1888. Matilde se destacó muy bien en la escuela; fue muy poco lo que debía aprender, la mayoría de saberes ya los tenía; su hermano se los había enseñado. En esa época se habían introducido en el plan de estudios nociones de historia, geografía, moral y cívica, gramática y aritmética.

---

7 La revolución liberal en el Ecuador estaba liderada por Eloy Alfaro, con este caudillo, que encabezaba fundamentalmente a sectores campesinos de la costa, se procuró establecer el laicismo en la educación y fue quien otorgó algunos beneficios a las mujeres, uno de ellos, el derecho a estudiar.
8 Así denominaban a Eloy Alfaro.
Su condición intelectual y su ejemplar comportamiento en las prácticas de piedad cristiana permitieron que sea elegida junto con otras compañeritas como auxiliar de enfermería para cuidar a los pacientes del Hospital de la Caridad que funcionaba en la parte posterior de la escuela. Sin embargo, solo Matilde pudo con aquella labor; sus compañeritas no soportaron el impacto de ver pacientes ensangrentados, mutilados o con condiciones de enfermedad extremas y renunciaron. Su rendimiento académico, su generosidad, su colaboración como enfermera y en general su comportamiento la hacen acreedora a la “cinta azul” de Hijas de María. Termina la escuela primaria con honores y continúa en su labor como enfermera voluntaria en el hospital.

4. SUS LOGROS

La firmeza y decisión de Matilde la llevaron a la consecución de muchos logros, pero también debió enfrentar algunas situaciones dolorosas. Como ya se lo mencionó anteriormente, la época en que Matilde vivió era una época de tradiciones y costumbres muy arraigadas, época en la que la condición de la mujer ecuatoriana era la de un ser humano inferior, marginada de la educación (ni siquiera existían colegios para mujeres) y en la que se la consideraba como un ser para procrear y cuidar de los hijos. Cualquier desvío de este camino era considerado una perdición de la persona, es más, ninguna mujer en aquel entonces se habría atrevido a transgredir las normas.

Pero Matilde tiene otros ideales, no se conforma con esa forma de vida, cree que las mujeres pueden ir mucho más allá de ser amas de casa, pero está consciente de que estos ideales requieren de esfuerzo y sacrificio. No obstante, decide tomar el reto, quiere ingresar al colegio y se lo comunica a su madre y hermano quienes están de acuerdo con ella y la apoyan. Sin embargo, colegios para señoritas existen solo en las ciudades de Quito y Guayaquil y ellos no tienen los recursos para movilizarse a estas ciudades a efectos de estudiar. Al no existir colegios para señoritas, Antonio sugiere el colegio Bernardo Valdivieso; piensa que a pesar de que el colegio es para varones no existe

---

9 Las Hijas de María son agrupaciones de jóvenes (llamadas también congregaciones marianas) que se proponen un triple fin: honrar a la Santísima Virgen con peculiares ejercicios piadosos; la santificación propia mediante la imitación de María y la promoción del apostolado en el ambiente familiar y social, de acuerdo con los estatutos generales o locales.

10 El Colegio Bernardo Valdivieso, creado en 1726. Es la primera institución educativa de Sudamérica que se fundó por decreto del Libertador Simón Bolívar en 1826. En aquellas épocas se creó con la finalidad de brindar educación al sector masculino; fue Matilde Hidalgo la primera mujer en educarse en este colegio, y dio paso para que más tarde el colegio educue también a más mujeres.
razón para negarle la matrícula, pues la reforma educativa de su general Eloy Alfaro ha dado paso al profesionalismo de la mujer (Janón, 1948). Al principio Matilde y su madre creen que es una locura, más Matilde se atreve a hacer de esta locura una realidad y decide que si va a ingresar a este colegio. Tomada la decisión, está dispuesta a todo para conseguirlo. Su deseo ferviente de ser bachiller la impulsará a no flaquear y mantenerse firme hasta el final.

Antonio propone acompañar a Matilde a solicitar matrícula cuando regrese de su viaje (viajaba siempre a Guayaquil por asuntos de trabajo), pero las circunstancias retrasan su regreso. Las matrículas en el Bernardo Valdivieso están por concluir y Matilde convence a su madre para que la acompañe a solicitar el ingreso al colegio. Habla directamente con el rector, Dr. Ángel Rubén Ojeda, y expone de manera muy firme, argumentativa y convincente su deseo de estudiar. El Dr. Ojeda trata muy bien a Matilde y coincide con ella en la idea de la superación de la mujer, aunque no sale de su asombro, pues no se esperaba tal petición, le solicita esperar un tiempo por la respuesta, pues no es una decisión fácil de tomar, debe consultarlo con el Consejo Directivo del colegio.

Para el Dr. Ojeda es muy difícil tomar la decisión. Está consciente de que las ideas conservadoras están muy arraigadas en la gente, existen actividades que son solo para los varones, una de ellas es estudiar hasta conseguir una carrera. Para las mujeres la educación primaria es suficiente para ser amas de casa. Después de recibir su diploma de haber terminado la primaria, ellas deben dedicarse a los quehaceres de la casa, al bordado, al tejido, a la crianza y educación de los hijos y para ello no es necesaria una carrera universitaria. Quebrantar estas reglas para dar paso a ideas liberales sería traicionar e irse en contra de la época, de toda una generación, de la iglesia, de los principios morales. De conceder matrícula a una mujer en el colegio, su institución se vería desprestigiada, su reputación y prestigio como persona y como directivo podrían verse afectados, el riesgo es enorme.

Ha transcurrido un mes desde la visita de Matilde al Dr. Ojeda. Se ha realizado la consulta. El Dr. Ojeda no ha logrado perder el temor a las reacciones de la gente, sin embargo llama a Matilde y le comunica que ha sido aceptada en el colegio. No hay duda que para Matilde esta noticia fue música para sus oídos, la alegría la embarga. La esperanza de ser bachiller cobra cada vez más vida. Ha dado el primer paso y ha salido victoriosa. Sabe que no será fácil, pero su templanza será su aliada. El Dr. Ojeda sabedor de que el medio no es el más propicio para una mujer que es la primera en
incursionar en la educación secundaria se convierte en vigilante del bienestar de Matilde durante el tiempo que ella permanece en el colegio, sabe que las reacciones de los alumnos de ninguna manera serán positivas y no se equivoca, Matilde, en un mundo de varones!!!!, de seguro que no va a ser fácil, sus compañeros o la vean o quieren aprovecharse de su condición de mujer. Palabras como: machona!!!, lárgate de una vez!!!, aprende a cocinar o planchar!!!, las escuchaba a diario. Matilde solo escuchaba y aunque al inicio le costó, aprendió a vivir en ese mundo, el mundo de los varones y, desafiando las costumbres de la época no desmayó en su deseo de estudiar; su meta estaba trazada, debía llegar.

Fuera de la institución, tampoco fue fácil para Matilde y su familia. Las madres de sus amigas les prohibieron inclusive saludarla, sus amigas le retiraron su amistad, las personas a quien la madre de Matilde les cosía ya no acudían donde ella. En la calle cuando la encuentran, la humillan, la ofenden; para esa sociedad era la “loca”, la “endemoniada” que hacía quedar “mal” a las mujeres de Loja. Las madres de la Caridad le retiraron la cinta azul que le otorgaron cuando terminó la primaria, y el sacerdote prohíbe a su madre ingresar a la iglesia. Para escuchar misa debían permanecer fuera del templo.

Matilde no entiende la razón de tanta crueldad, ni el porqué de la hostilidad. Para ella su deseo de superación no es nada fuera de lo común; cree en la igualdad de derechos y su ideal sigue latente y sabe cómo lograrlo, su inteligencia, empeño, dedicación y tesón la encumbrarán a su meta. Entre tristeza y melancolía por tanto desde en sus momentos de soledad se refugia en la poesía; las letras serán las confidentes de sus sentimientos, de la necesidad de complicidad pero también reflejo de sus claras convicciones. Su amor a la ciencia, sus deseos de superación y de libertad los plasma en "El deber de la mujer". A continuación algunas estrofas de este poema:

La mujer es templo místico
donde se encierra la esperanza
que la patria en lontananza
ha alcanzado a divisar…

No contentarse tan sólo
con el rosario en la mano
y el breviario del cristiano
querer la vida pasar…

El estudio sublimiza
enaltece y dignifica;
es la Ciencia la que indica
los medios de progresar…

Con ella podrá cumplirse
misión tan noble y sagrada
El tiempo sigue su marcha y llegó a cuarto curso, para entonces las agresividades y los desplantes machistas de algunos de sus compañeros se habían transformado en respeto y admiración por su gran talento y coraje. Había logrado un lugar en el aula y en la institución, ahora era la representante del curso para los eventos del colegio, era la líder del grupo, su talento y fluida oratoria le permitían salir airosa de cualquier situación difícil; en suma, se había ganado el respeto de sus compañeros, especialmente el de uno de ellos, Fernando Procel, un joven de origen zarumeño, excelente alumno y aficionado a la fotografía. Esta afición le permite convertirse en amigo de la familia de Matilde y por ende compartir muchos momentos juntos. Fernando se convierte en el aliado, en el confidente que siempre buscó, a él confía sus pesares; él admira su inteligencia y tesón; la comprende, la escucha y la ensalza siempre que tiene la oportunidad.

Los fines de semana son propicios para las excursiones, muy cerca de la casa de Matilde existía un molino de agua, ese era el punto de encuentro de los jóvenes desde donde partirían al cerro, donde a más de deleitarse con el hermoso paisaje disfrutaban de las frescas y deliciosas joyapas a más de la cecina o tamales de maíz que llevaban como fiambre. Matilde es partícipe, junto con sus sobrinos, de estas excursiones a las que también acuden algunas de sus amigas de la infancia que desafiando a sus padres han retomado su amistad con Matilde.

Los años pasan, la amistad con Fernando se convierte en amor, las ilusiones y sentimientos románticos han despertado y han invadido todo su ser. Sin embargo, sus ideales no se han visto afectados, su ritmo de estudio ha incrementado mucho más ahora que debe rendir los exámenes de grado, para al fin cumplir su sueño de ser bachiller. Sus calificaciones siempre fueron excelentes y ahora no será la excepción, una vez más alcanza las máximas calificaciones. Así, llega el gran día, el día de su graduación,

---

11 Se han elegido solo unas estrofas del poema.
12 Un tipo de fruta silvestre.
13 La cecina es la carne de cerdo condimentada y secada al ambiente y luego asada, constituye uno de los platos típicos de Loja, se sirve con yuca cocinada.
14 Los tamales son hechos del maíz pelado, remojado y molido. Se los envuelve en hojas de achira y son otra comida típica de Loja, se sirven con café.
15 Se denomina fiambre a cualquier tipo de comida que se lleva para comer como almuerzo cuando no es posible retornar a la casa a la hora del almuerzo
evento que ocurre el 8 de octubre de 1913 siendo rector del Bernardo Valdivieso el Dr. Luis F. Jaramillo, Matilde recibe el título de BACHILLER imprimiendo su nombre en la historia de Loja y del Ecuador como la primera mujer que culmina la instrucción secundaria y además con notas sobresalientes, cambiando así la historia de una época, de una sociedad y de un país, en el que las ideas conservadoras no habían podido ser aún desechadas aunque Eloy Alfaro había ya decretado algunos beneficios a favor de la mujer. Este sería el primero de sus grandes logros, claro que vendrían muchos más.

Antonio, su hermano mayor, llevaba algún tiempo casado con una dama guayaquileña de nombre Rosa. Por aquel entonces había traído de vacaciones a su esposa y la había dejado en casa de su madre. Rosa no se sentía cómoda en la ciudad de Loja, mucho menos en la humilde casa de los Hidalgo y Matilde fue el blanco de sus inconformidades. Matilde, herida en su ser confiaba sus pesares a Fernando quien la consuela y apoya. Los roces con su cuñada continuán y conversa con Fernando quien decide que lo mejor sería casarse y promete trabajar muy duro para que ella continúe con su sueño de estudiar. En efecto, acuerdan casarse y muy ilusionados se lo comunican a doña Carmen, quien, de manera muy firme, expresa su inconformidad y desacuerdo manifestando que solo dará su bendición a Matilde cuando los dos hayan conseguido un título universitario y pide a Fernando retirarse de la casa.

Matilde se siente muy triste, su madre es su tesoro más grande, siente que no puede contrariarla. Ofuscada y sin horizonte busca refugio en el convento de las Hermanas de la Caridad, cree que puede entregarse a la vida religiosa y olvidar a su gran amor. Acepta ir a Quito y continuar su encierro allá. Al conocer de esto Antonio decide ir a buscarla. Basta una breve conversación entre hermanos para que Matilde deje el convento y se reúna con su hermano quien aprovechando que están en Quito decide que sería bueno ir a la Universidad Central a gestionar un cupo para matricularse en la carrera de Medicina. Matilde ve la oportunidad de convertir su sueño que nació en el hospital de las Hermanas de la Caridad, cuando era muy niña, a punto de hacerse realidad. Pide audiencia con el rector de la Universidad y le expresa su deseo de matricularse en la Facultad de Medicina, le muestra su título y demás certificados del colegio. El rector felicita irónicamente a Matilde por su título y deseo de ser doctora y niega rotundamente la matrícula aduciendo que no podía admitir a mujeres en una carrera que según su criterio era solo para hombres, y le sugiere otras carreras como Obstetricia o Farmacia.
Matilde muy desilusionada deja la universidad. Era el año 1914, sin embargo, aún en la propia capital se negaba la superación académica a las mujeres; pero esto no significa una derrota, su hermano que siempre la anima y la apoya le sugiere intentar en Cuenca en donde le han ofrecido trabajo. Regresan a Loja a despedirse de su madre y luego emprenden su viaje a Cuenca, un viaje un tanto tortuoso ya que lo deben realizar a lomo de mula y a lo largo de algunos días.

Ya en Cuenca, vistan la Universidad del Azuay, en donde su rector –una persona muy letrada y humana- escucha sus razones por las que desea ingresar a la universidad y le concede matrícula. Otro logro que le permite acariciar ya la proximidad de cumplir su sueño. ¿Cómo se siente Matilde?: fabulosa, sin embargo la felicidad dura poco, al iniciar la universidad se inicia también otra vez el mismo y peor suplicio que cuando ingresó al colegio. Sus compañeros de clase la humillan y ofenden, se burlan de ella y la menosprecian, los maestros la discriminan, la sociedad la juzga. Una lojana en Cuenca, en una carrera en la que solo incursionan los varones. ¿Qué ilusa!!!... Laica, sinvergüenza, metida en cosa de hombres!!! Son las palabras y frases menos hirientes que a diario escucha, luego vendrán otras más fuertes he hirientes.

En casa de su hermano, las cosas se ponen difíciles, su cuñada se ha enfermado y Matilde debe cuidar de sus seis sobrinos. Para estudiar tiene que madrugar y aprovechar la luz del farol de la calle, pues a los inquilinos les está prohibido usar la luz a partir de las ocho de la noche. El frío es intenso, pero aún más frío es el ambiente que debe soportar todos los días en clases. Pero esto no es un obstáculo, habría podido abandonarse al llanto y renunciar a su sueño, pero no, su gran deseo de superación vencerá todos los obstáculos que la sociedad mucho más tradicional y conservadora que la de Loja le presenten, mucho más ahora que ha alcanzado un peldaño más en la consecución de su ideal. El recuerdo de Fernando, su gran amor, tampoco ha muerto, sigue latente en su corazón e inspira la poesía. El rector de la universidad, conocedor de su talento para la poesía, le pide escribir un poema a Cuenca el cual lo presenta en un acto que con motivo de celebrarse la independencia de Cuenca organiza la universidad. Al culminar su actuación es aclamada tanto por las damas asistentes como por sus compañeros de clase reivindicando a una mujer que el único pecado que tenía era su amor a la ciencia y su deseo de superación.

El 29 de junio de 1919 Matilde se presenta a rendir su grado, una vez más termina victoriosa, alcanza cinco votos de Primera Clase, máxima nota de acuerdo a la Ley de Estudios Superiores. Así, la señorita Matilde Hidalgo Navarro alcanza el título de
Licenciada en Medicina, su sueño de ser profesional está a punto de culminar, pero para ello necesita la práctica y para ello debe ir a Quito a la Universidad Central.

Para aquel entonces, la situación política del país había cambiado un poco, se habían creado colegios femeninos, normales para profesionalizar a docentes, algunas mujeres están desempeñando pequeños cargos públicos y sobre todo, la mujer ya podía acceder a la educación superior por lo que no le fue difícil lograr matrícula en el quinto año de medicina, y le asignan la sala para la práctica. Sin embargo, al presentarse con el médico responsable de la sección asignada, este le rechaza una vez más por su condición de mujer aduciendo que la medicina no es cosa de mujeres; solo los varones pueden ser médicos. Matilde protesta y reclama sus derechos pidiendo que se realicen las asignaciones por concurso. El médico lojano Dr. Isidro Ayora, director de la Maternidad y catedrático de Obstetricia y Ginecología, la apoya, y en efecto, se lleva a cabo el concurso, el cual sin lugar a dudas lo gana, iniciando así su última etapa de estudio y aprendizaje para culminar su carrera como Doctora en Medicina.

Apesadumbrada por la muerte de su sobrina, busca llenar su vacío. Se entrega totalmente a su trabajo, no tiene límites de horario, redobla su jornada y se desempeña muy bien, los conocimientos adquiridos en la Universidad del Azuay son muy fructíferos. Mientras permanece en la maternidad la visita Fernando quien se ha graduado de abogado en Quito y se regresa a su tierra natal a ejercer su profesión. Él ha estado siempre pendiente de ella, ha seguido sus triunfos y se siente muy orgulloso de ella. Ella ha guardado siempre su recuerdo en su corazón y al verlo su amor florece nuevamente. Emocionados conversan, ella le manifiesta que debe culminar su carrera. Se despiden con la promesa de que se encontrarán en Loja cuando ella haya terminado su carrera, lo cual se hace realidad muy pronto, pues el 21 de noviembre de 1921 se presenta ante el Tribunal examinador con la finalidad de rendir las pruebas finales previas a la obtención de su ansiado título, después de examinarla durante el tiempo reglamentario, ese mismo día, la Universidad le otorga del título de DOCTORA EN MEDICINA, logrando así su segundo gran triunfo y convirtiéndose en la primera mujer ecuatoriana en conseguir el título de doctora en una carrera que de acuerdo a las costumbres de la época estaba vedada a las mujeres.

Matilde ha sido una vez más aclamada y felicitada por quienes han estado a su alrededor durante esta última época, Antonio ha viajado a Quito para compartir el triunfo de su hermana quien luce feliz, orgullosa de su meta alcanzada. El Dr. Isidro Ayora le ofrece trabajo en la Maternidad, pero Antonio cree que en Loja Matilde podrá
ejercer su profesión y le sugiere regresar. Matilde acepta y emprenden al viaje de retorno.

Aún, el único medio de transporte hacia Loja es el caballo. Matilde entra triunfante a su ciudad. El galopar de su caballo es el anuncio de su llegada, ante lo cual, la multitud se vuelve a recibirla. Música, pétalos de rosas y aplausos son muestra de simpatía hacia la mujer que valientemente y desafiando los prejuicios de la sociedad del siglo XX ha logrado encumbrarse a su meta.

En su consultorio atiende a todo tipo de pacientes, su clientela incrementa día a día, todo parece ir viento en popa, más, no falta el celo profesional, el egoísmo y por ende las críticas hacia la “doctorita” quien no elige pacientes y utiliza practicas modernas, buscan la oportunidad de desprestigiarla y lo logran. La gente sabe que Matilde es inocente y le expresan su solidaridad. Matilde ha aprendido que no es como ejerza su profesión o a quien reciba en su consultorio el motivo de este agravio, si no su condición de ser mujer. La sociedad aún no le ha perdonado que haya transgredido las normas. Muy decepcionada decide marcharse a Guayaquil, en donde inicia su vida profesional, divide su tiempo entre dos instituciones en las que trabaja con entusiasmo y responsabilidad y actualiza constantemente sus conocimientos para poder competir y al parecer todo anda bien aunque en ciertas ocasiones escucha que en forma burlona se refieren a “la serranita” que es como la llaman.

Estando en Guayaquil recibe la visita de Fernando, quien ahora desempeña el cargo de Secretario de la Gobernación de la provincia de El Oro y tiene su residencia en Machala. Ahora desea cumplir su sueño de formar un hogar con Matilde, su amor de estudiante. Ella acepta y establecen su residencia en Machala. Es el año 1923.

En el año de 1924 las condiciones políticas del país no son las mejores. El período de José Luis Tamayo está por concluir y se deben convocar a nuevas elecciones. Fernando siempre ha cumplido con este deber. Matilde jamás lo había hecho, el voto tampoco estaba permitido para las mujeres. Conversando con su esposo, decide que es hora de que las mujeres ejerzan su derecho al voto, su esposo, como siempre la anima y juntos reflexionan sobre lo establecido en la ley acerca del voto la cual dice: en su artículo 31 que “para ser elector se requiere ser ciudadano en ejercicio”, y el artículo 13, “para ser ciudadano se requiere tener 21 años de edad, y saber leer y escribir” artículo en el que no hay distinción de género. Con este argumento va a inscribirse en los registros electorales del cantón Machala.
Una vez más, su condición de mujer no le permite ser inscrita, el Presidente de la Junta le refiere que las mujeres no votan simplemente por ser mujeres, son los hombres los que votan y le pide se retire. Matilde, muy altiva y muy firme argumenta que la constitución no excluye a las mujeres e insiste en que la inscriba. Además, indica, es necesario y justo que la mujer pueda decidir sobre quien gobernará los destinos del país y no sean solo los hombres los que lo hagan. Ante la insistencia de Matilde el Presidente de la Junta procede a inscribirla con la condición de que se hará la correspondiente consulta antes de que aparezca en los registros.

Realizada la consulta, se da respuesta afirmativa a la petición de la Dra. Matilde ya que se examina la ley y se determina que en realidad no hay un fundamento legal para negarle este derecho a la mujer. Es así como Matilde se convierte en la primera mujer en ejercer el sufragio en el Ecuador y América Latina en el año 1925, abriendo de esta manera el camino para que muchas otras mujeres puedan ejercer este derecho. Matilde ha obtenido un logro grandioso y de una manera muy fácil. Antes de ella, ya se había intentado en Brasil y en Argentina, sin resultados positivos.

Esta ocurre casi 100 años después de haberse constituido Ecuador como república independiente (TFLACSO: 2012: 18-19). Este hecho constituye un importantísimo aporte a la universalización del voto en nuestro país ya que en las próximas elecciones en 1931 acuden a sufragar catorce mil mujeres (Quezada, 2009) y 64 años más tarde en el 2009 son cinco millones de mujeres las que ejercen su derecho al voto.

Estos son tres de sus principales logros ya que durante su vida se destacó en muchos otros ámbitos, fue una mujer de invencible y perseverante batalla que creyó en los derechos de las mujeres y por ellos luchó incesante hasta conseguirlos. Fue maestra, poetiza, esposa, madre y amiga. Desempeñó muchos cargos dentro y fuera del país, su excelente desempeño la hizo merecedora de muchas preseas y dignidades, razones suficientes para que lojanos y ecuatorianos nos sintamos muy orgullosos de ella.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


Janón, E., El viejo luchador, su vida heroica y su magna obra: compilación de documentos histórico-gráfico-literarios, Vol. 1. 1948, pp. 68 Quito: Abecedario Ilustrado


Misioneras de María Corredentora, 25 de junio de 2014, La dama del siglo XX: Matilde Hidalgo de Procel, recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=pVuLPpmRYoo


LOCAS, BRUJAS Y AMAZONAS EN EL AKELARRE TEATRAL
(Mujeres en la Historia del Teatro e historias de Mujeres de teatro)

Por Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira
Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid

Es preciso comprender cómo las grandes estrategias de poder se incrustan, hallan sus condiciones de ejercicio en microrrelaciones de poder... Designar estas microrrelaciones, denunciarlas, decir quién ha hecho qué, es una primera transformación del poder. Para que una cierta relación de fuerzas pueda no solo mantenerse, sino acentuarse, estabilizarse, extenderse, es necesario realizar maniobras.

Michel Foucault.

Quizás porque tradicionalmente su prestigio y relevancia social dentro de la supuesta Gran Cultura ha sido menor que los de pintores, escultores, compositores, o arquitectos, siempre hubo más representantes femeninas célebres en las artes escénicas que en otras expresiones artísticas. Sin embargo, es poco conocido por el gran público, y lo que quizás es aún peor, por la mayor parte de la crítica especializada y de los académicos contemporáneos. Al echar una rápida ojeada a nuestros programas y libros de texto, nos encontramos que la historiografía teatral ha dado muy poca cuenta de ellas y que, cuando aparecen, las artistas y sus obras son sistemáticamente infravaloradas y desprestigiadas. No sólo se las ha hecho desaparecer del recuento de la historia de los grandes logros; sino que cuando son recordadas es por sus relaciones personales, como madres, esposas, amantes, alumnas o hijas de grandes hombres, por su belleza, excentricidad (un eufemismo para referirse a su locura) o, en el mejor de los casos, como cantantes, actrices y bailarinas (es decir intérpretes que utilizan su cuerpo como herramienta) y no como creadoras intelectuales (directoras, dramaturgas, diseñadoras escénicas, empresarias o impulsoras de nuevas teorías y/o prácticas escénicas).

Definidas como putas, locas, brujas o amazonas, por citar sólo algunas de las categorías en los márgenes de la sociedad bien pensante en las que habitualmente se les encasilla, las mujeres han estado presentes en el centro de la historia del teatro, y no solo de manera excepcional, anecdótica o ejerciendo oficios considerados femeninos, y por tanto menores, sino también en aquellas disciplinas que implican una posición de poder, destreza intelectual y control técnico, y que por ello aparecen como propios de hombres en el imaginario colectivo. Las mujeres no han sido, ni son, solo actrices, bailarinas y peluqueras, aunque ello sea reivindicable y nada desdénable -sobre todo si
queremos romper con bipolaridades y definiciones estancas y obsoletas como las que separan cuerpo de mente-, sino diseñadoras, directoras de escena y dramaturgas. No ha sido su escaso número el que las ha invisibilizado, sino la historiografía decimonónica y la de gran parte del siglo XX, por cuestiones ideológicas; no por motivos estadísticos. La cuantificación no es algo objetivo, sino que está íntimamente ligada al propio planteamiento de la encuesta. En ese sentido, es difícil encontrar presencia femenina, cuando todas las características de su actividad son sistemáticamente excluidas del canon. Por ello, es fundamental hacer memoria histórica también en este frente:

La Historia del arte es la disciplina académica que se ocupa del estudio de la producción artística del pasado; por esta razón, los análisis que realiza y las conclusiones que plantea están fuertemente legitimados y, en consecuencia, crean y transmiten los patrones del buen gusto. La consagración, la garantía absoluta de pertenecer a la categoría artista, no es definitiva hasta que quien aspira a ello no aparece en los libros de Historia del arte. (Porqueres, 1994: 13).

Las mujeres en el teatro, como en otros ámbitos, han tendido a trabajar de manera colaborativa, y han contribuido a cuestionar las mismas nociones de creación individual, genio y autoría, amenazando con su mera existencia el régimen patriarcal y la supremacía masculina, así como sus lógicas económicas y políticas asociadas. En esta ponencia proponemos hacer un repaso suizto por alguno de los casos más conocidos de esta historia oculta (o mejor dicho escamoteada) de las mujeres en el teatro: las dramaturgas de la Edad Moderna de la cultura hispánica, las directoras de escena en los inicios históricos de la profesión, en relación con las reivindicaciones de los derechos de las mujeres llevados a cabo por las sufragistas, y las escenógrafas y figurinistas en la revolución soviética, creadoras de la vanguardia teatral. También nos proponemos aportar algunas conclusiones acerca de las posibles causas y consecuencias de ese silenciamiento interesado, así como de los logros derivados de su resistencia vital e histórica.

1. Locas De La Palabra: Dramaturgas En La Edad Moderna En España.

Solo en estado de delirio se puede componer la gran poesía.

Demócrito.

En el mundo judeocristiano, la palabra es el territorio de los hombres. Este imaginario empieza a construirse desde el primer versículo del Génesis. A los hombres, hechos a imagen y semejanza de dios, les corresponde predicar la palabra sagrada y,
consecuentemente, la palabra profana (Agadinsky, 2007). Por eso son tan significativos los casos de mujeres escritoras, y aún más su profuso numero, aunque hasta época muy reciente apenas se las ha estudiado¹.

Quizás por esa relación de la escritura con la Iglesia, las mujeres escritoras de la Edad Media a los Siglos de Oro suelen tener relación con el convento. Como han señalado Nieves Baranda y Mª Carmen Marín (2014: 11), «la escritora típica de la Edad Moderna española fue una monja»². El convento es lugar de libertad³ para muchas mujeres, otras veces es lugar de reclusión⁴, pero en todo caso, las monjas son el colectivo más educado entre las mujeres, aunque su educación no es reglada, por lo que su producción literaria es muy diferente de la escritura institucionalizada, como explican las mencionadas estudiosas. En este sentido y en relación con el título del epígrafe, podemos establecer una relación entre convento y manicomio. De un lado, muchas de estas escritoras entranían en el paradigma de lo que hoy se entiende por locura o enfermedad mental: tuvieron estigmas, visiones y oían voces. De otro, como acabamos de decir, el convento es un lugar alejado del mundo y el arte de estas mujeres entraría en lo que hoy denominamos arte brut (el producido por enfermos mentales), y en todo caso arte visionario⁵, arte marginal o arte outsider, pues crean mundos propios, al margen de las reglas de la academia, siguiendo los dictados de su mundo interior. De todos modos, a partir del Renacimiento, momento en que se organizan y reglan las órdenes

¹ En este sentido es especialmente reseñable el trabajo del grupo de investigación BIESES, quienes han construido una base de datos que en estos momentos da cuenta de 9.000 nombres de mujeres escritoras españolas entre los siglos XVI y XIX. También el trabajo pionero de la Asociación de Directores de Escena (1996).

² Decimos hasta el siglo XVIII porque entonces se produce una cierta secularización de la sociedad así como la extensión de cierta precaria instrucción -más que educación- también a las niñas. Hasta entonces, hubo pocas mujeres escritoras exitosas que vivieran de su trabajo al margen del convento. Ejemplos son María de Zayas y Ana Caro, aunque la escasez de datos biográficos nos impiden afirmar una separación absoluta con este ámbito a lo largo de toda su vida.

³ En la Edad Media, desde la desmembración del Imperio Romano, muchas mujeres viven en beaterios, comunidades sin ningún tipo de autoridad masculina (Contreras, 2013). Es el caso del después convento de la Cruz, en Cubas de la Sagra, donde ingresaría la santa Juana de la Cruz, de quien hablaremos más adelante. También de las beguinas, que recientemente han salido a la luz tras la muerte de la última de ellas.

⁴ Por ejemplo, la famosa dramaturga Gertrudis Gómez de Avellaneda, condenada por adulterio a ingresar en un convento o María Josefa de Jovellanos quien, a pesar de ser viuda e independiente, y tener el honor de ser la primera poeta en bable, decidió ingresar en un convento voluntariamente cuando su afamado e ilustrado hermano Melchor Gaspar le disuadió de contraer matrimonio con un hombre de inferior clase social por el perjuicio que eso supondría para el honor familiar.

⁵ El Museo de Arte Visionario de Baltimore, define así el arte visionario: «Visionary art as defined for the purposes of the American Visionary Art Museum refers to art produced by self-taught individuals, usually without formal training, whose works arise from an innate personal vision that revels foremost in the creative act itself. In short, visionary art begins by listening to the inner voices of the soul, and often may not even be thought of as art by its creator» [en línea: <http://web.archive.org/web/20100419061430/http://www.avam.org/stuff/whatsvis.html>].
religiosas, toda actividad literaria y artística de las monjas está sujeta a la autoridad masculina.

Aún menos estudiado que la actividad netamente literaria de las mujeres está el teatro conventual⁶, es decir, el estudio de todos los aspectos de la escenificación realizado por monjas dentro del espacio del convento. El poco interés por el estudio de éste tiene dos motivos principales: uno es el endógeno androcentrismo de los estudios teatrales y otro el endógeno androcentrismo de la misma iglesia católica, lo que conlleva la sistemática marginación de toda actividad realizada por y para las monjas, más aún en el ámbito de la clausura, definida de partida y sin el menor conocimiento como obra menor, inferior e insignificante. La clausura conventual, como hemos dicho, se concibe como una reclusión similar a la del manicomio. Las únicas monjas-escritoras que han parecido escapar a esta marginación, estudiadas como excepciones, han sido sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), Hildegar von Bingen (1098-1179) y santa Teresa de Jesús -o de Ávila- (1515-1582). La realidad es que hubo muchas monjas escritoras, y la mayoría de ellas fueron dramaturgas, actrices, directoras de escena, escenógrafas y/o figurinistas.

A continuación vamos a centrarnos en la obra de una de las místicas dramaturgas-directoras menos conocidas y más singulares del periodo de tránsito entre la Edad Media y el Renacimiento, época de gran protagonismo de las mujeres (Vollendorf, 2005): Juana Vázquez, más conocida como Juana de la Cruz (1481-1534), aclamada como santa por la devoción popular. Su singularidad radica, precisamente, además de en la originalidad de ciertos episodios de su vida y su escritura, en su vinculación al mundo teatral, tanto en su propia práctica como en las diferentes dramatizaciones de las que ha sido objeto a lo largo de la historia, inspirando y protagonizando obras de Tirso de Molina, José de Cañizares, Salas Barbadillo y Bernaldo de Quiros.

De su vida y milagros baste destacar que, según cuenta la hagiografía, Dios le cambió de sexo estando en el vientre de su madre a petición de la Virgen María, pero le dejó una nuez masculina como recuerdo de su origen como varón. En la adolescencia huyó de su casa y de un matrimonio concertado vestida de hombre para profesar como monja en el Beaterio de Santa María de la Cruz en Cubas de la Sagra. En 1504 se inician los éxtasis y raptos, y en 1507 comienza a predicar, pero los prelados de la orden

---

⁶ Así, en la magna Historia del Teatro Español dirigida por Javier Huerta (2002), no deja de asombrar que no haya ni un solo epígrafe dedicado a este ámbito -tampoco se menciona, por lo tanto, el convento como uno de los espacios teatrales del periodo-, si bien incluye otro de los terrenos poco estudiados hasta ahora: el teatro escolar, y un apartado a mujeres dramaturgas preparado por Fernando Doménech.
le imponen silencio y la recluyen en su habitación. Al año siguiente, después de aparecerle los estigmas, los prelados le permiten predicar ante la comunidad y el pueblo que acude, incluidos el Gran Capitán, el Cardenal Cisneros y el mismo Emperador Carlos V, de quienes fue consejera en cuestiones políticas. La predicación, que sigue durante 13 años, pretende «confortar la fe de los sencillos», y es recogida por las monjas en un manuscrito llamado *El Conhorte*. El 3 de mayo de 1509, a los 28 años, es elegida abadesa. Comienza su mandato estableciendo Votos y Claustra. Se produce, así, el tránsito del Beaterio a la III Orden Regular. Al año siguiente, 1510, el Cardenal Cisneros la nombra párroco de Cubas y, por lo tanto, le da en usufructo los bienes y beneficios de la parroquia de Cubas para el sustento de las Monjas, privilegio que es ratificado por el papa Julio II. Después cae en desgracia, es rehabilitada y, a su muerte, su cuerpo incorrupto será exhumado, inhumado y trasladado por la iglesia en varias ocasiones. Su Causa y proceso de beatificación siguen abiertos (Surtz, 1995, 1997; Triviño, 1999; García de Andrés, 1999).

*El Conhorte*, como decimos, recoge 72 de los sermones predicados por la *santa*. Si bien las visiones eran una actividad propia de mujeres, la predicación es una función sacerdotal, masculina, que a ella se le permite pues tales sermones son dictados por Dios y a él se debe también el mandato de escribirlos, cosa que hace una monja analfabeta: Sor María Evangelista. Cada sermón consta de una recreación novelada de un episodio bíblico, la descripción de las representaciones y festejos que tienen lugar en el cielo para celebrar las fiestas del año litúrgico -que incluyen bailes, diversiones y caballos- y, seguidamente, la interpretación espiritual. Destacan los temas que hoy denominamos feminismas. No solo ella es un personaje andrógino, como ha estudiado Surtz (1997: 31): «quien vive consciente de que fue destinado a ser del sexo opuesto no puede más que vivir consciente también de la arbitrariedad de las definiciones sexuales ante dios», sino que en su escritura, como ocurre en el mundo medieval, san Francisco y el mismo Cristo se consideran figuras femeninas y su pasión se equipara al parto. También es de origen medieval la fábula de Adán y Eva recogida por ella en la que se establece la igualdad primigenia de hombres y mujeres y posterior diferenciación de los sexos. Por eso, Dios en algún momento afirma «pues también soy niña como vosotras» (sermón 6, 25), y más tarde dice «E a todas las niñas que allí estaban

---

7 Este privilegio es raro a partir del Renacimiento, aunque la jurisdicción de las mujeres es bastante frecuente en la Edad Media, teniendo algunas poder espiritual y civil. Algunas mujeres reconocidas como párrocos por Roma fueron, además de la santa Juana de la Cruz, la abadesa de las Huelgas y la abadesa de Fontevrault.
tomábalas él mismo para sí e bautizábalas e poníalas en el prado de holganza. Para significar que a todas las mujeres dio el Salvador las bendiciones en igualdad de los varones en el santo Bautismo» (sermón 11,15).

En cuanto a su labor teatral, en El Conhorte se recogen algunas representaciones en el Cielo que, sin duda, son parte de los espectáculos que organizaba en el convento. Es interesante, frente a la conocida persecución del teatro, la dignificación de él que hace la santa Juana, pues Dios mismo hace teatro y todo tipo de juegos y fiestas:

E viéndolos a los bienaventurados su divina majestad […] hablóis con grande poderio e amor diciendo: ahora, mis amigos e amigas, pues me habéis ofrecido todos vuestros dones e haberes que teníais y yo os había dado, y estáis desnudos e despojados así como nacisteis, es mi voluntad que dancéis e bailéis e toquéis e cantéis e adoréis e hagáis cuantos juegos y placeres pudiéredes (sermón 30, 13).

Todos y cada uno de los sermones incluyen la descripción de espectáculos teatrales y parateatrales, y son, en general, la parte más importante, en número de páginas, de cada sermón. Además, algunos son auténticos autos sacramentales, como ocurre con el de la Asunción (sermón 46, 29). Esto quiere decir que el arte escénico, en el contexto de la celebración de las numerosas fiestas, es primordial en su concepción de la vida conventual, y contrarresta las mortificaciones a las que las monjas se someten. El teatro, así, es forma de conocimiento y de enseñanza, además de celebración. Por lo tanto, a él se dedican muchos de los esfuerzos y el tiempo de las monjas, logrando seguramente resultados de gran virtuosismo.

2. AMAZONAS DEL ESPACIO: DISEÑADORAS ESCÉNICAS EN LA REVOLUCIÓN RUSA.

Una revolución real sin precedentes por su magnitud y su importancia para el futuro está borrando todos los viejos conceptos, costumbres, ideas, cualidades y vínculos, sustituyéndolos por otros nuevos muy distintos, como si los tomara prestados de otro planeta o de criaturas extraterrestres.

Liubov Popova.

Durante la Revolución Rusa de 1917, las artes aplicadas y el diseño atrajeron a numerosas y numerosos artistas que buscaban llegar a un público más amplio y transformar las relaciones entre las distintas prácticas artísticas, y entre estas y la sociedad. Como en otros momentos en los que se quiebran las fronteras entre arte y vida, las grietas del sistema permitieron la entrada de numerosas mujeres. La fuerza de su experimentación artística, su mentalidad profesional y su vida personal poco
convencional habla de un compromiso que, como tantas otras experiencias feministas-femeninas, no tiene lugar en la exterioridad de las ágoras académicas, sino en el día a día de la acción directa. El arte del siglo XX es impensable sin contribuciones como las de Natalia Goncharova, Alexandra Exter, Liubov Popova y Varvara Stepanova, entre otras muchas. En su época fueron reconocidas y valoradas, y el ambiente cultural en que se movieron les era tan propicio que se llegó de la hablar de la escena cultural rusa como de un *matriarcado de las Amazonas*\(^8\): «la identificación de la mujer con el Otro (lo misterioso, lo inconsciente, lo arcaico) pudo ser una situación cómoda para ellas (las artistas rusas), ya que la filosofía rusa favorecía al Otro. Para el público ruso de principios de siglo las mujeres encarnaban el arte ruso» (Dyogot, 2000: 113). Sin embargo, tan pronto se consolidó la Revolución soviética no tardó en instaurarse un patriarcado en el que de nuevo el hombre artista no sólo tenía el poder y los privilegios, sino todo el espacio en la Historia.

La trascendencia que sus aportaciones tuvieron en el desarrollo de la escenificación teatral y el arte contemporáneo en general, fue ensombrecida por la de unos compañeros co-diseñadores y artistas con los que trabajaron en condiciones de igualdad -como Malevich, Larionov o Rodchenko-, por el nombre de los directores de escena con los que colaboraron -como Meyerhold y Tairov-, o incluso por los productores que les contrataron -como Diaghilev-. Sería interesante ahondar en los porqués y cómo, un grupo tan numeroso de artistas que llegó a ser tan influyente y célebre en un periodo tan relativamente reciente, cae en el ostracismo y el olvido; pero lo dejaremos para próximas reflexiones, e intentaremos en esta ocasión dedicar el breve tiempo que nos corresponde a rescatar una de esas experiencias, simple ejemplo de otras tantas. Ese es el caso de Natalia Goncharova (1881-1962), una de esas muchas *amazonas de las vanguardias*\(^9\) comprometidas con la libertad de creación y el rechazo a la academia\(^10\). Una artista de eclectismo militante que puede verse como el paradigma de una forma

---

\(^8\) El poeta cubofuturista Benedikt Livshits fue el primero en describir a las artistas soviéticas como «auténticas Amazonas, jinetes escitas» (Bowlt, 2000: 21), pero la metáfora de la *fiera creativa* y la *Amazona militante* fue muy popular en la Rusia prerrevolucionaria, y tenía claras alusiones políticas a las llamadas *Amazonas de Moscú* de la década de 1870: *Mujeres de la Organización Revolucionaria Social Rusa* que creyeron en la violencia, incluso en el asesinato, como instrumento político efectivo.

\(^9\) *Amazonas de la vanguardia* es el nombre de la exposición antológica celebrada el año 2000 en el Museo Guggenheim Bilbao con la que se inauguró la reivindicación del trabajo de las artistas soviéticas. (Bowlt, J. E., Drutt, M., 2000).

\(^10\) Como ella misma dijo «es terrible cuando la formulación de teorías empieza a sustituir el trabajo creativo. Los creadores con talento no han creado nunca teorías, sino obras sobre las que se han desarrollado más tarde las teorías; y luego, a partir de estas teorías, se han creado obras de muy baja calidad en general» (Goncharova, 1912).
de operar que podríamos calificar de típicamente femenina, y del análisis y sesgo que el relato oficial de la historia hace. Su trabajo fue ampliamente seguido por los medios de comunicación del momento y no tuviera reparos en defender sus opiniones con la contundencia que expresa en la Carta abierta fechada aproximadamente en 1913:

¿Qué puedo decir de las mujeres que no se haya dicho ya mil veces? Repetir todas las bondades e idioteces que se han dicho de mis hermanas miles de veces resulta terriblemente aburrido e inútil, así que en lugar de hablar de ellas, quiero decirles algo: creed más en vosotras, en vuestras fuerzas y derechos ante la humanidad y ante Dios, creed que todos, incluidas las mujeres, tenemos unas inteligencia a imagen y semejanza de Dios, que no existen límites para la voluntad y la mente humanas [...] Recordad también que cuando un colega es vil, vago y estúpido, otro acabará perdiendo la mitad de su tiempo luchando con él, con lo que sólo le quedará la mitad de su tiempo para las demás actividades de su vida.

Participó en numerosos debates, polémicas y exposiciones, y de cierta forma convirtió su propia vida en una obra de arte, pintando en su cara extraños signos, desafiando al público con escotes vertiginosos, interviniendo en cabarets futuristas y exponiendo pinturas que el censor de Moscú consideró sacrílegas. Junto al también artista Michael Larionov formó una pareja modélica, por su respeto mutuo y colaboración, artísticos y personales. Introducitora en Rusia de tendencias artísticas como el Rayonismo, el Futurismo, el Cubismo y el Cubofuturismo, mantuvo su identidad creativa y como fuentes de inspiración, además de las oficiales (Picasso, Braque, Gleizes), recurrió a lo local, periférico y popular. Rechazó la ruptura total con el pasado propuesta por Marinetti y contribuyó a presentar la tradición oriental y lo femenino, expresiones radicales de la otriedad, como origen del arte moderno; al mismo tiempo que proponía «un acercamiento a la cultura de masas, al cine, al ilusionismo y a las ferias, en el que podemos encontrar muchos de los motivos de la fascinación por la tecnología que abrió las alas de la imaginación suprematista y del constructivismo que desarrollaron sus compañeras más jóvenes» (Blas Brunel, 2007:

11 A pesar de comentarios como los que aparecen en el catálogo publicado por el Ministerio de Cultura español para la exposición que sobre Dada y Constructivismo tuvo lugar en el Centro de Arte Reina Sofía en 1984, y que no por sonrojantes son menos indignantes: «mientras, su marido es conocido por su peculiar contribución abstracta al cubismo, Natalia Goncharova, asociada al nombre de su compañero de tareas artística Michael Larionov, hizo experimentación futurista también en la pintura y el diseño, siendo uno de los pocos casos, tal vez por su procedencia aristocrática, que tiene un nombre con brillo casi propio».

12 La valoración del trabajo realizado por mujeres anónimas, se reflejó en el interés de los artistas más vanguardistas por las artes y oficios tradicionales que desde finales del siglo XIX permitió una tolerancia social a la mujer artista sin equivalentes en el resto de Europa (Blas Brunel, 2007). Mikhail Tsetlin, amigo de Goncharova, escribía en 1916: «las mujeres han legado al patrimonio artístico de la humanidad mucho más de lo que pudiera suponerse. Han sido ellas las colaboradoras desconocidas, ocultas, del arte. Han sido ellas las que hicieron los encajes, bordaron los tejidos, tejieron las alfombras. Ellas subieron el nivel de vida artístico con sus aspiraciones estéticas», (Bowlit, J. E., Drutt, M., 2000).
Los extravagantes adornos corporales y los peinados de inspiración tribal que lució, y que la prensa se encargó ampliamente de difundir, dejan constancia de la fuerte influencia primitivista del futurismo ruso, que adquirió en la obra de Natalia Gontcharova nuevos matices: la riqueza ornamental (que perfeccionará en sus colaboraciones con Diaghilev para los Ballets Rusos) y la reivindicación de las artes y artesanías tradicionales (iconos, bordados, encajes y grabados populares). Como ella misma decía: «¿Pintura decorativa? Poesía poética. Música musical. Toda pintura es decorativa, puesto que adorna, *embellece.*» (Tsvetáieva, 2006: 99-100)

Cuando abandonó Moscú en 1914 para montar sus escenografías para los Ballets Rusees de Diaghilev, Gontcharova estaba en el mejor momento de su carrera artística y era un modelo para los artistas de su generación, especialmente para las mujeres. Tras este primer viaje a París, donde realizó los decorados y los figurines para el ballet de Rimsky-Korsakov *Le coq d’or* (*El gallo de oro*), los encargos teatrales se sucedieron. Durante los años veinte continuó con sus proyectos escénicos (entre los que destacan los figurines para *Una noche en el monte pelado* de Mussorsky con coreografía de Nijinsky de 1924 y los diseños escenográficos para el nuevo montaje de *El pájaro de fuego* de Stravinsky que realizó para los Ballets Rusos en 1926) y organizó numerosas exposiciones de sus trabajos. Aunque las espectaculares demostraciones de color y las formas simplificadas de sus propuestas fueron percibidos por los espectadores parisinos como exóticos y propiamente rusos, precisamente ese carácter decorativo, femenino incluso, opuesto a las masculinas, abstractas y despojadas propuestas del Movimiento Moderno, lejos de ser un inconveniente, impulsó internacionalmente sus diseños para el teatro, la moda y la ilustración. Convirtiendo la herencia bizantina y popular rusa en la marca característica de sus siguientes producciones y contribuyendo a crear un nuevo modelo de *orientalismo*, que marcó a Gontcharova como *artista rusa*, aunque permaneció expatriada en París el resto de su vida.

**3. BRUJAS EN ACCIÓN: DIRECTORAS EN LOS ALBORES DE LA ESCENIFICACIÓN CONTEMPORÁNEA.**

*Gordon Craig se ha convertido en el director más famoso de Europa no produciendo nunca nada, mientras Edith Craig sigue siendo la más oscura a fuerza de producirlo todo.*

G. Bernard Shaw
Decía Virginia Woolf en *Un cuarto propio* (2003) que si el mundo se hubiera concebido de manera menos irracional, las posibilidades de realización personal y profesional de una hipotética hermana de Shakespeare, en el caso de haber existido, habrían sido las mismas que tuvo su hermano. Aquí nos encontramos con un caso verídico que muestra que la *racionalidad* sigue estando bajo el dominio masculino, y que, aunque en la práctica esa realización fue posible, en la teoría la pregunta de ¿por qué las mujeres no merecen el calificativo de *genios*?\(^{13}\) continua sin ser resuelta (Blas Brunel, 2013b). Edith Craig (1869-1947), directora de escena, actriz, productora y diseñadora escénica de singular importancia y prestigio a principios del siglo XX, no terminó en el Támesis como la imaginaria hermana del bardo británico (entre otras cosas porque se mantuvo lo suficientemente *alejada* de los hombres como para promover el embarazo desencadenante de su definitiva *caída*), pero nada impidió su olvido, y la injusta ausencia de su nombre y de su ingente e interesante trabajo, en los libros de historia del teatro.

La cuestión va más allá de una simple anécdota, pues la existencia de la hermana, no de Shakespeare, pero sí de Edward Gordon Craig, pone en cuestión la validez de una historiografía que ha considerado «un pequeño grupo de directores –Stanislavski, Edward Gordon Craig, Appia- como los padres de la escena del siglo XX, olvidándose de las madres» (Blas Brunel, 2009: 170). Dejando a las mujeres el papel de silenciosas y discretas hadas madrinas, malvadas madrastras o brujas mandonas. Y lo que es peor, intentando hacernos creer que el relato oficial es la realidad natural, y no una ficción, un cuento, un discurso entre otros muchos posibles, pero que construye el imaginario en el que todas y todos vivimos, y a partir del cual se regulan nuestras subjetividades, nuestro lugar en la sociedad y nuestra razón de ser. Por ello no vamos a repetir nuevamente los argumentos conocidos acerca de las limitaciones que marcan la vida de las mujeres desde su nacimiento, e insistiremos en la pérdida que para el colectivo supone su olvido. Como también advertía Woolf, las dificultades no son exclusivas de las fémicas. Dificilmente puede surgir un Einstein o un Mozart entre las clases más desposeídas o en contextos no occidentalizados. Un caso como el que nos ocupa es significativo por

---

\(^{13}\) Ni siquiera en la categoría de *genios frustrados*. El contraste entre la ostentosa defensa teórica de las pocas producciones de su hermano Edward Gordon y el llamado a intensificar trabajo práctico de Edy, es llamativo. Su gran amigo y valedor, Bernard Shaw, apuntaba con su habitual ironía en 1931 para The Observer: «considero la profesión del Sr. Craig muy rara: él se ha presentado a sí mismo al mundo, y hasta cierto punto lo ha conquistado, en calidad de genio frustrado... Miren a Edith Craig, que, bajo condiciones que frustrarían cualquier genio frustrable, no sólo ha producido muchas obras interesantes, sino que también las ha vestido». (Blas Brunel, 2009: 173).

154
constatar la recepción comparativa en un mismo campo, en este caso la dirección escénica, de la obra de dos hermanos de distinto sexo. Mostrando no sólo la diferencia de oportunidades con las que cuentan, a pesar de pertenecer a una misma familia, entorno cultural y clase social, sino como parte del problema está más relacionado con la transmisión de su trabajo y con la atención recibida por parte de críticos e historiadores, que con la práctica profesional propiamente dicha. Datos objetivos parejos, como sus maneras dictatoriales, personalidad carismática y perfeccionismo visionario, son interpretados de diferente forma. En un caso como señal de su genialidad (Edward Gordon Craig: *el incompredible profeta de un Arte Nuevo*) y en otro como síntoma de un carácter *difícil*14 (Edith Craig: *la bruja autoritaria incapaz de adaptarse a la sociedad*).

No casualmente hemos querido terminar nuestra relación de *mujeres perdidas* en los márgenes de los libros de historia, con el concepto de bruja aplicado a una directora de escena. Más concretamente a la que se puede considerar primera directora de escena en su acepción contemporánea. O al menos, una de las primeras mujeres que explícitamente se define a sí misma como tal15. Y nos parece significativo enfrentar su figura, y la forma y el lugar en los que desempeñó su ejercicio artístico, con la de su hermano, máximo representante del concepto de director de escena como demiurgo ominipotente, ya que como dice Silvia Federici en su célebre *Calibán y la bruja*:

La caza de brujas fue instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos. Esto quiere decir que los cazadores de brujas estaban menos interesados en el castigo de cualquier transgresión específica, que en la eliminación de formas generalizadas de comportamiento femenino que ya no toleraban y que tenían que pasar a ser vistas como abominables ante los ojos de la población. (Federici, 2010: 233).

El comportamiento de Edith Craig trasgredió todo lo tolerable: No sólo desarrolló la mayor parte de su creación artística con grupos alejados del mercado «haciendo de la

---

14 Su primo segundo, el actor John Gielgud, nos proporciona en sus memorias la visión aceptada de su carácter: «La personalidad de Edy no era agresivamente masculina, aunque a veces era brusca y grosera, y muy autoritaria con los que trabajaban con ella. Fue una diseñadora de vestuario muy inteligente, y más adelante una original directora de escena, pero en sus mejores años estaba demasiado ocupada para ser diplomática o popular». (John Gielgud, 1972).

15 La propia Edith, recordando el escándalo en los circulos teatrales y en la prensa cuando en 1907 se anunció que sería la directora de la gira americana de su madre, decía: «yo fui la primera mujer directora de escena que consta; He iniciado una nueva profesión para las mujeres; Soy la pionera de una nueva salida en el negocio teatral». La importancia de este dato es tan decisiva que en numerosos estudios trazan a partir de él la cronología de la historia de las mujeres en la dirección escénica: “Antes de Edy Craig” y “Edy Craig y posteriores” (Schafer, 2000; Blas Brunel, 2009).
escasez de medios virtud y del trabajo en equipo obligación», sino que «ser feminista, pacifista y vivir en ménage à trois lesbiana durante más de 40 años» no ayudó a granjearle las simpatías de los estudiosos convencionales del teatro» (Blas Brunel, 2009: 170). Al poner su atención lejos de las expectativas del teatro comercial, primero con la Actresses’ Franchise League que ayudó a fundar en 1908, y después en 1911 con la sociedad teatral The Pioneer Players, además de poner sobre la escena la reivindicación de los derechos de las mujeres, empezando por el sufragio, cuestionó con su forma de trabajo la noción misma de arte y la hegemonía patriarcal del sistema cultural. Por lo que no es extraño que cuando el grupo cesó su actividad, encontró oportunidad para su talento en el movimiento del Little Theatre, ayudando a poner las bases del llamado teatro de la comunidad.

El gran problema para su estudio fue precisamente que según parámetros convencionales, no hicieron, ni tuvieron la intención de hacer gran teatro. Pero en ello está también la principal aportación que nos hace: su teatro, a primera vista, demasiado efímero e improvisado, en el que la belleza, e incluso la profesionalidad, es subordinada a la causa, abre la puerta al siglo XX a una teatralidad plena de compromiso social, que pone freno a los excesos del siglo XX. Las comunidades de su escena no tenían nada que ver con la tecnología o la técnica que a veces parece querer sustituir la humanidad del teatro.

En un teatro político como el de The Pioneer Players, en el que se incorporaba la vida de su audiencia militante, transfigurándola, el pensamiento, los actores y la audiencia eran uno. Un ejemplo práctico del espectador emancipado sobre el que teorizará Jacques Rancière (2010) años después; y que tan difícil parece de llevar a la práctica si seguimos viendo el problema a través de los ojos de la dominante y poderosa élite masculina, como un asunto de los individuos; y no como parte de «la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y de la percepción de la realidad que imponen a los seres humanos que formamos parte de ellas» (Nochlin, 2008: 283). (Blas Brunel, 2013)

A su compromiso estético se unió uno ético e ideológico que permite entender el sentido de las palabras de Bernard Shaw (Fisher, 1995) cuando dijo que The Pioneer Players «hizo más para la vanguardia teatral que cualquier otro grupo de teatro» y muestra nuevos modelos en los que reflejarnos en la actualidad (Gandolfo, 2003).

Superados los prejuicios asociados a los supuestos grupos no profesionales, a los que se añaden los tradicionalmente ligados a las féminas (Chansky, 2004), debe ser visto como

16 A diferencia de la conocida inestabilidad sentimental de sus padres (la legendaria actriz Ellen Terry y el líder del Movimiento Estético, el arquitecto, arqueólogo y diseñador de escena Edward William Godwin) y de su hermano Edward Gordon, conocidos por lo poco duraderas de sus parejas, Edith Craig vivió durante la mayor parte de su vida un sólido ménage à trois con la escritora Christopher St. John, Christabel Marshall, y la artista, Clare Tony Atwood.
17 Sólo entre 1911 y 1921 produjo con The Pioneer Players 150 obras. Ni siquiera durante la Primera Guerra Mundial dejaron de trabajar; abriendo su agenda sufragista a cuestiones como el patriotismismo, el pacifismo y el sindicalismo. Junto con un número de obras originales escritas por mujeres -como la primera escenificación moderna de Paphnutius de Roswitha de Gandersheim, la monja benedictina del siglo X a la que a menudo se considera la primera mujer dramaturga- montaron obras de autores como Paul Claudel, Antón Chekhov, Pierre Louys y Torahiro Kori (Kanawa).
un teatro de arte, en la línea de otros grupos experimentales de vanguardia más conocidos como el Théâtre Libre, el Freie Buhne, o el Cartel des Quatres. Pero en el que la figura del líder carismático (André Antoine, Otto Brahm o Louis Jouvet) fue sustituido por un colectivo cuyo núcleo estaba constituido por un trio de mujeres que se mantuvieron en un anónimo fáctico. Con la dramaturga, traductora y periodista Christopher St. John y la pintora Clare Tony Atwood, conformó una unidad de producción teatral que cuestiona la noción misma de un único-todo-poderoso director y plantea un modelo de creatividad a seis manos que supera el binomio dirección-dramaturgia que tanto éxito tendrá a lo largo del siglo XX (Blas Brunel, 2009: 168-176). De alguna manera esto le hizo inclasificable e invisible para la historia, pero no para la reseña de la prensa nacional e internacional de su tiempo, ni para coetáneos como George Bernard Shaw, Margaret Webster o Virginia Woolf, que llegó a tomar su persona como principal inspiración del personaje de la Srta. LaTrobe de Entre Actos (1941), su última novela.

4. CONCLUSIONES: EL AKELARRE TEATRAL. LA UTOPÍA DE UNA AUTORÍA COLECTIVA.

Tomar la palabra es un acto clave para empoderarse, porque a través de la reescritura las mujeres han podido redibujar sus posiciones simbólicas dando a lo femenino una nueva dimensión.

Nieves Baranda Leturio y Mª Carmen Marín Peña.

Hemos hecho un somero repaso por tres lugares y momentos distintos de la Historia. Esto nos da una perspectiva amplia, y así pretendemos demostrar que las mujeres no han hecho arte solo en lugares concretos y épocas aisladas, sino a lo largo de toda la Historia, en contextos muy diferentes. Los que hemos elegido tienen algo en común: son momentos de crisis y cambio de paradigma, momentos de gran protagonismo de las mujeres, y situaciones en las que ese protagonismo se ha intentado escamotear del canon, enmarcado en una supuesta marginalidad que, buceando en los datos, no era tal. Podemos sacar algunas conclusiones: 1. que la historiografía nos miente, 2. que todos los derechos adquiridos se pueden perder, 3. que no hay razón para dejar de tomar la palabra, el espacio, la acción: la historia nos lo demuestra. Hay múltiples precedentes.

Las mujeres que hemos estudiado son un ejemplo pero, como hemos ido repitiendo, hubo y hay muchas, muchísimas, dramaturgas, escenógrafas y directoras. Las tres
citadas rompieron en gran medida los moldes de género, lo cual no quiere decir que fuesen en ese sentido excepcionales, sino al contrario, que los moldes eran y son demasiado estrechos como para contener la diversidad de los seres humanos. Eso sí, observamos en todas ellas una relación absoluta de arte y vida -el arte como práctica de la vida y la vida como práctica artística-, y una tendencia al trabajo colaborativo, a la práctica de lo común (Laval, Dardot, 2015). Y eso es algo que agrede inexorablemente a la razón neoliberal (Laval, Dardot, 2013). Como dice Jameson,

incluso hoy el trabajo de colaboración suscita escándalo [...] En realidad esto es un tema político (enmascarado tras moralismos de toda laya) que, en primer lugar, busca oponer temas identitarios/políticos contra cuestiones de clase, y luego, en otro nivel, pretende despreciar las políticas en su conjunto -entre otras, la acción de los colectivos- en nombre de lo personal y de la propiedad individual (Jameson, 2013: 25).

Llevamos tiempo reflexionando sobre este asunto. La forma de trabajo colaborativo reivindicado por los feminismos como característico de las mujeres, no es un mero asunto de lucha de géneros, sino de transformación del sistema. Como decíamos en otra ocasión,

[nos] interesan tanto el trabajo como la ideología de ciertos colectivos artísticos contemporáneos que tienen en común una idea comunitaria del arte y, en algunos casos, el anonimato o destrucción de la personalidad del creador artístico [...] experiencias como las de Luther Blissett, Wu Ming, Brothers Quay, Gilber & George, Hermanos Chapman o las Guerrilla Girls, por citar algunos ejemplos. Como explica Alan Moore1, el arte comienza a partir de grupos, lo colectivo está en la base del arte. Sin embargo, el Arte con mayúsculas tiende a verse como creación de una mano individual. La obra de arte organiza las inversiones de capital en grandes colecciones, y estas inversiones organizan instituciones e historias. No es extraño que la figura del genio creador apareciera en el XIX a la par que el Liberalismo. Ambas justifican, basándose indistintamente en el Espíritu o el darwinismo social, la existencia de élites culturales y económicas formadas por un grupo cerrado de familias. De este modo, aparece el fetichismo del arte, como lo calificó Marx: el objeto artístico se convierte en mercancía. Igualmente, en el ámbito teatral, se da la circunstancia de que el director único sigue siendo cabeza de cartel [...] En este culto a la personalidad, ocurre que grandes sumas de dinero en forma de subvenciones y exhibiciones se otorgan en función de la firma y no de la calidad de la obra. También la obra de arte teatral se ha convertido en negocio y adorno. Así, en el momento actual, de absoluto imperio de la ideología Neoliberal, en que el artista contemporáneo se ha convertido en marca; el mercado, en especulación, y la obra, en símbolo de estatus -como expone Julia Luzán en su reportaje “El arte de la nada” (País semanal, 20/12/2009)- es normal que los artistas que se sitúan fuera de estos parámetros mercantilistas reaccionen agrupándose, porque, en palabras de Moore: Los colectivos de artistas no hacen objetos, hacen cambios (Contreras, Becerra, 2010).

Este trabajo ocultado de las mujeres artistas nos demuestra la distancia entre la idea y la praxis en la cultura patriarcal. Porque, «ante todo debe cuestionarse el propio proceso de trabajo, también el de escritura. Como explica Ridout (2009), lo primero que debemos pensar es cómo hacer teatro políticamente. Es decir, antes de preocuparnos por
el contenido ético o político de la obra, debemos cuestionarnos si estamos trabajando éticamente» (Contreras, 2015: en prensa). Esto es lo que las mujeres llevan toda la Historia enseñando. Hoy,

En plena crisis económica y social, el arte en general, y el teatro en particular, debe encontrar su lugar en el terreno de la participación social y de lo político. Siempre que este último término se abra a su dimensión más humana. Concienciando en su sentido más amplio: Impermanentemente, inacabado y en proceso, vinculado definitivamente con la vida, individual y comunitaria. Ningún proceso transformador, y menos el artístico, puede mantenerse aislado del contexto del que es producto y reflejo, y que, al mismo tiempo, contribuye a legitimizar (Blas, Contreras, 2014: 48).

Desde el mundo del teatro, observamos cómo este magisterio de las mujeres se ha expandido, y los aquelarres se han extendido por todo el mundo. Hoy son muchas las compañías integradas por hombres y mujeres, o solo por mujeres, que discuten las estructuras jerárquicas patriarcales, compañías en las que se cuestiona la lógica del mercado del creador unipersonal (Contreras, 2011, 2016), compañías como Matarile Teatro, El canto de la cabra, Los hedonistas, Rimini Protokoll, etc. Compañías y creadores que han roto con las relaciones de poder, o entienden

El poder como verbo en vez de sustantivo, el poder en acción, el empoderamiento de cada persona que acaba con la competitividad, la jerarquía y el individualismo, y reniega de la ideología de lo visible teorizada por la profesora feminista Peggy Phelan (1993), que es consustancial al Poder. Esta ideología entiende que solo existe lo que se ve y, consecuentemente, su estrategia consiste en ocultar aquello que se quiere hacer desaparecer de la existencia, en este caso las mujeres y sus formas de organización, su praxis artística, pedagógica y vital (Blas, Contreras, en prensa).

Por eso, para concluir, solo nos queda constatar que, aunque a veces prefiramos creer lo contrario, la invisibilidad no es siempre un superpoder y que, afortunadamente, «las amazonas, esclavas (como los personajes de la última obra de María Rosa de Gálvez) o salvajes (como temen muchos), acechan tras los límites de la frágil identidad occidental» (Blas, Contreras, 2013: 158) empujándonos a entrar: las amazonas, las locas, las brujas hemos tomado la palabra, el espacio y la acción, y ya no nos los podrán quitar.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


Blas Brunel, A. E., “Perdidas: ¿No ha habido grandes mujeres artistas en las artes escénicas?”, Seminario *Diversidad e integración en la didáctica teatral*, dirigido por Jorge Saura, RESAD, 2013b [inédito].


Contreras Elvira, A., “Pedagogía teatral y género”, Seminario Diversidad e integración en la didáctica teatral, dirigido por Jorge Saura, RESAD, 2013 [inédito].


Cruz, J. de la, El Conhorte: Sermones De Una Mujer La Santa Juana, 1481-1534, Edición, introducción y notas de Inocente García de Andrés, Madrid, Fundación Universitaria Española - Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.

Chadwick, W., Arte, Mujer y Sociedad, Barcelona, Destino, 1992.


Hormígón, J. A. (dir.), Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994), Madrid,
Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996, 2 Vols.


“IL PARADISO NON MI PIACE PERCHÈ VEROSIMILMENTE NON HA OSSESSIONI” : CERCANDO IL MITO PERSONALE DI ALDA MERINI

Ada Boubara

Università “Aristotele” di Salonicco, Grecia


Tali reti associative incoscienti che saranno chiamate da Mauron metafore ossessive “rivelano un pensiero più primitivo, prelogico, che collega le immagini secondo la loro carica emotiva, e il loro concatenarsi darà forma a una sorta di mito personale dello

L’universo di Alda Merini, poetico e reale, costituisce uno spazio fecondo per fare un tale approccio. A tale scopo seguendo il modello psicocritico cercheremo attraverso la sovrapposizione di alcuni testi poetici di Merini, e in questo caso si tratta delle poesie *Il gobbo*, *Luce*, *Canzone triste*, *Pensiero*, *Un’armonia mi suona nelle vene*¹, di trovare delle reti d’associazioni o raggruppamenti ossessivi di immagini per poter arrivare a scoprire il suo mito personale.

Nei versi della prima poesia², possiamo notare una scena in cui una donna dalla sponda del primo mattino deve affrontare il peso stesso della giornata in corso dalle acque grigie, ma un gobbo sfaccendato, la pone sulle spalle e la traghetti sull’altra riva. Si tratta di un’immagine particolarmente forte poiché, la *sponda*, ossia lo spazio tra la terra e l’acqua, rivela una tematica che funziona da sfondo: la *sponda* rappresenta la terra (Bachelard, 1989: 24, 27.) -elemento statico, immobile, compatto- che resiste al movimento e al cambiamento, un concetto che si trova in contrasto con il dinamismo, il movimento la speranza che emerge dal valore connotativo del *mattino*, cioè della luce, della rinascita. In più le *acque grigie* formano un’immagine che organizzana un ambiente oscuro, negativo, pesante e abissale che rimanda direttamente alla morte. La scena dell’elemento acquatico oscuro come afferma Bachelard, “è esempio materiale per una meditazione sulla morte, [...] è la lezione di una morte immobile, in profoundità, di una morte che rimane con noi, vicino a noi, dentro di noi” (Bachelard, 1992: 82) e in più il grigio delle acque rinvia all’immagine dell’acqua come sangue e “il sangue non è mai felice” (Bachelard, 1941: 89).

Pure l’immagine del *gobbo* assume un ruolo di particolare rilievo poiché diventa il *mezzo* che porta la donna dall’altra parte della sponda e così emerge il dinamismo

² Dalla solita sponda del mattino/ io mi guadagno palmo a palmo il giorno:/ il giorno dalle acque così grigie,/ dall’espressione assente:/ Il giorno io lo guadagno con fatica/ tra le due sponde che non si risolvono,/ insoluta io stessa per la vita/... e nessuno mi aiuta./ Ma viene a volte un gobbo sfaccendato,/ un simbolo presago d’allegrezza/ che ha il dono di una strana profezia./ E perché vada incontro alla promessa/ lui mi traghetti sulle proprie spalle.
dell’atto del passaggio in un altro ambiente, uno spazio che funziona come salvagente e dà la sensazione della speranza e della libertà. Vediamo allora che in questo testo possiamo distinguere reti d’associazioni o raggruppamenti d’immagini dai quali emerge un rapporto dialettico tra la luce e il buio, tra il dolore e la speranza e infine spicca la libertà che salva e la consola alleviandone la sofferenza.

Similmente anche nei versi della poesia Luce\(^3\) constatiamo che le reti di associazioni emergenti, rivelano anche in questo caso un rapporto dialettico tra la luminosità e l’oscurità e un’altra rete che si basa sul dolore e la vita. Se ci soffermiamo sulle immagini delle reti nominate possiamo constatare che rimandano ad un universo poetico dentro cui si muove l’io meriniano e che si delinea dentro questi assi, cioè appunto la luce, il buio, il dolore e la vita. L’antitesi delle reti luminosità-oscurità è il quadro della proiezione del suo io inconscio, un io che si trova nel contrasto di luce e di buio, vale a dire un io che vive proprio questo conflitto interiore tra momenti di gioia, di calore, di serenità e anche tutto il contrario, cioè tutto quello che significa l’oscurità, come ansia, dispiacere, pessimismo, problemi esistenziali.

Seguendo lo stesso filo conduttore della nostra analisi, non possiamo non soffermarci sulle immagini che confessano il dolore, il suo dolore profondo, la sofferenza; che questo stato d’animo rappresenta un lato della sua vita, proprio una vita dolorosa, mentre le immagini della vita con il fiore come punto dominante, sono la raffigurazione dell’altra parte dell’ambito in cui si trova il suo io. Indubbiamente delinea il profondo desiderio di uscire dallo stato doloroso e passare allo stato della fioritura della sua vita, alla vita stessa.

Molto forte dal punto di vista emotivo ma anche con un profondo valore simbolico è il verso: “Si ripete in me l’antica fiaba/d’Amore e Psiche” e qui siamo davanti alla rete del dolore. Un dolore così forte che il suo io lo vive con tutte le connotazioni che nascono dal mito di Amore e Psiche. Dal punto di vista psicanalitico è molto interessante avere in mente l’opinione di Ioanna Ieridakonou-Benou che sostiene che:

Nel mito “Amore e Psiche”, si esprime il conflitto con l’oggetto materno primario nella divisione (cattivo-seno / Venere, buono-seno / Persefone) e il cammino alla ricerca di soluzioni alle varie prove che l’Anima esegue fino alla culminante discesa in Ade. Si

\(^3\) Chi ti descriverà, luce divina/ché procedi immutata ed immutabile/ [...] Io no: perché col solo nominarti/ti nego e ti smarriscono [...] Si ripete per me l’antica fiaba/d’Amore e Psiche in questo possederci/in modo tanto tenebrosamente/luminoso, ma Dea, non sia mai che io levi nella notte/della mia vita la lanterna vile/per misurarti coi presentimenti emananti dai fiori e da ogni grazia.
tratta di un processo di interazione con le figure femminili del mito che è necessaria, inevitabile per acquisire maturità, femminilità per l’incontro con il maschio⁴.

In modo analogo nella poesia Canzone triste⁵ incontriamo reti che sono piene di immagini che proiettano il suo inconscio e la battaglia interiore che la poetessa viene chiamata ad affrontare. Anche in questo caso tramite la parola poetica l’io meriniano si muove in uno spazio pieno di contrasti, antitesi che si rivelano dalle immagini forti dei versi ma che nello stesso tempo diventano lo spazio privilegiato che esteriorizza il suo essere profondo. Tale situazione conflittuale possiamo constatarla dalla contrapposizione di luminosità-oscurità, vita-dolore e in più la speranza che fa da ponte tra i due gemellaggi di contrasti. Le reti che ci evidenziano tutto ciò si basano di nuovo, come anche nei casi precedenti, sul rapporto dialettico di luce-buio, vita-dolore.

Vediamo che i suoi versi e le reti individuati rispecchiano come in una fotografia la sua vita che trascorre e la speranza di una vita migliore e questo si spiega se pensiamo al significato connotativo della colomba la quale come la sua psiche si trova tra la luce dell’alba e l’oscurità della penombra, tra il calore del rosso colore e la minaccia, la paura. Quando la Merini parla delle colombe che “nascono all’alba quando le sue mani sono intrise di sonno e non ancora alte, levate in gesti di minaccia” confessa il suo doppio stato sentimentale in cui la sua anima orbita intorno alla serenità e all’inquietudine, alla ricerca della pace interiore.

Così anche nella poesia Pensiero⁶ vediamo che la Merini personifica questo astratto concetto ed è come se dialogasse proprio con i suoi pensieri. Anche qui possiamo distinguere due reti di immagini che si basano sul contrasto luminosità-oscurità. La parola iniziale “pensiero” del primo verso assume un ruolo centrale in tutta la poesia, il pensiero poetico è la manifestazione del suo pensiero sociale ed è quello che ha un doppio aspetto. Da una parte alcune volte “dà luce”, quindi assume tutti gli aspetti positivi, l’energia, la felicità ma nello stesso tempo il pensiero diventa la causa delle

---


⁵ Quando il mattino è desto/tre colombe mi nascono dal cuore/mentre il colore rosso del pensiero/ruota costante intorno alla penombra. Tre clombe che filano armonia/e non hanno tomere che io le sfiori.../Nascono all’alba quando le mie mani/sono intrise di sonno e non ancora/alte, levate in gesti di minaccia...

lacrime, del dolore, della sofferenza, del buio dell’anima. In termini psicanalitici
possiamo dire che il “pensiero” è il suo essere interiore che ha un aspetto duplice. Da un
lato un essere pieno di energia, di voglia di vivere, di euforia e dall’altro lato un essere
lacrimoso, isolato, depresso. Le reti che si possono individuare in questi versi, rendono
ancor più evidente questo stato d’animo, il quale come abbiamo notato si muove tra i
due stati dell’antitesi luminosità-dolore/oscurità.

Un altro punto della poesia che merita un riferimento particolare è il mito di Orfeo e
di Euridice su cui la poetessa si sofferma ed è impressionante il fatto che la Merini
dialoga con il suo pensiero e paragona a un certo senso il pensiero-luce alla figura di
Orfeo e il pensiero-lacrima a quella di Euridice. La sua angoscia di non perdere il suo
equilibrio mentale, come Orfeo perse la sua donna amata, si vede in maniera fortissima
nei versi finali: “e così possa perderti/nell’antro della follia”.

Similmente, esaminando un’altra poesia, Un’armonia mi suona nelle vene7 possiamo
anche qui riconoscere una rete che si muove sull’asse del contrasto luminosità-oscurità
come si nota dai versi “nasce profonda la luce” e “accecata dal fumo della follia”. Oltre
a questa constatazione dobbiamo sottolineare la presenza del mito di Dafne e Apollo nei
suoi versi quando confessando la sua similitudine alla figura mitica femminile scrive:
“allora simile a Dafne/mi trasmuto in un albero alto”. Si tratta di un’esteriorizzazione
del suo stato d’anima tramite l’espressione dell’io poetico che coincide con l’io sociale.
La Merini come Dafne si trasforma in albero per poter sfuggire da tutto quello che la
circonda e la mette in difficoltà ma, nel suo caso invece di voler allontanarsi da Apollo
gli chiede il contrario, cioè di fermarla, di impedire la propria trasformazione.

Allo stesso modo forte e confessionale è l’accettazione della sua follia che diventa la
causa del suo isolamento, una “solitudine arborea” la quale funziona in maniera
creativa perché come l’albero rimanda alla vita, così dalla sua solitudine nasce la luce,
la speranza e la “triaide di Dei” che possiamo dire che rimanda alla psiche spirituale,
 pensarne e animale secondo il simbolismo della triade se tutto viene visto su i tre livelli
della stessa qualità (Benoist, 1992: 89). Così tale dimensione della triade di Dei
possiamo dire che rappresentano l’io creativo, l’io sociale e l’inconscio e come insieme

scritto il primo verso del componimento come se fosse il titolo della poesia la quale viene riportata qui:
“Un’armonia mi suona nelle vene,/allora simile a Dafne/mi trasmuto in un albero alto,/Apollo, perché tu
non mi fermi./Ma sono una Dafne accecata dal fumo della follia,/non ho fogli né fiori;/eppure mentre mi
trasmigro/nasce profonda la luce/e nella solitudinearborea/volgo una triade di Dei.”
si esprimono tramite l’io poetico che in questo caso diventa la voce che dichiara il bisogno di vivere in uno stato in cui la sua psiche potrà essere colma ed equilibrata.

Seguendo il filo conduttore del modello psicocritico, con la sovrapposizione di testi poetici di Merini abbiamo individuato delle reti d’associazioni o raggruppamenti di immagini ossessive. L’interpretazione delle reti evidenziate ci hanno dato la chiave per poter arrivare al suo inconscio e da lì adesso dobbiamo scoprire il suo mito personale. Il nostro percorso nei testi ci ha evidenziato che l’io creativo meriniano si muove sulle linee contrastanti di luce-ombra, vita-dolore e il suo io sociale si trova nello stesso ambito di posizioni opposte. Tutti e due gli aspetti del suo io esprimono da una parte il tentativo e il desiderio di momenti che assumono i valori simbolici che provengono dal polo positivo, luminosità-vita, e in modo analogo al polo opposto, oscurità-dolore, si colloca l’io nelle condizioni reali, vissute.

In tutte le poesie oltre al duplice aspetto delle reti, fondamentale è il dualismo dei miti usati, Amore e Psiche, Orfeo ed Euridice, Apollo e Dafne. Si tratta di miti che si basano sull’elemento della doppia esistenza, nel senso che partecipano due figure e ogni componente del mito ha un ruolo diverso e una connotazione diversa. Il mito personale nell’ambito della sua funzione letteraria è “una forma aprioristica dell’immaginazione» e “la personalità inconscia che esso rappresenta, influenza in modo decisivo su punti essenziali sia l’opera che il comportamento dell’autore” (Mauron, 1966: 281). Così il mito personale e la personalità inconscia assumono lo stesso significato (Mauron, 1966: 294) e da questo possiamo concludere che il mito personale meriniano fortemente dualistico rispecchia il suo inconscio che era lo stesso doppio. La creazione letteraria secondo la psicocritica non è un “esperimento in vitro” (Mauron, 1966: 285) “nell’ambiente psichico in cui essa si produce, le comunicazioni irradianti, le osmosi, le permeabilità sono la regola” (Mauron, 1966: 286) e ci permette tramite il testo letterario di vedere “la situazione presente della personalità inconscia” (Mauron, 1966: 279). Di conseguenza il mito personale di Merini è il mito del conflitto, del dualismo, e tale è la manifestazione del suo inconscio il quale viene proiettato attraverso la poesia.

Come ultima fase dell’approccio psicocritico Mauron propone il sostegno biografico dell’autore per poter controllare le reti e il mito personale con riferimenti alla vita personale dello scrittore. La biografia della poetessa ci presenta innumerevoli elementi di conferma della sua vita travagliata e la diagnosi medica fu di schizofrenia.

Così nel nostro tentativo di applicare la psicocritica nell’universo meriniano ci siamo soffermati su testi scritti prima del ’65, anno in cui inizia per la poetessa l’esperienza
manicomiale. Passando poi, dopo il periodo dell’intrattenimento, a quello del manicomio che va dal ’65 al ’79 e che fu particolarmente fecondo, in quanto “a detta della stessa scrittrice, ella torna a scrivere e soprattutto dà l’avvio alle liriche più intense, alle meditazioni sulla sconvolgente esperienza manicomiale” (Merini, 1998: XI) abbiamo esaminato delle poesie che si collocano in questa fase della sua esperienza poetica e personale. Crediamo che sia superfluo fare qualsiasi altro riferimento ai dati biografici, il conflitto interiore l’abbiamo notato tramite il suo mito personale e si delibera attraverso la poesia che come dice lei “ha scelto per fuggire dal mondo” perché “la poesia rappresenta un modo d’essere più profondo, incorrottibile, incontaminabile” (Merini, 2006: 74,76).

Concludendo è da notare che l’inconscio meriniano come è stato esaltato tramite le immagini osservative è lo stesso in tutte e due le fasi esaminate, cioè quella prima e dopo della sua esperienza di manicomio. In più abbiamo visto che il suo mito personale in tutte e due le fasi mette in luce una doppietza, quindi la duplicità del mito che la caratterizza è l’espressione del suo doppio essere profondo. Di conseguenza in termini psicocritici l’io meriniano è un io che si esteriorizza muovendosi su due direzioni di un conflitto continuo tra il vero e la desiderata verità, la vita, la gioia e il dolore, l’angoscia, l’amore e la delusione e così via e questo ci fa capire che lo spazio privilegiato della sua poesia come massima rappresentazione della sua espressione rispecchia le sue ossessioni conscie ed inconscie.

La poetessa in un suo aforismo afferma “il paradiso non mi piace perché verosimilmente non ha ossessioni” (Merini, 1998: 231) ma le ossessioni a cui si riferisce la Merini non sono le ossessioni di cui parla il padre della psicocritica. Per Mauron si tratta di un termine psicanalitico e si riferisce alle ossessioni involontarie attraverso le quali emerge “il basso inconscio” (Mauron, 1966: 281), dello scrittore. Di conseguenza le ossessioni del Paradiso alle quali si riferisce la scrittrice non sono quelle inconscie, nascoste che abbiamo individuato con il nostro approccio. Abbiamo scelto però tale frase come titolo perché rispecchia con forte carica emotiva l’universo meriniano dall’punto di vista del suo io sociale. La stessa poetessa confessa che la perfezione, la serenità, l’assoluta felicità del Paradiso non la esprimono perché è uno spazio da cui mancano le ossessioni, ma le ossessioni incoscienti emerse nei versi ci hanno accentuato l’immaginazione e il mito della scrittrice “pazza come persona, ma eccelsa come poetessa” (Merini, 2006: 83)
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


Benoist, L., *Σημεία, σύμβολα και μύθοι, μεταφρ. Αριστέα Παρίτση, Αθήνα, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1992.*


Σαμαρά, Ζ., *Προοπτικές του Κεμένου, Θεσσαλονίκη, Κόδικας, 1987.*


CARTOGRAFÍA FEMINISTA EN LA OBRA DE ADRIANA ASSINI

Joemi Burgos Díaz
Universidad de Puerto Rico

¿Cómo rescatar a las innombradas? ¿Cómo reconstruir la historia incorporando a las mujeres que jugaron un papel protagónico? ¿Cómo identificar a las que se les negó la recompensa de la inmortalidad de su nombre y la gloria de su hazaña?

Adriana Assini nos ofrece respuestas a través de su obra. Realiza una representación desde los márgenes de la política hegemónica patriarcal eliminando las fronteras preestablecidas por itinerarios de espacio-tiempo que no tienen un valor en sí mismos ya que dependen del marco teórico desde el cual se observa la realidad.

Assini presenta una nueva manera de hacer cartografía rescatando figuras olvidadas e incorporándolas en el imaginario histórico espacial.

1. SOBRE LA NECESIDAD DEL ESTUDIO DE LA CARTOGRAFÍA FEMINISTA

1.1. Lo que existe. Estableciendo un punto de referencia.

Cuando hacemos un acercamiento epistemológico a los estudios del espacio nos encontramos con conocimientos fragmentados. Descripciones que aportan al inventario de lo que existe dentro de un espacio pero no al conocimiento del espacio en sí. Henri Lefebvre en su intento por desarrollar lo que llama una “unidad teórica entre ‘campos’” define y describe los siguientes componentes:

En primer lugar, del físico, la naturaleza, el Cosmos; a continuación, del mental (incluida la abstracción formal y la lógica); y por último, del social. En otros términos, la investigación concierne al espacio lógico-epistemológico, al espacio de la práctica social, al espacio ocupado por fenómenos sensibles, sin excluir lo imaginario, los proyectos y proyecciones, los símbolos y las utopías. (2013: 72)

Por lo tanto, el espacio existe tras el reconocimiento del mismo desde la relación social y exige la ejecución de una acción física y mental dentro de un marco temporal. Por lo que el espacio no tiene que ser físico o material para ser considerado como real ya que dependerá del marco socio-político desde el cual se observa. Un ejemplo de la relación socio-política de la espacialidad es el desarrollo histórico de la cartografía.
En el Real Alcázar de Sevilla, en el interior de la Sala de las Bóvedas, se encuentran copias de parte de la serie de tapices la *Conquista de Túnez*, originalmente diseñados por Jan Cornelisz Vermeyen entre el 1548-1554. (De Bunes, 2006: 95) En el tapiz n.° 1, *El mapa de Túnez y la reunión de las flotas*, el artista presenta el continente africano al norte y a Europa al sur, e igualmente invertidas las tierras asiáticas situadas al Oeste. "Lo que resulta evidente es que la fijación de la geografía de la campaña es lo que establece el concepto de verosimilitud y realismo que va buscando el aparato propagandístico imperial." (De Bunes, 2006: 107) Hay dos temas que destacar en la creación de estos tapices. Primero la selección del punto de observación de la campaña y segundo la intención del encargo.

El artista holandés incluye en el tapiz, al lado derecho inferior, su autorretrato con un pergamoano explicativo y justificativo de la representación:

(...)Y así como esto se ha hecho en lo de la mar conforme a la cosmografía, así en lo de la tierra el pintor ha observado lo que a su arte le debe. Considerando el que lo mira: el que lo ve desde Barcelona donde se comenzó la navegación hacia Túnez. La cual es entre levante y mediodía: dejando el norte detrás sobre el hombro izquierdo. Pues fundados en esta verdad: se pueden después mejor entender las particularidades de los otros tapices y el sitio de aquellas partes do(nde) pasó lo que en ellos se contiene.¹

Según la información que ofrece el propio artista, la selección de la representación geográfica invertida se debe al deseo de facilitar al observador la interpretación de los hechos que narra. Al aclarar la funcionalidad de la visión geográfica, como reitera el historiador De Burnes en la cita anterior, descarta cualquier influencia de la cartografía musulmana adoptada durante su estancia en territorio nazarí.

Esta información es importante ya que los hechos que ocurrieron en los años anteriores a dicha campaña fueron decisivos en el modo de ver la geografía mundial. Gracias a colonización de las Américas y las riquezas que Francisco de Pizarro envió del Perú se financió la conquista de Túnez (De Bunes, 2006: 117). Y, por adición, la conquista de las Américas trajo como consecuencia el derrocamiento definitivo de la cosmografía cristiana, evento que influenció directamente el modelo de cartografía existente.

Dentro de la tradición de la cartografía árabe ya se había presentado el mapa mundial utilizando un modelo de globo en el siglo XII (Aslam, 2009). Nuzhat al-Mushtaq,

¹ Parte del texto, con algunas modificaciones propias para facilitar la lectura, del tapiz n.° 1, *El mapa de Túnez y la reunión de las flotas*, expuesto en el Salón de las Bóvedas del Real Alcázar de Sevilla.
cartógrafo musulmán proveniente de Ceuta, comisionado por el rey Roger II de Sicilia, realizó el mapa orientado al sur, por lo que la visión de los continentes europeo y africano aparecen invertidos. Con esta orientación consigue ubicar la Ka’aba, Piedra Negra localizada en la Meca, en el centro del mundo. (Emiralioglu, 2014: 67)

Aparte de la noción esférica del mundo que no era compartida entre las tres religiones, “las nociones geográficas musulmanas fueron difundidas a través de la Europa medieval a través de los centros culturales de España. Musulmanes, judíos y cristianos destacaron sus centros religiosos, la Meca y Jerusalén, sobre los políticos Constantinopla y Roma.” (Emiralioglu, 2014: 67)

En Asia sucede lo mismo. En el artículo “Maps” el mapa *Da Ming Hun Yi Tu*, creado durante la dinastía Ming (1389c), coloca a China en el centro del mundo. Comprime el tamaño de África para indicar el poco valor político que tenía esa región para el imperio y acerca y agranda la isla de Japón para indicar su importancia. (2015)

Esta información es importante a la hora de estudiar cómo se fábrica el conocimiento y a beneficio de quien. Todavía, conforme al artículo “Maps”, la representación del mundo no corresponde a la realidad. En los mapas se agranda el territorio de los países del norte dando una visión irreal de la geografía mundial. (2015)

Como indica Sclögel “ya para los antiguos mecenas y coleccionistas o para quienes encargaban los mapas la faceta estética y decorativa era de mayor importancia que la de información y visualización de relaciones espaciales y locales”. (2007:220) Es más importante causar una impresión, deslumbrar que ofrecer una imagen que coincida con la realidad.

1.2. El problema.

El poder tiene lugar en el espacio. La territorialización del poder se representa en los mapas (Sclögel, 2007:246). Es por esto que los estrategas se posicionan y observan el terreno desde arriba, desde la distancia. De esta manera “la imaginación del poder se explaya en más poder aún” (Sclögel, 2007:246). Mirar desde esta perspectiva implica desentenderse de la realidad particular, de la cotidianidad. Desde arriba no se ve la riqueza de la heterogeneidad de las persona por eso es tan fácil establecer las fronteras entre países sentados en una mesa con un lápiz en la mano.

Las fronteras cambian y el lugar desde el cual observamos también. Antes observábamos desde el sur ahora miramos desde el norte. “Tan pronto están listos, esos mapas parecen obras eternas. Parece haberse hecho un trabajo titánico para siglos.”

174
(Sclögel, 2007:224-225) Pero la realidad es otra. Las fronteras se establecen para controlar un territorio e imponer unas leyes que aseguren el beneficio y el bienestar de quien ostenta el poder. Por lo que es necesario capitalizar la producción dentro de un espacio diferenciándolo del espacio que no produce ganancias económicas.

Y en la formación del individuo (...), la inoculación de los parámetros espacio-temporales del capitalismo resulta una operación determinante.

El individuo es también, por lo tanto, en la medida en que se convierte en una máquina productiva y en una unidad reproductiva o consumidora de sexo. (Huici, 2007:73)

Al identificar un tiempo-espacio como productivo y otro tiempo-espacio como reproductivo y otorgarles un valor monetario y moral, ya que la persona productiva es el ideal a seguir, automáticamente se le resta valor al tiempo-espacio que ocupan las mujeres. El tiempo-espacio medido por la escala de géneros institucionaliza la diferencia y la inequidad. Resta valor a las necesidades primarias, básicas del ser humano, al establecer las necesidades mercantilistas y capitalistas como las más urgente y vitales dentro del desarrollo social.

2. **SOBRE LAS FRONTERAS ESPACIALES DESDE LA PERSPECTIVA FEMINISTA**

En la obra “La visita” (1999), incluida en el catálogo *Acuarelas en Madrid* (2001), Assini se revela contra los parámetros establecidos y presenta una escena doméstica en la que la recreación femenina se impone sobre la producción patriarcal. El ángel es
enviado a iniciar el plan de expansión del reino de dios, ya no es suficiente la idea del cielo sino que es necesaria la capitalización de los bienes en la Tierra.2

Esta escena vista desde la escala de valor espacio-tiempo parece totalmente imposible ya que el ángel interviene sobre el espacio-tiempo vulnerable, improductivo, y es incapaz de realizar su trabajo. El espacio doméstico, que según los parámetros definidos por el capitalismo, queda al descubierto y susceptible a interrupciones por la ausencia de pureza, a diferencia del espacio-tiempo productivo, “medido y pagado (que) debe ser también un tiempo sin impureza ni defecto, un tiempo de buena calidad, a lo largo de todo el cual permanezca el cuerpo aplicado a su ejercicio” (Foucault, 2005: 155). Pero en la ocasión de La visita ese espacio vulnerable no permite la intrusión.

Assini iguala la valoración al colocar al mismo nivel el espacio-tiempo de producción y el espacio-tiempo de reproducción. Una energía potente emana de la figura de María y del espacio que esta ocupa haciéndolo impenetrable. Se puede observar en el efecto lumínico de una fuente externa que proyecta la sombra del ángel sobre la pared pero no tiene efecto sobre la figura femenina. Es importante notar que la iluminación que se filtra a través de las dos fenestraciones indicadas en este espacio ni tienen la potencia para crear el efecto de sombra ni para anular el efecto de una posible luminaria interior. La humanidad con todo sus imperfectos triunfa sobre la pureza.

Por otro lado, la inclusión de la Luna acentúa la intención de crear contraste entre los itinerarios espaciales masculinos y femeninos. La Luna vinculada a la noche y asociada a lo femenino, los ciclos vitales, “intuición, imaginación, magia, fantasía arbitraria, matriarcado”(Cirlot, 2014: 214-217) estaría ocupando una posición opuesta al Sol vinculado al día y asociado a lo masculino, a la “razón, objetividad, purificación, gloria, vanidad o idealismo incompatible con la realidad, patriarcado” (Cirlot, 2014: 317-320).

Con una técnica “refinada y surrealista”3, sus obras llaman a un pensamiento junguiano y su teoría acerca del juego de los “pares de opuestos” por la que se explica la armonía del mundo a través del enfrentamiento de los polos opuestos y la validación de las oposiciones4. (Reyes, 2015:12)

Tomando como punto de partida ese juego entre opuestos, habría que notar la acción deliberada del ángel quien ha cruzado el umbral del espacio-tiempo femenino no

---

2 Véase las narraciones contenidas en la Biblia, el Corán y la Torá y los informes de las Cruzadas y las Guerras Santas para más información sobre el asentamiento del reino de dios en la Tierra.


tan solo por encontrarse en el interior doméstico observando una escena íntima sino que transgrede el tiempo “físico” al permanecer en ese espacio cuando el Sol no brillar. Por lo tanto, en ese enfrentamiento de polos opuestos se hace patente que los ciclos vitales representados en la Luna menguante existieron antes de la programación patriarcal y permanecerán luego de su fracaso.

Aun así, el espacio-tiempo reproductivo acoge a su opuesto y lo acerta como una parte importante de su existencia. Esa no-rivalidad se observa en la incorporación de colores cálidos asociados al Sol y a lo masculino como lo son: el rojo, el naranja y el amarillo; junto a colores fríos asociados a la Luna y a lo femenino: el azul, el verde y el turquesa.

Assini escenifica el equilibrio de opuestos en la incorporación de ambas gamas de color en la vestimenta de María y el arreglo espacial del entorno doméstico. Colores fríos complementan a los cálidos. En el panno se destaca la calidez del naranja que está colgada sobre un fondo azul. El azul silencia la pared para que el panno se destaque. No compiten, se complementan.

El ángel ha sido conquistado o está en proceso de conversión y aceptación de su femineidad. Observando la figura alada como una unidad espacial arreglada concéntricamente se ve la transformación. La sección más apartada de su núcleo, las alas, están coloreadas con el pigmento cálido en su estado puro de dorado que alude a la luminosidad solar. El próximo estrato está identificado con matices de verde. Mezcla del amarillo cálido con el azul frío incorporando un poco de blanco en la receta para establecer zonas de luminosidad en el manto (verde lima). El núcleo, zona más próxima a la vitalidad humana, está cubierta por tonalidades de azul que llegan hasta el color más frío de la rueda de color que es el negro, el color de la noche, el caos, donde reina la Luna.

El espacio doméstico se presenta como un espacio fluido que a momentos queda exento de las leyes del imperio y su mirada de censura.

3. SOBRE LA RESILIENCIA FEMENINA A TRAVÉS DEL USO Y CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO

Desde que existen interiores, y es importante entender que no ha sido así desde siempre, son algo así como la moda del revés, vuelta hacia adentro del envolvento que los seres humanos se han creado. Donde puede leerse casi todo aquello de que cabe
tener experiencia cuando se trata de seres humanos en el espacio de su época(…) Quien supiera interpretar suficientemente interiores sabría informarnos de incubación y desarrollo de situaciones sociales y guerras civiles. (Selögel, 2007:317)

La resistencia no se puede desarrollar en espacios estériles donde la creatividad es delito. La resistencia se cuece en los espacios que quedan al margen donde las escalas no se sostienen con la misma intensidad.

Assini utiliza la memoria como arma de resistencia. Revive la historia de las mujeres al colocar en el cuadrante central un panno o panel decorativo utilizado como recubrimiento de la fenestration. El diseño trae a la memoria patrones antiguos desarrollados en Oriente Próximo lo que indica la intención de la acuarelista de invocar la tradición del arte en la que se transmite de una generación a otra la técnica de los nudos y la semiótica de los diseños.

La labor de las hilanderas desde la prehistoria ha estado vinculada a la producción de las mujeres. Evidencia de periodos posteriores lo confirman. El fragmento arqueológico de la Hillandra (Woman Spinning) está fechado aproximadamente del siglo VIII o VII a.C. y existen tablillas cuneiformes, del periodo asirio, donde se registran correspondencias entre mujeres que producían diferentes tipos textiles y sus mercaderes. (Stockstad, 2015: 53) El tipo de nudo, los materiales de confección y pigmentación permiten asociar los textiles a una zona geográfica y a una población en particular. Por lo que no es muy desatinado intuir que estos paneles narren historias a través de símbolos y que representen mapas o planos con formas estilizadas e idealizadas (Weagel, 2009:97), que solo el ojo adiestrado puede descifrar como lo han hecho con diseños posteriores a estos.

En algunas alfombras y tapetes producidas en Oriente Próximo, como por ejemplo “las alfombras de jardín iraníes (...) muestran representaciones estilizadas de jardines con caminos, canales de agua, árboles y flores, posiblemente réplicas a menor escala de los jardines en los que estaban dispuestas” (Irwin, 2008:120). Esto es evidencia de esa resiliencia doméstica. La historia se transmite a través de objetos de uso cotidiano cuyo poder de resistencia pasa inadvertido.

Los objetos que se encuentran en los interiores se estudian como objetos decorativos o de ambientación olvidando que muchos de ellos, como el caso de estos pannos podían pasar de una generación a otra.

También son consabidas las fórmulas de denuncia de los <ambientes> - <eso es pura ambientación>-, pero en verdad sin capitulaciones del analítico ante lo sutil que se
demuestra imposible de analizar. Como siempre, se tienen por cosa de literatos, soñadores, gente que no percibe con precisión. (Sclögel, 2007:269)

Cuando la huella del tiempo y del uso aparecía en estos textiles, se reparaban o servían de base para nuevos diseños (Weagel, 2009:97), la esencia permanecía, y por ello el espacio de La visita podría denominarse como un espacio de resiliencia femenina. Muestra la potencia de la cotidianidad doméstica en los procesos políticos. Cuando se impone el olvido la mujer rescata con astucia los fragmentos y recompone la memoria.

El patrón del panno de La visita sugiere el mapa de un paisaje o jardín. Se observa claramente en el rectángulo central zonas que pueden interpretarse como espacios de siembra, cuya selección de color y la geometría recuerdan las parcelas y la distribución agrícola. En la parte inferior, flanqueando la zona de siembra se pueden observar unos surtidores de agua. La referencia se puede notar al observar la repetición y el ritmo de líneas ondulantes que traen a la memoria las representaciones primitivas de los cuerpos de agua. El plano, interpretado o no como un mapa antiguo, incorpora dos elementos esenciales para el desarrollo de la humanidad directamente relacionados al tiempo-espacio de reproducción, la estética y la tradición.

Interpretado como un mapa, no pretende ser uno direccional, ni territorial es un paisaje diseñado para quien reconoce el significado de los símbolos y puede recomponer la historia narrada o para quien ha tenido la experiencia del lugar.

4. SOBRE LA (RE) CONSTRUCCIÓN ESPACIAL DESDE LA PERSPECTIVA FEMINISTA

No se pueden medir paisajes que se llevan en la cabeza, en todo caso, no con los métodos de Astronomía o Trigonometría. No por eso son menos nítidos o importantes. Están compuestos de un material diferente pero que no por eso dejan menos huella,
imágenes, olores o recuerdos. Se han marcado tanto que no puede ni rozarles el tiempo a que, por lo demás, todo sucumbe. (...) Son el patrón de orientación más inadvertido que cabe concebir. (Sclögel, 2007:240)

En la acuarela titulada “Eden” (2002) incluida en el catálogo de exposición Madrid acquerelli d’automno (2003) se puede observar con nitidez el concepto de los mapas virtuales o mental maps. “Hablar de mental maps implica tantos espacios como modos de ver, percibir o pasar por algo.” (Sclögel, 2007:240) En ocasiones la percepción que se tiene de un espacio en particular sirve de marco de referencia o filtro a través del cual se aprehenden el resto de los lugares que se observan o se habitan y a esto se le conoce como sentido de lugar. (Pérez, 2009:20)

Como se puede observar en la obra, el Edén no es un espacio en sí sino la colección de recuerdos y vivencias segmentadas que componen la esencia de un mapa virtual. Y es un mapa que identifica un lugar conocido por una comunidad que mantiene vivo, a través de las artes, un modelo del aspecto socio-geográfico de ese lugar.

Los imaginarios urbanos son perfectamente identificables en su dimensión espacia-temporal (...)El imaginario se engarza en un espacio subjetivo, no medible (de)formado por consideraciones no racionales, susceptibles de mutaciones que tienen poco que ver con su materialidad. (Hiernaux, 2006: 30-31)

El lugar existe para quien ha tenido la experiencia del mismo a través de la historia, arqueología, teología, literatura, representaciones plásticas y arquitectónicas del jardín del Edén.

En la mayoría de las religiones como por ejemplo la maya, azteca, budista, islámica, cristiana, judía, se han establecido una serie de símbolos y representaciones que evocan ese espacio idílico que pudo ser o será el jardín habitado a partir de la muerte del cuerpo. (Petruccioli y Pirani, 2008; Weagel, 2009; Irwin, 2008) Pero el espacio representado por Assini no está envuelto en ese halo de pureza y perfección que le otorga la escatología.

De entrada rompe el orden racional en la representación. Descarta el orden radial junto al concéntrico, no utiliza niveles ni registros piramidales y evita la simetría; todas herramientas utilizadas para interpretar el orden divino. Assini presenta una composición asimétrica que consigue el balance del peso visual compensando las imágenes sobrepuestas de los cuadrantes izquierdos con la incorporación de un volumen sólido entre medio de las imágenes acopiadas en el cuadrante derecho.
Utiliza los principios del diseño tradicional como la unión composicional, el color, el ritmo y la variedad ilustrando un mapa de una visión no tradicional de la cosmogénesis. Y a su vez, es un jardín que contrasta con el imaginario del jardín pasivo que invita al reposo.

Al contrario del espacio caótico y nauseabundo de la urbe, al espacio del jardín proporcionaba un espacio exterior domesticado. Este tipo de espacios podrá insertarse en la categoría de espacio definida por Foucault como las heterotopías, es decir, lugares, creados por el hombre, que se presentan como una especie de contralugares, una especie de utopías efectivamente realizadas. De acuerdo con Foucault, estos lugares ora contestan, ora intervienen los restantes lugares reales. El jardín privado y murado, con su composición ordenada, permitía el habitar de un espacio pacífico y reglado, dedicado a la meditación; contrastaba en su forma, y contrabalanceaba en su uso con el caos y el desorden exterior. Asimismo, más allá de la necesidad de aislar, el individuo empieza a mostrar la voluntad de crear un universo propio distinto (o ajeno) del mundo real donde se ubicaba. (Pereira, 2015: 21-22)

El esquema de color no incita a la violencia pero la selección de imágenes en las estampas consiguen que el ojo se mueva de una a otra en un intento por completar los fragmentos y crear un orden virtual que concuerde con el modelo preconcebido del espacio representado.

Tan pronto se nombra e identifica el lugar ilustrado se activa la memoria. “En los nombres la memoria se dota de un andamiaje de punto de apoyo. (…) Son símbolos de violencia a que aún se adhiere por largo tiempo la huella de crimen y violencia (Sachsenhausen, Dachau, Kolyma).” (Sclögel, 2007:226) El imperio que el Edén representa hace mucho que dejó de existir pero aún se conserva el recuerdo del sometimiento de la mujer y del hombre a un poder superior.

La tradición religiosa sigue recurriendo a la imagen del Edén realizando una valoración del espacio como uno ideal al que se debe retornar o reconstruir sin tomar en consideración las implicaciones sociales que un espacio idealizado a niveles celestiales tiene sobre los grupos sociales marginados. Implica un deseo por homogeneizar la población, por controlar no solo el espacio que ocupan sino también el deseo de cada persona.

Se podría pensar, y con razón, que hay mucho de nostalgia puesta en juego al momento de evocar un presente social en donde la idea de lo público está rota por el
asedio de fantasmas sociales, y para argumentarlo se evocan, explícita o implicitamente, otros tiempos más armoniosos. Quizás no es sólo nostalgia, es tal vez una producción imaginaria del pasado, una memoria inventada para darle sentido al presente cuando es necesario encontrar alguna idea de continuidad social que señale que no todo ha sido pérdida, y sobre todo, que hay un estado de cosas que es necesario restituir. (Lindón, Aguilar y Hiernaux, 2006: 19-20)

Una vuelta al Edén perdido implica la aceptación de la inequidad, la ignorancia, la falta de libertad. Es despreciar la evolución de la humanidad y, sobretodo, es otorgar el control del deseo y del miedo a una entidad para que así tenga el dominio absoluto de la libertad de las personas. Sería aceptar una invasión, y como toda invasión, sobrevendrían como describe Selögel: “operaciones quirúrgicas, intervenciones precisas contra instituciones centrales de una autocomprensión cultural forman parte desde siempre del repertorio de la aniquilación: bibliotecas, archivos, palacios, universidades (2007:307)”. En otras palabras borrar la memoria.

5. SOBRE LA METAMORFOSIS DE LOS ESPACIOS COMUNES INDUCIDA POR EL FEMINISMO

Assini en un intento por reconstruir fragmentos de la narración que se han perdido o han sido omitidos en la historia hace una síntesis de diferentes historia. María Reyes al analizar la obra plástica y literaria de Assini añade: “la artista logra plasmar su huella personal y crea un mundo “donde el color da vida al olvido”5, y el universo femenino revive en el imaginario colectivo” (2015: 5). Realiza una relectura iconográfica del relato y así reconstruye ese espacio-tiempo de Edén. Incorpora una serie de símbolos que guían a quien observa a realizar una lectura diferenciada de ese espacio-tiempo.

En el cuadrante izquierdo superior se encuentra lo que parece ser un paisaje bucólico. Incluye elementos geográficos que vinculan el espacio con un lugar. Es una imagen de lo que fue un campo fértil. En el paisaje montañoso en el lado izquierdo inferior se pueden identificar los esqueletos de los arboles. Se encuentran cerca del lago pero están secos. Como un libro ubica lo que tiene un valor mutable en la página anterior, para luego ubicar a la extrema derecha central una pista de la causa del fenómeno ocurrido, un par de cipreses.

El árbol del ciprés está vinculado al inframundo. (Cirlot, 2014: 75) Pero en obras como La anunciación de Leonardo da Vinci y La noche estrellada de Vincent Van Gogh se le atribuye un vínculo entre el mundo terrenal y el mundo celestial y entre la vida y la muerte. Por lo que en la inclusión de este elemento se trasluce que lo ocurrido en ese lugar trasciende lo terrenal y que este espacio se encuentra situado en coordenadas desconocidas.

Un cielo perturbado y perturbador ocupa la mitad superior de la estampa y continúa en un detalle de ampliación en la estampa posterior del cuadrante derecho superior. La utilización de los registros superiores, la repetición y el espacio físico dedicado al cielo indican que es un elemento que ocupa un papel protagónico dentro de las escenas particulares y de este espacio-tiempo visto en su totalidad.

Cirlot en su Diccionario de símbolos lo define de esta manera:

Se relacionan con la niebla con el mundo intermedio entre lo formal y lo informal. Simbolizan las formas como fenómenos y apariencias, siempre en metamorfosis, que esconden la identidad perenne de la verdad superior. De otro lado, constituyen el océano de las <aguas superiores>. Progenitoras de fertilidad y pueden relacionarse analógicamente con todo aquello cuyo destino sea dar fecundidad. (2014: 50)

Según esta definición las nubes comparten con los cipreses la cualidad de comunicar espacios paralelos pero a diferencia de los árboles tienen el poder de intervenir en la escena. Pueden fecundar la tierra con su lluvia o destruirla con diluvios y sequías. Por lo tanto, la aparición de este elemento indica que este es un espacio que está en un proceso de transición, está siendo redefinido bajo un nuevo mandato. El orden se ha alterado.

Sobre la imagen de las nubes, en el cuadrante derecho, se encuentra un rectángulo negro, puro. Es un elemento que aparenta ser estético, una herramienta para crear un equilibrio del peso visual de la composición. Ese mismo elemento visto como un espacio vano, representa la vacuidad y, por lo tanto, el caos. Convierte este Edén fragmentado en un mapa cosmológico.

El caos está compuesto de la materia primigenia. “Estado inicial ciegamente impulsado hacia un nuevo orden de fenómenos y de significaciones. Se conceptúa al caos integrando todas las oposiciones en estado de disolución indiferenciada”. (Cirlot, 2014: 43) Se representa con el color negro que está vinculado a lo femenino por lo tanto, está “relacionado al útero de donde surge todo lo creado” (Roob, 2014: 174-188)

La creación del Edén nunca tuvo la intención de contener la pureza y la verdad ya que la materia de la que fue creado no distingue entre lo oscuro y lo luminoso, la
intuición y la razón. En ese ciclo de creación y destrucción que mueve el cosmos se ubica la estampa que se encuentra en el centro de la composición revelando unos diseños orgánicos que siguen los patrones de los arabescos. Los arabescos son un “tipo de ornamentación que parece implicar la noción de repetición, de retorno sobre sí mismo, de entrelazamiento” (Cirlot, 2014: 15). No existe vida sin muerte.

El ciclo de la vida se ve representado en la fruta madura que se encuentra en proceso de descomposición junto a un ramaje que anuncia el otoño representado en la sensación de deterioro que causa la paleta de colores pardos. Muerte y descomposición son la llave para alcanzar la plenitud. (Roob, 2014: 518) La inclusión de una fruta en específico como lo es la manzana también tiene sus implicaciones sobre este espacio tiempo.

Como forma casi esférica, significa una totalidad. Es el símbolo de los deseos terrestres, de su desencadenamiento. La prohibición de comer la manzana venía de la voz suprema que se opone a la exaltación de los deseos materiales. El intelecto, la sed de conocimiento – entendido por Nietzsche – zona intermedia entre los deseos terrestres y la verdadera espiritualidad. (Cirlot, 2014: 14)

En la manzana vuelven a integrarse los opuestos. En ella se presentan el cuerpo y el espíritu en una alianza que no distingue lo uno de lo otro. También la rama implica que “todo se encadena en el universo como una guirnalda” y que acepta el “dualismo vida-muerte”. (Cirlot, 2014: 21)

Para finalizar el recorrido a través del mapa virtual se encuentra la estampa más cercana de quien observa en la espacialidad del plano bidimensional y en el contenido. Y esto sucede porque el pie establece una relación directa entre la persona y la realidad de la tierra “representa el alma ya que soporta el cuerpo entero y lo mantiene erguido” (Cirlot, 2014: 112). Es el pie de la Mujer en el instante justo en el que pisa una serpiente.

“Las serpientes son poderes protectores de las fuentes de la vida y de la inmortalidad, así como de los bienes superiores simbolizados por los tesoros ocultos.” (Cirlot, 2014: 284-290) La serpiente ha de morir para tener acceso al conocimiento pero en este punto de la acción no se puede determinar si muere antes o después de morder el pie que la pisa. Si muere después de inyectar su veneno de ella misma se preparará una poción curativa y la mujer aprenderá sobre medicina. Posibilidad que puede estar avalada por la incorporación de los arabescos del fondo siguiendo el significado que se discutió anteriormente.
De todos modos su muerte implica la creación y difusión del conocimiento. Como indica un manuscrito hermético que presenta la imagen de una serpiente que tiene que morir “para de ella hacer el elixir que curará al mundo entero”. (Roob, 2014: 401)

Es importante notar que no se dan más detalles de la escena al ser un detalle de ampliación del pie, y una interpretación que se puede sumar a las anteriores es la cualidad de un pie que camina, que está en movimiento. Y, “el peregrinaje se puede entender como método de búsqueda espiritual y también de conocimiento ya que en las rutas de peregrinaje convergen diferentes grupos culturales y religiosos.” (Roob, 2014: 700)

En uno de los manuscrito de alquimia que ilustra el Opus Magnum hermético, Gran Obra o el proceso para alcanzar la pureza interior, realizada por A. Eleazar en el 1760, “se encuentran representados el caos, materia primigenia, el agua del progenitor de todas las cosas, las tierras secas y la serpiente venenosa. Al recorrer ese camino montañoso una cantidad de veces éste se transforma en una flor, medicinal” (Roob, 2014:14, 15, 400) Es interesante notar que este paisaje descrito en el manuscrito no es el Edén pero comparte características especiales con el paisaje de Assini. Ambos incorporan el caos, las tierras secas y eso les da la cualidad de espacios de transformación y cambio.

6. SOBRE EL INFINITO MUNDO DE LAS MUJERES

Los mapas son un reflejo de las ambiciones cambiantes de los que se apropian del poder. Y desde la idea más “inocente” como la del jardín, ya sea físico o espiritual, siempre está impregnada la idea de control y posesión del territorio. De ahí surge la fijación en el establecimiento de fronteras, límites y barreras espaciales. La propiedad debe estar contenida.

En un estudio paralelo al presente se desarrolla el tema del espacio contenido que lleva al hombre, específicamente al arquitecto en masculino, a desarrollar un espacio-tiempo idealizado vinculado al útero femenino. “El útero es el lugar donde empieza la historia individual. Este lugar, o la idea de este lugar, es un arquetipo del habitar que quizás se persigue a lo largo de la vida y, así, a lo largo de la vasta experiencia de habitar.” (Pereira, 2015: 35)
El útero como se describió anteriormente está relacionado al caos y a la creación por lo que la idealización de este espacio surge de una necesidad de conquistar e imponer orden a un espacio indomable.

Por el contrario, las mujeres presentan el concepto de espacios abiertos “definidos como tales porque se trata de lugares a los que cualquiera puede acceder sin ningún tipo de limitación (…) disponibles para todo individuo al margen de categorías y roles sociales” (Fernández, 2006: 151). Al igual que en las obras de Assini, son espacios de libertad. Espacios que trascienden las referencias físicas ya que identifican que lo más importante de un espacio es la manera de habitarlo. Ante este contraste de visiones espaciales surge la necesidad de una cartografía disidente, feminista.

**Referencias bibliográficas**


Emiralioglu, P., Goegraphical Knowledge and Imperial Culture in the Early Modern Ottoman Empire, Ashgate Publishing Limited, 2014.


NON SERVIAM: LA INSUBORDINACIÓN FEMENINA EN EL MITO DE LILITH

Maria Burguillos Capel
Universidad de Sevilla

1. GÉNESIS DE UNA REBELDE

El mito de Lilith ha llegado hasta nosotros a través de la cultura hebrea, pero diversos autores apuntan a un origen asirio-babilónico\(^1\), en el marco de una tradición legendaria que posteriormente fue asimilada al imaginario y a los textos hebreicos.

Etimológicamente, su nombre parece provenir del término *lilitu*, que designa a un espíritu del viento de la cultura babilónica, aunque también puede tener relación con la palabra hebrea *layit* (noche), y con *Lillake*, nombre de un dios femenino sumerio vinculado a la diosa Anat o Inanna (Graves, 2000: 83). La asociación de Lilith con determinadas diosas como Anat, Tiamat, Ereshkigal, Lasamhtu o Istar (Husain, 2006: 88), y las similitudes iconográficas entre ellas, se deben al surgimiento que se da en la región mesopotámica de un nuevo tipo de representación divina. Junto a las estatuillas de diosas solares masculinas aparece una mujer armada, normalmente dotada de alas o de rasgos animales. De carácter más terrenal, esta diosa representa el submundo y los principios vitales de la tierra. Se asocia con el aspecto más temible del principio femenino, y representa a la vez al compañera y adversaria del dios masculino, junto al que cumple un ciclo de muerte y vida: él personifica el “mundo de arriba”, y ella el “mundo de abajo” (Lemaire, 2000: 56).

Estos personajes femeninos asociados a la oscuridad y al inframundo adquirirán, durante su asimilación a la cultura judía, unas connotaciones negativas debidas principalmente al rechazo de las antigas creencias de las que provienen. Los primeros testimonios de la presencia de Lilith en el folclore hebreo se registran en una colonia hebrea en la ciudad sumeria de Nippur. En ella aparecen de una serie de platos y

\(^1\) No es de extrañar, ya que gran parte de las narraciones bíblicas, sobre todo con respecto a la creación del mundo, parten de la influencia sumeria, acadiana, asiria y babilónica (Grigorieff, 1998: 77).

\(^2\) No debemos entender el término *demonio*, en este caso, de forma literal, sino más bien como en la forma original griega *δαμασκένος*. Se trataría de una especie de genio, espíritu o ser sobrenatural de carácter neutral, no maligno. Robert Graves apunta incluso que Lilith podría haber sido en sus inicios una diosa menor de la fertilidad, de ahí las connotaciones sexuales que la acompañan.
escudillas dedicadas a usos rituales de protección contra Lilith, a quien se identifica como una especie de demonio o súcub de carácter nocturno (Marcos Casquero, 2009: 11). Algunos estudios señalan la identificación de la diosa Anat3 con Lilith como la razón principal de la inclusión de esta última en la mitología hebrea. Su presencia responde a un objetivo moralizante que intenta condenar el culto que las mujeres cananeas rendían a esta diosa (Graves, 2000: 82), por lo que se convirtió a Lilith en una figura recurrente de la tradición oral que encarnaba el pecado, la promiscuidad, la soberbia y la desobediencia; todo lo contrario a lo que se esperaba del modelo ideal femenino.

El primer texto en el que se relata la historia completa de Lilith, como mujer rebelde y como primera esposa de Adán, es en el midrás4 conocido como El alfabeto de Ben Sira, datado entre los siglos XVII y X d.C. En este texto se narra cómo Lilith, la primera mujer, es creada por Dios a partir del barro del mismo modo que Adán. Pronto entra en conflicto con su compañero, puesto que se niega a aceptar una posición de inferioridad con respecto a él, alegando que ambos han sido creados de igual manera, y que por lo tanto son iguales el uno al otro. Rechazando estos argumentos, Adán intenta someterla, por lo que ella lo abandona y se refugia en el Mar Rojo. Dios envía en su búsqueda a tres ángeles, Senoi, Sansenoi y Semangelof, que intentarán obligarla a volver, pero ella no se deja intimidar. Al enfrentarse no ya al hombre, sino a la voluntad divina, la condición de Lilith cambia de mujer humana a criatura maligna: obtiene el poder de hacer enfermar a los niños recién nacidos durante sus primeros días de vida, y cada día ella misma dará a luz a cien hijos de naturaleza demoníaca, que morirán o nacerán muertos. Para proteger a los recién nacidos de la influencia de Lilith, según indica el médico ben Sira, se necesitarán unos amuletos en los que irán inscritos los nombres de los ángeles que la persiguieron.

El hecho de que Lilith aparezca expresamente como la primera mujer de Adán no es arbitrario. La autora Erika Bornay (2001: 27) comenta la necesidad de reconcilear el arquetipo de Eva, símbolo de la culpa femenina de las desgracias del mundo, con las jóvenes hebreas en edad casadera a las que servía como modelo. Eva, pese a su “pecado”, es la madre de la humanidad, y no deja de ser una mujer sometida a Adán, al

3 Además de su origen pagano, el culto a Anat permitía a las cananeas una libertad sexual prenupcial que fue rápidamente tachada de promiscuidad y censurada por los profetas israelíes.

4 El midrás o midrash es un texto exegetico hebreo, de interpretación no necesariamente literal, sobre la Biblia.
contrario que su predecesora. De hecho, la historiadora Gerda Lerner (1990: 270) señala que, tanto el mito de la creación de Eva a partir de la costilla de Adán, como el hecho de que sea este quien le dé a ella su nombre (tal y como también dio nombre a todas las criaturas del Paraíso), no son sino metáforas a través de las cuales el sistema patriarcal explica y justifica la subordinación femenina al hombre, apoyada y facilitada por el propio Dios.

La diferencia simbólica entre Lilith y Eva sienta las bases de una larga contienda histórica entre dos arquetipos femeninos aparentemente irreconciliables: la madre y esposa dedicada al hogar, frente a la “mala” mujer, rebelde, estéril y maldita, que personifica todos los males y perversiones universales. A raíz del legado hebreo, el pensamiento cristiano añadirá un tercer arquetipo a esta clasificación femenina en función de su sexualidad: el de la virgen, personificada en la figura de María. La idea que nos transmite es simple: el estado femenino verdaderamente perfecto es la castidad. Por ello aparece como contraria a Eva en la oposición simbólica entre pureza y pecado, y representada iconográficamente pisando la cabeza de la serpiente, asociada a Lilith según determinados autores\(^5\), es decir: enfrentada a los otros dos tipos de mujer. Es precisamente por su oposición al orden establecido, su sexualidad incontrolable –a veces como método de consecución de sus fines-, y su inclinación al caos y a la destrucción del hombre por lo que Lilith, más que Eva, representa exactamente la cara opuesta de la tipificación matriológica de la mujer. Además, mientras que María encarna la redención a través de la pureza, y Eva el arrepentimiento, no encontraremos nada parecido en Lilith: sus actos, para ella, aparecen justificados por su deseo de libertad.

**2. ÁNGEL CÁIDO FRENTE A DIABLESA NOCTURNA**

Las características de Lilith como seductora, corruptora y rebelde evolucionan a lo largo del tiempo, modelando una figura sincrética que se adapta al pensamiento y a la estética de diferentes épocas, hasta constituir, según diversos autores, la base de un arquetipo que engloba a todas aquellas mujeres consideradas perversas, tentadoras o

\(^5\) Aunque en el Génesis la serpiente que tienta a Eva se identifica con Satán, es un animal relacionado estrechamente con el ámbito femenino, siendo un antiguo símbolo de la Gran Diosa por su relación con la tierra y la renovación, y heredado por divinidades como la cananea Asherah (Posadas, 2004: 92). La asociación entre este animal y las mujeres se transmite incluso a las artes plásticas, siendo habituales las representaciones pictóricas, sobre todo medievales, en las que la serpiente del Jardín del Edén tiene cabeza y torso femeninos. La autora Erika Bornay (2001: 28), apunta también en su estudio que, dado que a nivel iconográfico Lilith es a menudo representada con una cola de serpiente (o animalizada de algún modo), no es casual que la tradición judía y judeocristiana llegue incluso a establecer paralelismos entre ella y la serpiente bíblica.
incontrolables de cara a la sociedad en la que viven. De este modo Lilith pasa a relacionarse directamente con personajes mitológicos y literarios con los que presenta rasgos comunes, y que llega a asimilar como parte de sí misma. Así, personajes tan variados como la diosa pre-helénica Hécate o la monstruosa Lamia griega (Cirlot, 2007: 285), o seductoras literarias como la Salomé de Oscar Wilde o Salambó de Flaubert (Bornay, 2001: 233), se convierten en hermanas, hijas o incluso en el reflejo de la propia Lilith.

La llegada del Romanticismo, con su atracción por la irracionalidad, reivindica por primera vez la estética de todo aquello que resulte doloroso o terrible, defendiendo el horror como elemento propio e indesligable de la belleza (Praz, 1999: 69). A través de este concepto, tanto Lilith como los personajes femeninos con los que se la relaciona, mujeres fatales y perversas, alcanzan su máximo apogeo como personificación de la seducción más terrible, la atracción salvaje y animal contra la que resulta casi imposible luchar. El poema Lamia, de Keats (1819), está considerado por muchos autores como el punto de partida del arquetipo de mujer fatal y el redescubrimiento del mito de Lilith/Lamia a través de fuentes clásicas⁶. Representa la síntesis entre la belleza siniestra del Romanticismo y los primeros esbozos de la mujer-monstruo, vampírica y serpentina: “Upon her aching forehead be there hung / the leaves of willow and of adder’s tongue” (Etesam 2009: 235).

Otro poema de Keats, La belle dame sans merci (1820), presenta a una joven de origen posiblemente sobrenatural o feérico, que esclaviza con su encanto a caballeros y reyes: “La Belle Dame sans merci / hath thee in thrall!” Aunque Keats no haga ninguna referencia específica a que la misteriosa dama atrape al protagonista con su cabellera, la imagen de la mujer aprisionando al hombre con su pelo se convertirá en paradigma de la pintura prerrafaelita años después, a través de la imaginación de pintores como Dante Gabriel Rossetti o John William Waterhouse. Bornay apunta en su estudio que esta interpretación pueda deberse a la síntesis entre el poema de Keats y a un diálogo de la primera parte del Fausto de Goethe (1808), en el que Mefistófeles previene al protagonista: “Mírala bien. Es Lilith. […] La primera mujer de Adán. Guárdate de su

---

larga cabellera, la única gala que luce. Cuando ella atrapa a un joven no lo suelta fácilmente”.

El mito de Lilith propiciará que la mentalidad de la época la reconozca como encarnación de todo lo maligno: de la destrucción, la seducción, la lujuria y la primigenia forma femenina; una criatura tan perversa como fascinante. En el soneto *Body's beauty* (1870), compuesto por Dante Gabriel Rossetti para acompañar la exposición de su cuadro *Lady Lilith*, se describen las características físicas y psicológicas de Lilith como las de una verdadera mujer fatal (Marcos Casquero, 2009: 250). Incluso ya en el ocaso de estas manifestaciones artísticas y literarias, a principios del siglo XX, todavía aparecieron algunas obras que volvían a insistir sobre el mismo tema, como el poema *The Avenging Spirit* de Arthur Symons, que identifica a Lilith y a Lamia como madre e hija, símbolos ambas de perversidad, unidas en una sola (Dijkstra, 1994: 308).

Aunque la historia de Lilith que evocan estos textos es la del mito judeocristiano que la señala como primera mujer de Adán, vemos que en su integración al corpus literario ha ido perdiendo poco a poco su faceta rebelde, para permanecer principalmente como tentadora y corruptora de los hombres. El motivo de su caída, que es su insubordinación contra el esposo y contra la divinidad, no parece tan interesante a la mayor parte de los autores como la atracción que ejerce su faceta seductora. No obstante, es llamativo observar que la transgresión cometida por Lilith, que es la que propicia su posterior condición demoníaca, es la misma atribuida a otro personaje bíblico que sí ha trascendido en la literatura, la cultura y el arte como el gran insurrecto y enemigo de Dios: Lucifer.

Aunque también existen distintas versiones sobre la caída de este personaje (a veces también identificado con Satán o Samael)⁷, el factor común en todas ellas es su acto de rebelión: en algunos mitos porque desea ser igual a su señor; en otros, porque se niega a servir a Adán, a quien supera en antigüedad y en poder, a pesar de que es Dios quien se lo ha ordenado. De un modo u otro, sus acciones suponen su desgracia y su destierro, convirtiéndose en enemigo de la Creación.

---

⁷ GOETHE, Johann Wolfgang; *Fausto*. Extraído de Marcos Casquero, 2009: 216.
⁸ Etimológicamente, Samael significa “veneno de Dios”, pero también podría tratarse de una corrupción del nombre de la divinidad siria *Shemal*. Al ostentar los títulos de “Satán” (“adversario”) y “príncipe de todos los Satanes”, se le identifica también con el ángel caído Lucifer (Graves, 2000: 103). Estos tres nombres, Samael, Satán y Lucifer, a menudo se entremezclan de forma ambigua en los mitos hebreos, por lo que a lo largo del tiempo algunos textos los han considerado como advocaciones de un mismo personaje, aunque originariamente no lo fueran.
El Romanticismo también implicará una importante transformación en la figura de Lucifer. Su asociación con demonios terribles, machos cabrios y siniestras criaturas de los bestiarios medievales comienza a evolucionar, y los autores le otorgan un cierto carácter melancólico, al evocar su propio antiguo esplendor, ahora perdido. Este cambio tendrá su punto de inflexión a partir de la obra del poeta inglés John Milton, *El paraíso perdido*, en la que Satanás aparece como un héroe sombrío de rara belleza y ojos tristes, trágico en la derrota sufrida ante Dios (“that strife was not inglorious, though th’event was dire”), pero en ningún momento arrepentido de sus acciones (Praz, 1999: 120). Milton convierte a su ángel caído en el prototipo del “rebeldе indómitо”, que ya se anticipó siglos atrás en figuras masculinas como el Prometeo de Esquilo, pero que no será hasta el Romanticismo cuando alcance su máximo esplendor.

El satanismo romántico recupera a personajes de la literatura anterior o los crea de nuevo, dotándolos de rostros pálidos y bellos, aura misteriosa, mirada melancólica y risa sarcástica con la que se enfrentan a la amargura del mundo en el que viven. Autores como Blake, Schiller, Byron o Shelley defienden esta figura insurrecta, más noble para ellos que un Dios triunfalista que impone su ley sin elemencia. El Satán de Milton, elevado y sublimado por la teoría romántica, dará origen a una serie de proscritos majestuosos, trágicos, pasionales, admirados por el espíritu de una época en la que la exaltación de la libertad convierte en héroes rebeldes a parias, marginados y descreídos. Pero la luz del ángel caído no se extinguirá con el final del Romanticismo, sino que su imagen se mantendrá, alcanzando una nueva intensidad con el retrato que esboza de él Baudelaire, estableciendo un marcado ideal de belleza viril (Torrent, 1995: 63). Este Lucifer prometeico rechaza la supuesta virtud de un Dios inflexible, entregándose a una rebeldía en la que también tienen cabida la sensualidad, la ironía, la belleza y, sobre todo, la individualidad.

Podemos comprobar, así pues, la diferencia de tratamiento que reciben estos dos personajes en su adaptación a la literatura romántica y de fin de siglo. Ambos tienen la misma procedencia mítico-religiosa, y ambos encarnan el mismo tipo de pecado. Sin embargo, Lucifer se convierte en héroe caído, admirado por su rebeldía, por su sufrimiento, incluso por su discurso orgulloso, irónico y elocuente en el que justifica sus acciones contra Dios. Lilith, en cambio, pasa a ser la diablesa seductora que hechiza a los hombres y los arrastra a la perdición. Su capacidad de persuasión no se basa en sus dotes dialécticas, como ocurre con su compañero masculino; ella aparece dotada de una sexualidad exuberante con la que cautiva a los hombres, sin necesidad de ejercer
dominio alguno de la palabra. No obstante, si nos remitimos al mito, recordaremos que Lilith esgríme argumentos lógicos para intentar convencer a Adán, y posteriormente a los ángeles que envían tras ella: es una mujer que habla, y protesta, y manifiesta sus deseos muy claramente, a pesar de haber sido silenciada en la literatura posterior.

Debido a sus actos, ambos personajes soportan un castigo o maldición, como ordena la ley divina frente a las grandes transgresiones de la literatura y la mitología, pero incluso el castigo designado para cada uno de ellos es diferente. Tanto en el caso masculino como en el femenino, la condena habitual suele constituir un ataque al lugar donde habita, ya sea mediante el exilio o arrebatándole su vivienda, pero también puede estar dirigida a su propio cuerpo físico en forma de heridas, deformidades, torturas físicas⁹ o enfermedades. Tanto Lilith como Lucifer son condenados a vivir permanentemente en el exilio, negándoseles para siempre la entrada al Paraíso. Pero para Lilith, además, al renunciar al papel que parecía haberle sido otorgado en la Creación, su maldición recae también sobre su descendencia: cada día, cien de sus vástagos morirán.

El tema de la maldición contra la mujer por haber quebrantado una norma establecida es recurrente no solo en la cultura judeocristiana, sino también en la griega, mesopotámica, etc. En estas tradiciones, el castigo a la mujer, impuesto con la finalidad de disuadirla de su postura o de hacerla expiar sus faltas, supone, según algunos autores, una particular forma de maltrato (Llorente, 2004: 64) o de manifestación del odio que se siente hacia ellas. Esta hipótesis se sustenta en el hecho de que en muchos de los casos de maldición dirigida exclusivamente la mujer, esta ve afectada su propia maternidad, volviéndose estéril o viendo morir a los hijos que ya tiene. Dado que uno de los principales roles atribuidos a la mujer a lo largo de la historia ha sido precisamente el de madre, la privación de este, según la mentalidad tradicional del patriarcado, significaría para ella ya no solo el dolor por la ausencia de los hijos, sino también la pérdida de un estatus tanto social como moral.

3. AMENAZANDO EL ORDEN PATRIARCAL

La revisión feminista del mito señala el enfoque negativo desde el que se contempla a Lilith (en contraposición a sus anti-tipos de virgen o esposa y madre), como parte de una concepción patriarcal del mundo en la que la mujer insumisa es castigada por no

---

⁹ Es el caso de otros rebeldes mitológicos y literarios, como Prometeo, condenado a que un águila devore su hígado cada día, volviendo este a crecer durante la noche (Grigorieff, 1998: 103).
someterse a las normas, y contemplada como representación viviente de los deseos más oscuros del ser humano. La asociación femenina al mal se debe a un intento por parte del patriarcado de controlar lo indómito y lo diferente (incluida la sexualidad femenina), como medida para proteger un determinado código de valores opuesto al que Lilith y sus semejantes representan: la herencia de las deidades femeninas, independientes y misteriosas, que ostentaban el poder y la sabiduría. Del mito de Lilith, además, se infiere el rechazo del pensamiento patriarcal a que la mujer pueda acceder al conocimiento, convirtiendo en culpables y pecadoras a aquellas que lo poseen (Posadas, 2004: 92).

Autores como Bornay, Marcos Casquero o Graves coinciden al señalar que, en el momento decisivo de su pelea con Adán, Lilith pronuncia “el nombre secreto de Dios” para elevarse por los aires y marcharse. Ese nombre inefable, el Shem Hameforash, encierra todo el saber y todos los grandes misterios del universo bajo las palabras sagradas, pero en ningún momento se explica cómo puede Lilith conocerlo. Según algunos escritos cabalísticos, ella obtiene tal información a través del propio Dios, a quien seduce para conseguir su objetivo (Marcos Casquero, 2009: 33). Sea mediante sus habilidades como seductora o porque, a pesar de que en el mito aparezca como humana, se le atribuya algún tipo de poder o sabiduría vestigial de su antiguo origen, Lilith es poseedora de un conocimiento que le permite enfrentarse a Adán y a Dios, y escapar de ellos. Aunque esta acción la convierte en una criatura demoniaca, repudiada y maldita por Dios, ella es libre, es sabia, y tiene la capacidad de escoger su propio destino y de obrar según su deseo.

Por el contrario, Eva, creada para ser la esposa sumisa, no manifiesta ningún poder ni toma ninguna decisión real; incluso su propio pecado de desobediencia es cometido por instigación de la serpiente. Aun así, de la misma manera es su acceso al conocimiento lo que provoca su condena (y con ella la de toda la humanidad). Pero Eva, que no es libre como Lilith –ni por tanto tan peligrosa-, permanece ligada a Adán, parirá a sus hijos con dolor, y seguirá cumpliendo su papel de madre y esposa (Lerner, 1990: 274).

La visión que los textos hebraicos muestran de Lilith realza todas las características que, por tratarse de una mujer y no de un hombre, la convierten en un monstruo, porque la hacen incontrolable. No obstante, en esos mismos relatos y mitos, las acciones de Lilith, aunque contempladas desde una perspectiva misógina, responden siempre a un objetivo: utiliza cualquier recurso a su alcance con tal de mantener su libertad y su independencia. El gran motivo del conflicto con Adán es el deseo de igualdad que ella
defiende y que él no está dispuesto a concederle. Esta idea es la menos explotada por la literatura posterior, y sin embargo a la que más remite la crítica feminista, apuntando la necesidad de una revisión de las acciones de las mujeres rebeldes y transgresoras de la literatura, ya que bajo la aparente maldad injustificada de sus actos, atribuida por el pensamiento patriarcal, pueden subyacer valores, deseos y opiniones que durante años han estado vetados para las mujeres. Al fin y al cabo, si se convierten en adversarias, es porque existe algo contra lo que luchar. Así, el verdadero pecado de Lilith como primera mujer sería precisamente el de la rebeldía, ese alto y claro “non serviam” pronunciado también por Lucifer, negándose ambos a acatar la autoridad impuesta.

Por extraño que pueda resultar, la oposición al orden establecido no deja de constituir una necesidad que aparece plasmada incluso en la Biblia: la necesidad de que exista un adversario (o un contrario) para poder preservar el equilibrio de fuerzas. Esto nos permitiría enlazar con el concepto que mencionábamos al inicio de este estudio, acerca de las antiguas estatuillas sumerias, en la que ambos, compañeros y adversarios a la vez, representaban el eterno ciclo de la vida, la muerte y la regeneración constante. Pero el pensamiento judeocristiano, aunque a través de la asociación entre matriz femenina, tierra y ciclo vital acabe vinculando a la mujer directamente al mal y a la serpiente, no deja de convertirla en compañera del verdadero opositor, un personaje masculino al que ella acompaña como una versión oscura de Adán y Eva (Marcos Casquero, 2009: 132). Así, Lilith figura en ciertos textos, sobre todo cabalísticos, como amante o consorte de Satán o Samael, al que ayuda a conseguir sus objetivos mediante todo tipo de estratagemas.

Podríamos debatir largamente esta cuestión, pero la conclusión a la que nos conduce la revisión de estos textos es siempre la misma: por un lado, la perspectiva tan negativa que la visión patriarcal ofrece del mito de la mujer rebelde, convirtiéndola en una amenaza al orden natural, enfrentada a los otros (escasos) arquetipos femeninos. Seguidamente, y a pesar de la amenaza que constituye esta figura, como posible personificación de unas creencias diferentes, hay un intento por neutralizar su influencia, negándole sus rasgos más identificativos (en este caso, su deseo de igualdad), y convirtiéndola en uno más de tantos instrumentum diaboli, una mujer manipuladora y seductora al servicio del mal, sin un porqué justificable para sus acciones. Por último, nos queda observar cómo siglos después, cuando las propias corrientes estéticas y de pensamiento se vuelven contra el orden tradicional, y reivindican la figura marginada, proscrita y rebelde de Lucifer como símbolo de su
propio descontento, se trata una vez más, únicamente, de una revolución literaria y artística por y para hombres. La figura femenina alcanza nuevos índices de perversidad como proyección de los deseo más callados de una sociedad turbulenta, pero continúa enclaustrada en los mismos viejos arquetipos con los que el público femenino ve tan difícil identificarse, y negándosele el derecho de rebelarse, de explicar siquiera las motivaciones que la convierten en el paradigma de la mujer fatal.

Pero a pesar de la diferencia de tratamiento entre el personaje mítico-literario masculino y el femenino, la figura de Lilith se ha venido reivindicando desde hace años como símbolo de esa insumisión femenina, recordando que su propia conversión se produce por su deseo de no someterse ni a Dios ni al hombre. A pesar de los atributos negativos que el pensamiento judeocristiano le otorga, incluida la osadía de desafiar todas las leyes del mundo conocido, la relectura del mito desde la perspectiva actual nos muestra un personaje mucho más complejo y paradigmático de lo que se pudiera haber pensado en los inicios de su propia configuración legendaria.

Mucho nos queda aún por conocer y desenterrar en relación con Lilith y con tantos otros personajes femeninos aparentemente oscuros, estigmatizados en la literatura y la cultura por haber llegado a preferir incluso el mal antes que permanecer invisibles y silenciosas durante siglos. En un ámbito en que la mujer solo se identifica con tres estereotipos básicos, generalizados, escoger la independencia y la libertad para sí misma, significa alejarse del modelo ideal femenino establecido; modelos que permanecen, salvo destacadas excepciones, hasta casi el siglo XX de nuestro tiempo. La pregunta que permanece aún, flotando en el aire, es precisamente qué camino puede quedar para las mujeres en una sociedad en la que, *grosso modo*, solo pueden ser o abnegadas madres y esposas, o malvadas. La literatura, como reflejo de una concepción social, nos demuestra página tras página el encorsetamiento al que se ven sometidas las mujeres y el tratamiento que reciben aquellas que se niegan a formar parte del engranaje patriarcal, reivindicando sus derechos a toda costa.

Como buenas heroínas caídas, Lilith y sus semejantes no tienen nada que envidiar del espíritu orgulloso e indómito del gran rebelde de Milton, cuando este declamaba: “mejor reinar en el infierno que servir en el cielo”.

**Referencias bibliográficas**


PRAZ, Mario. La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica. Barcelona, El Acantilado, 1999.


MADONNE SENZA CIELO: UN PERCORSO DALL’IDEALIZZAZIONE ALL’UMANIZZAZIONE ATTRAVERSO FIGURE FEMMINILI SICILIANE DI EMANCIPAZIONE E TRASGRESSIONE

Luciana Cali

Istituto Comprensivo “Campanella-Sturzo”, Catania.

La Sicilia custodisce, dietro i sipari dei grembiuli e dei veli scuri che coprono il capo in chiesa, il cuore vivo di un’emancipazione femminile che aggredisce la tradizione e diventa voce quasi dissonante, purissima. Nella terra ancestrale dove tutto cambia affinché nulla cambi, dove il lavoro delle donne è incessante come la schiuma su questi nostri scogli, in mezzo a queste donne, alcune creature femminili, sospese fra la pagina narrativa e il desiderio benigno di chi le ha partorite, hanno scritto una storia nuova.

Teresa era una Uzeda. Una nobildonna figlia di un tempo letterario fatto di salotti e trine. Di quel tempo era perfettamente imbevuta e piena. La tormentata creatura derobertiana ha lavorato dentro il suo tempo, dentro il salotto francese di seta gialla, lo ha logorato, lo ha fatto vacillare. Teresa aveva letto tutti i romanzi francesi e russi, “si abituò a vivere di quelle letture” (De Roberto, 1994: 64) poiché “i romanzi erano sempre i consiglieri ai quali chiedeva suggerimenti” (De Roberto, 1994:68), quelli che le facevano girare la testa in preda ad emozioni violentissime ogni volta che un gesto nobile, eroico, veniva compiuto in nome dell’amore, della passione che sorregge e guida: “Le sfilavano dinnanzi agli occhi della mente tutte le eroine di quelle storie d’amore: Gemma di Vergy, Maria di Rohan, Anna Bolena, la Favorita, la Traviata. Vestite di abiti sontuosi, tempestate di gemme, […] o pazze d’amore, coi capelli disciolti sulle spalle, pallide, smarrite in bianche vesti (De Roberto, 1994: 48).

Proprio per questo era fuggita dal suo matrimonio privo d’amore e, soprattutto di passione, perché questa mancanza d’amore contraddiceva il codice comportamentale strettamente legato alla sua percezione “letterarizzante” della vita: “A letto, ella non poté addormentarsi, con la musica nell’orecchio, coi personaggi sempre dinnanzi agli occhi; e nello stesso sussulto le apparivano ancora, si confondevano coi principi e le regine delle fiabe, con gli eroi guerrieri, con gli amanti infelici che spasimavano lontano gli uni dagli altri, ma che tornano da morte a vita non appena ricongiunti (De Roberto, 1994: 44).
L’educazione rigida e formale era stata solo lo sfondo grigio su cui si muoveva l’assenza paterna sublimata\(^1\), sin dalla tenera età, da visioni letterarie di nobili fanciulle elegantemente cortegeggiate nei foyer dei teatri, pei viali del passeggio, “ed ella, impettita, composta come una damina, con gli sguardi brillanti di piacere” (De Roberto, 1994: 25). Quella domanda d’affetto insoddisfatta aveva costruito il suo Grande Altro come una voragine insaziabile:

Desiderio e godimento indicano la doppia eccedenza del soggetto rispetto all’ordine significante. La dimensione del desiderio apre il soggetto a un movimento di trascendenza, alla ricerca di una soddisfazione che rimanda sempre ad altro: il desiderio è un dire, un’enunciazione che non si lascia condensare in nessun detto. Il desiderio rimane comunque in dialettica con l’Altro, il godimento segnala invece la fissazione ad un soddisfacimento che disarancia l’incidenza del significante sul soggetto (Lacan, 1974: 857)\(^2\).

L’inconscio di Teresa, nell’eterno infantile ricordo dell’eleganza paterna, affermava sprezzante “Io non le posso soffrire le persone brutte!” (De Roberto, 1994: 27); quello stesso inconscio chiedeva urlante attenzioni e premure, “in quelli omaggi stereotipati c’era pure il riconoscimento della sua bellezza, ed ella aveva bisogno della corte, delle adulazioni e del trionfo” (De Roberto, 1994: 111) gesti eclatanti, manifestazioni continue e prove d’amore:

«Dimmi tante cose!... Le cose che solo tu sai dire...»
Egli le ripeteva che era l’amore suo grande, il suo orgoglio, il suo sorriso, la sua vita; che voleva poterle mettere ai piedi l’universo, immolarle l’umanità; che era un sacrilegio distogliere un’ora sola dall’amore […] interamente per lei. Ella socchiudeva gli occhi ridenti, dilatava le narici, aspirando la lode imbevendosene tutta. (De Roberto, 1994: 187)


\(^1\) La «sublimazione» è un modo simbolico (si avvale cioè di significanti) per circoscrivere «la faglia del reale» nel simbolico. Per maggiori approfondimenti sul concetto di sublimazione si rimanda a Recalcati, M., «La sublimazione artistica e la Cosa», in Il miracolo della forma. Per un’estetica psicoanalitica, B. Mondadori, Milano 2007, pp. 3-35.

Nessuna azione valeva per se stessa o per la propria autonoma felicità ma solo come occasione di plauso e oggetto di lode agli occhi del mondo. Raccogliere complimenti, leggere i commenti entusiasti nei giornali del dopo-teatro, pensare all’invidia delle altre, tutto questo era nettare preggiato, la droga da cui sarebbe dipesa la sua intera esistenza. Il riconoscimento esterno soppianta e si sostituisce interamente all’autostima personale. Teresa si compiace del compiacimento altrui, si sente bella perché è riconosciuta come tale dal mondo, solo così sa percepirsi, non maturerà mai un asse indipendente di autovalutazione, capace di bastarsi e pensarsi compiutamente in se stessa.

L’alterità di giudizio investe e si incarna tanto nell’universo maschile quanto in quello femminile: l’adulazione e l’invidia del gentil sesso non sono meno importanti del corteggiamento degli uomini, Teresa guiderà sempre con ammirazione alle donne capaci di suscitare invidia: “esse passavano superbe e maestose fra gli omaggi dei cavalieri e gli inchini delle dame. Gli uomini spasimavano per loro” (De Roberto, 1994: 48).

L’istanza femminile di Teresa e la sua dipendenza d’amore fagociteranno, in breve tempo, tutte le altre dimensioni della sua personalità: “L’eterna storia d’amore, che l’eccitava, le dava irrequietezze nervose, uno scontento indefinibile, l’aspirazione continua ad una esistenza più bella, più intensa, più inebriante […] amata e invidiata” (De Roberto, 1994: 66).

Teresa-madre, Teresa-figlia, Teresa-amica sbiadiranno dentro la voragine di un desiderio scuro ed irrisolto, di una pulsione isterica indifferente al suo stesso oggetto3. Gli uomini incontrati non hanno, nel profondo, una vera specificità agli occhi dell’isterica ma diventano proiezioni irrisolte della figura paterna: secondo Lacan l’opera di seduzione dell’isterica ha come scopo quello di stanare tutti i padri, di farli cadere dai loro piedistalli e dalle loro nicchie, proprio in quanto fallofori di passaggio; Lacan arrivò a parlare di un’eterna gravidanza e di un’eterna verginità nei confronti di questa figura paterna che, non risolvendosi, alimentava il comportamento isterico.4

Da un luogo all’altro, da un amore al successivo, da una richiesta d’amore all’altra, la storia di Teresa non si arricchisce di esperienze fatte e affetti vissuti, anche se finiti, ma


si impoverisce di volta in volta, logorandola, sfinendola, lasciando intatto e agguerrito solo quel recalcitrante desiderio d’amore inappagato.

Nei suoi Seminari, Lacan ha chiarito ampiamente il funzionamento strutturale dell’isteria, “una schiava che cerca un padrone sul quale regnare”\(^5\), ovvero di una persona che non solo non è cosciente della sua nevrosi ma che, proprio in virtù di essa, la rinnova continuamente creando legami con lo stesso schema, pertanto il desiderio fondamentale dell’isterica vuole essere un desiderio di insoddisfazione.

Quando il corpo di Teresa sfiorisce, come ogni bellezza umana, nessuna saggezza emotiva o ricchezza interiore, aveva amorevolmente bilanciato il lutto estetico: “Ingrassava. Le vesti non le andavano più, il busto doveva essere continuamente slargato […] sulle tempie, sulla fronte, aveva tanti fili d’argento […] una tristezza mortale le chiuse il cuore.” (De Roberto, 1994: 244).

I capelli che si fanno bianchi e il vitino di vespa allargato, rappresentano l’orizzonte ultimo di quel disfacimento oltre il quale Teresa non sa custodire il ricordo e la lezione degli affetti provati, degli uomini che l’hanno amata, sfiniti da una domanda d’amore patologica e, per sua stessa natura, strutturalmente bisognosa di non essere soddisfatta.

Teresa è una donna fuori luogo per molti, eccessiva, smodata: “Certi giorni aveva voglia di piangere, di gridare, di picnicare, anche di essere picchiata; non potendo far altro, prendeva l’abitudine di scalfirsi con l’unghia del pollice i polpastrelli delle altre dita; grattava finché la pelle si staccava e il sangue tranelava; nonostante il bruciore, continuava a lacerarsi nervosamente” (De Roberto, 1994: 52).

Le convulsioni e gli attacchi di nervi che la rendono tanto simile alla debolezza materna, saranno, entro pochi anni, l’oggetto di studio privilegiato della nascente psicanalisi\(^6\) che rintraccerà in questi episodi di perdita del controllo i momenti di constatazione puntuale e non del tutto consapevole di un fallimento sociale ed emotivo:

> Col petto affondato, il capo pendente, gli occhi sbarrati, ella distese un braccio, intimandogli di non parlare. Si sentiva finire, il sangue le si gelava nelle vene, un velo le ottenebrava la vista, un nodo le si aggrappava alle fauci… Fu una crisi come non ne ricordava più da un pezzo. Un giorno intero le convulsioni e le sindomi si alternarono, lasciandola sfinita, contusa in tutto il corpo, con la lingua e le labbra lacerate dai morsi. (De Roberto, 1994: 218).

L’imbuto si restringe anche sul piano cronologico: nove anni di matrimonio, cinque con Arconti, due con Sartana. La durata dell’amore si accorcia perché l’illusione

---

\(^5\) [http://damienfree.fr.free.fr/hysterie.htm](http://damienfree.fr.free.fr/hysterie.htm)

d’amore riconosce se stessa sempre più velocemente, si autodenuncia, si punta il dito contro, si lacera il viso e le vesti come fa Teresa ad ogni fallimento.

Cosa raccogliere? Cosa conservare di una vita trascorsa con questa modalità? Teresa non conserverà molto, solo sparuti istanti di lucidità colpevole e assai amara:

In quell’ora che sentiva più gravi le conseguenze dei propri errori […] sorgeva il ricordo della sua parte di colpa, e allora s’accusava, si considerava con un disprezzo più freddo, più duro che quello della gente. I seduttori avevano fatto il loro mestiere; ella stessa li aveva secondati, aveva voluto quel danno – e ne aveva fatto! […] Così d’evento in evento, rimontava il corso della sua esistenza, ed ogni stato le pareva migliore di quello che era venuto dopo […] La colpa era dunque stata sua, della sua indole intollerante, della sua natura irrefrenabile. (De Roberto, 1994: 257)

Sarà Stefana, la balia, la serva, ad alimentare una collezione tenerissima di oggetti che parlano del suo amore incondizionato per la padrona:

Una vesticciola che ella aveva portato a dieci anni, un ramoscello del fior d’arancio del suo abito nuziale, i vecchi quaderni delle sue lezioni, una pupattola con cui aveva giocato bambina, i carnets dei suoi balli, gli imbotti di carta ricamata dei mazzi offertile per le sue feste, le immagini dei santi ricevute in premio al tempo delle prime comunioni” (De Roberto, 1994:265)

Reliquie che parlano non solo della vita trascorsa ma del bene che si era provato. L’amore della vecchia serva è forse il più forte fra i legami che l’avevano attorniata, ma non l’aveva capito. La fame troppo grande di gesti eclatanti le aveva impedito di vivere e apprezzare pienamente la tenerezza semplice dei gesti moderati, quella brama famelica che si cibava solo di grandi emozioni, trovava requie nell’eccesso e un attimo dopo era di nuovo tormento, era il bisogno di un gesto che superasse il precedente.7

Teresa sconosceva la psicanalisi.

Le sue intuizioni, i suoi pensieri, i tentativi di razionalizzare eventi ed emozioni, non avevano la pianificazione analitica che da lì a poco avrebbero avuto i colloqui terapeutici. Convulsioni, dolori ricorrenti, svenimenti, perdita di sonno e mancanza d’aria sarebbero stati studiati come manifestazioni sintomatiche e psico-somatiche di disturbi emotivi.

La bellezza della Letteratura, a volte, sta in questo suo regolarsi in modo quasi autonomo, apparentemente autoreferenziale. Dentro i romanzi non possono ovviamente comparire interi manuali psicanalitici o trascrizioni scientifiche che farebbero della narrativa un genere didascalico diverso. In realtà avviene che la rielaborazione di queste

nuove idee, frutto di novità metodologiche e scoperte mediche, compaia incarnata in figure particolarissime che diventano megafono e spia del mondo che si apre al nuovo. La dissertazione diventa personaggio e attraversano di lui il nuovo orizzonte fa capolino nell’opera.

È il caso di Joyce. Non è siciliana ma vive in Sicilia. Per dipingere questo personaggio Goliarda Sapienza ha fatto ricorso ad una grande delicatezza narrativa, intuitiva e prudente.

In una Sicilia per nulla soleggiate e quieta, negli anni bui della dittatura fascista, gli anni del *nonsidice* e del *nonsipù*, Joyce è una donna evoluta che ha studiato i testi di Freud ed il loro significato profondo, “la figlia di un ambasciatore e di una nobile turca” (Sapienza, 2008:308). Il silenzio dei divieti fascisti contraddice ciò che questa donna rappresenta: la parola ed il suo potere che studia, dipana, indaga e cura grazie alla conoscenza che da questo deriva. È proprio dalle parole di questo personaggio che leggiamo:

> Freud ha scoperto che l’anima non è una stella fissa eterna e immutabile dentro di noi, ma una luce che rotea seguendo le pulsazioni delle vene e dei nervi, che s’oscura e s’accende, e come il cuore, la vista, il fegato, è passibile di malattie guaribili o mortali: la sua scoperta è una sferzata paurosa alla sicurezza dell’uomo del passato. È per questo che intellettuali, politici e medici stessi lo osteggiano con tutti i mezzi a loro disposizione. (Sapienza, 2008: 311)

Difficile per lei muoversi in un ambiente così ristretto. La Sapienza la incastona delicatamente in una rete sociale fatta di ombre ed incontri politici clandestini ma le dà poi una luce delicata e brillante nella dimensione del rapporto di coppia con la protagonista del testo. Sarà proprio dentro la dinamica del legame amoroso che Joyce si esprimerà pienamente. Era una donna che aveva sofferto molto, alla ricerca anche lei. In un quadro familiare turbido, lasciato volutamente in ombra, emerge un profilo socialmente agiato ma emotivamente compromesso. Il fratello convertitosi al regime è l’elemento doloroso della sua esistenza, l’oggetto del suo desiderio, della sua ricerca e, paradossalmente, la causa della sua fuga. Ma la “pazza”, o meglio la nevrosi, il disturbo si fa stavolta consapevole. Joyce sa di avere una fragilità emotiva irrisolta, fa molta difficoltà ad accettare non solo il suo amore per una donna ma il suo provare amore innanzitutto, conosce le radici del suo problema, anche se sarà Modesta a dar voce compiuta a questa realtà sommessa:

Se tu non ti vergognassi sempre, anche con te stessa: prima non capivo il perché di quei pianti dopo i baci e le carezze. […] Ma ora so: sei tu che senti il nostro rapporto come una colpa e mi sfuggì, appena appagata come se il mio viso fosse il simbolo della tua colpa […] Io ti amo perché sei una donna e da donna. (Sapienza, 2008: 328)
Joyce non risolverà il suo dolore ma trasmetterà il suo sapere alla compagna che diventerà la depositaria delle nuovissime teorie psicanalitiche. In un gioco di vestali e di doni da custodire e proteggere, sarà la protagonista, Modesta, a ricevere il testimone culturale del nuovo orizzonte teorico, a farlo suo con coraggio e lucidità.

La grandezza di questo personaggio starà in questa cifra costante della sua storia e del suo essere: il coraggio intelligenti e altero con cui cavalcherà ogni occasione, ogni possibilità, ogni dono, ogni evento ed incontro.

Creatura anomala, agli occhi di una Sicilia tradizionalista, Modesta sarà annusata con diffidenza in molte occasioni. Troppo corti i capelli, troppa magrezza, troppo silenzio netto, troppi parole dure. Dietro al silenzio c’era una mancanza di pudore limpida e pulita. Alessandra Trevisan scriverà di questa centralità pregnante della corporeità nelle pagine dell’autrice siciliana: “Mettere al centro della scena il corpo, la carne con tutte le sue pulsioni. I suoi personaggi recitano sulla pagina come lei recitava in scena […] Tutto ciò che c’è di psicologico e mentale nella sua prosa è sempre sostenuto dall’azione del corpo” (Trevisan, A., 13-11-2014:2). Il piacere istintivo e forte non conosceva etichette e barriere di genere o di età, non era più la fame bramosa di verghiana memoria, non era il bisogno doloroso di Teresa, quello di Modesta è un piacere scandagliato, assestato, vissuto pienamente e con grande, cristallina lucidità, senza falsi moralismi, senza idealizzazioni, senza recriminazioni e rimproveri.

La lingua adolescente di Tuzzo l’ava iniziata all’idea del piacere ma saranno gli incontri con il vecchio e robusto Carmine a renderla consapevole del suo corpo, a spiegarle i misteri del suo desiderio:


Il rigore durissimo del collegio le aveva insegnato la disciplina, l’attesa e la pazienza, la voglia di avere di più. E proprio in questi anni grigi la scoperta della parola, dei libri, della capacità connotativa del linguaggio e delle sue potenzialità immense, della ricchezza prelibata di un singolo aggettivo, Modesta non sprecherà questo dono, nessuna briciola andrà perduta nella sua esistenza.
Sarà grazie a questo ingegno affamato che riuscirà a ritagliarsi un posto sempre più importante nella casa nobiliare dove viene mandata dopo il collegio. Sarà l’amica della giovane Beatrice, l’amministratrice oculata delle ricchezze familiari, la moglie dell’erede deforme e quindi la signora aristocratica del casato. Di colpo ricca e gravata di pesanti responsabilità, darà fondo a tutto l’ingegno di cui dispone, dando prova di masserizia borghese, lungimiranza politica, abilità economica, fiuto e volontà. Le lezioni duramente apprese diventano cemento di un’anima che, mentre si fa forte e robusta, sembra, al contempo, alleggerirsi di pensieri gravi ed elevarsi verso vette raffinate di speculazioni e riflessioni argute sulla natura umana, sui legami, sulla vita stessa.

Era stata l’amante inesperta di un mezzadro con la stessa fierezza pulita con cui sarà la moglie dell’erede del casato. Il matrimonio non verrà mai consumato perché con la sensibilità attenta che la contraddistinguerà sempre, aveva intuito che il marito era molto più interessato alla domestica che a lei. E l’industriosa Modesta seppe organizzare in modo discreto la gioia semplice di quel marito ritardato, al riparo delle voci pettegole, proteggendo quel legame adulterino che diede persino il frutto di un figlio. Non lo aveva fatto per calcolo cinico. Modesta sembrava seguire il corso degli eventi in modo naturale, assecondava i desideri di chi le viveva accanto esattamente come faceva con i propri, senza moralismi inutili, senza censimenti ipocriti. Il marito era felice con un’altra e quella donna che lo rendeva felice avrebbe goduto non solo del suo aiuto ma della sua amicizia. La rete affettiva di Modesta era robusta e mobile, nasceva dalla conoscenza profonda dell’altro, dal rispetto assoluto verso il prossimo. Le donne della sua vita, al pari degli uomini, dei figli e degli amici, costituivano una maglia resistente ad ogni intemperie. Beatrice era stata sua amica. E poi si erano accarezzate, annusate e toccate con la passione nuova del corpo che fiorisce, senza pudori e pregiudizi. Modesta aveva lasciato fluire quel desiderio con naturalezza estrema, con la stessa placida vivacità con cui assaporava le carezze di Carmine, poco dopo l’alba. Scribe Guido Mura:

Alle spalle di Modesta sembra di scorgere il romanzo picaresco e Fielding, Moll Flanders di De Foe, Diderot, le varie espressioni del romanzo erotico fino a Lawrence. [...] La poesia di Goliarda è una poesia dura, forte, materiale e carnale [...] Il personaggio di Modesta, scandaloso e improponibile ai suoi tempi [...] poteva certamente essere più credibile in una Francia abituata alle scandalose libertà degli artisti, alla Francia di Colette, alla Francia di Gide. (Mura, 8-12-2014:3)
E quando il desiderio di Beatrice si era sopito, quelle carezze avevano lasciato posto ad una bellissima amicizia, senza lacerazione alcuna.

Anche Carlo era arrivato come la quiete silenziosa dell’acqua che scorre languida.

Ma era stata una malia diversa che partiva dai pensieri e seduceva con la complicità della stima e del ragionamento elegante. Carmine era stato terra, corpo, passione primitiva quanto la carne, nitida quanto la luce. Beatrice era stata una carezza lattea. Carlo era pensiero, erano le sfumature di un circuito mentale, sfaccettato, complesso.

Tutti questi legami passeranno nella vita e nel letto di Modesta arricchendola. Scrive Adele Cambria che “La difficile, terribile «arte della gioia» Goliarda riesce ad insegnarcela fino all’ultimo respiro” (Cambria, 26-09-2006: 3). Ogni relazione si innesta nel tessuto organico della sua vita, contribuendo a dare un valore nuovo, senza scossoni e convulsioni. Gli amori di Modesta finiscono con la lentezza dolce del giorno che muore, anche in mezzo a parole a volte dure quanto la grandine di una giornata estiva. Nessun trauma in verità, nessun lutto emotivo. Carlo diventerà il marito di Beatrice perché è giusto così. Laddove l’Uzeda aveva pianto il matrimonio di Arconti come la frustrazione di un fallimento personale ed un disconoscimento evidente, Modesta aveva gioito alle nozze di Carlo. Le lacrime sarebbero state per dopo, per la morte di Carlo a seguito di un pestaggio o per la morte di Carmine. Modesta piange la perdita reale, non il lutto ideale. Vive il dolore in maniera autentica e piena, senza trasposizioni personali. Carlo era stato un grande amico, un grande uomo, un compagno della sua anima. Questo va pianto, non urlato. Modesta soffre moltissimo ma non viene meno al suo dovere di madre e di guida della famiglia. La morte delle cose è dentro la vita stessa, non dura più di un altro evento, come una nascita o un addio, è un evento da rispettare. Non c’è alcuna domanda irrisolta in Modesta. Dentro le voragini emotive di un’infanzia solitaria, senza padre e, in fondo, senza madre, Modesta piangerà le fondamenta di una famiglia nuova che la sosterrà sempre. Come ha giustamente sottolineato Giovanna Pezzuoli a proposito di Modesta, è un “personaggio prepotentemente amorale, secondo la morale comune ma capace di sfidare la cultura patriarcale, fascista, mafiosa e oppressiva in cui vive” (Pezzuoli, 15-09-2013: 3).

I figli nati dal suo grembo, legittimi o meno, crescevano assieme alla figlia di Carlo e Beatrice, a quella del marito e della domestica. Ogni frutto delle viscere di quella famiglia, senza etichetta alcuna di primogenitura e lignaggio, si saldava come un innesto nuovo alla rete articolata e armoniosa che l’aveva generato, rinforzandola. I ragazzi crebbero in un cenacolo affettivo e vivissimo intellettualmente, certi dell’amore e del
rispetto di tutti, aperti alle idee nuove e rivoluzionarie che arrivavano dal continente. Anche Modesta parteciperà agli incontri politici antifascisti. Le sue simpatie politiche le costeranno la prigionia e sarà il luogo di una lezione nuova, umilissima e pura. Modesta viene dalla terra, non lo ha mai dimenticato. Imparerà a fare i suoi bisogni in mezzo alla gente che guarda, in mezzo alle lacrime di vergogna e sollievo, aggrappata alle ginocchia della compagna di cella Nina.

Nina delle carezze, Nina delle preziosi lezioni di sopravvivenza, Nina che abbraccia e bacia e fa l’amore in un posto senza amore e senza Dio.

E poi Joyce. Le lezioni, i libri, l’inconscio ed il potere immenso della conoscenza che modifica i nostri agiti apparentemente immotivati. Mody non spiega nulla ai ragazzi, non è necessario spiegare nulla. I suoi anni con Jo saranno anni di crescita culturale ed affettiva. Grazie a Jo, Modesta consoliderà il suo profilo di osservatrice attenta, acuta, brillante. Le sue parole affiancheranno alla saggezza dell’esperienza quella della comprensione profonda dell’altro. Anche la fine di quest’amore sarà triste e limpida.

Il dopoguerra sarà una lunga bocca d’aria, dopo anni di stenti e paure indiscili. La nobiltà terriera quasi non esiste più. Bisogna lavorare. Il lavoro è di tutti ed è per tutti, anche per Modesta che rifiuterà persino un seggio in Parlamento perché rifiuta la dittatura e l’asservimento a qualunque potere o padrone. Scrive Adele Cambria:

Era un romanzo criminale, un romanzo libertino, socialist, femminista, sessantottino, era tutto, tutto il nostro migliore Novecento. […] Attraverso il suo corpo e la sua mente passano sette decenni, storie di feudi e di conventi, di principi e campieri, la Grande Guerra e l’epidemia di «spagnola», le lotte e le speranze del socialismo e l’avvento del fascismo…ma dovunque l’autrice sparge il sale intollerabile della sua sapienza eversiva. (Cambria, 26-09:2006: 2).

Modesta si spoglia volontariamente di tutte le seduzioni che la vita mette in atto per distrarti da te stesso. E quando il figlio Prando le urlerà: “Tu sei pazza mamma”, Modesta manterrà la voce ferma e profonda di tutta una vita: “Certo, e come i pazzi ti ripeto ciò che ti dissi tanti anni fa: come non ho subito il ricatto dei vecchi, non subìro mai il ricatto di voi giovani. E ora vattene, io riento” (Sapienza, 2008:477). La dittatura dei figli che pretendevano di sapere cosa fosse giusto per lei, susciterà la sua opposizione netta e sobria, seppure nel dolore. La maternità di Modesta è quella della terra e delle stagioni. Un figlio si partorisce molte volte, quando la vita lo scombussola e lo piega, quel figlio va riaccolto in una nuova gestazione. Ma è la vita che lo darà alla luce, non importa neanche che fosse il proprio utero o quello di un’altra donna ad averlo partorito inizialmente. La maternità della terra che genera e rigenera e non conosce
egoismi individuali, come l’onda incessante che può sommergerti o renderci abili navigatori. Goliarda vivrà sempre in bilico tra il mondo della finzione e quello reale; la definizione della professoressa Clavijo, “ali e coltello” (Clavijo, 2012: 9), delicata e adamantina, racchiude perfettamente il cuore del suo eterno dondolio tra sogno e quotidianità. La sua creatura, Modesta, navigherà tutta la vita, con lucidità e verità, sempre. Aprirà una piccola libreria, attorniandosi dei libri adorati.

I cinquanta furono anni d’oro e bisognava arrivarvi per comprendere lo stordimento famelico dei trenta:

Chiunque abbia avuto l’avventura di doppiare il capo dei trent’anni, sa quanto sia stato faticoso, aspro ed eccitante [...] Primo menzogna terrore dei trent’anni. Che avevo fatto? Avevo sprecato le mie ore? Non goduto abbastanza del sole e del mare? Solo in seguito, all’epoca d’oro dei cinquanta’anni, epoca forte calunniata dai poeti e dall’anagrafè, solo in seguito sai quanta ricchezza c’è nelle oasi serene dell’essere con se stessi, soli. Ma questo viene dopo (Sapienza, 2008: 269).

Era stato questo modo di vivere la vita la sua arte più grande: persino da vecchia, avrà l’aspetto di una “carusa, una Ragazza invecchiata da un giorno all’altro ma con grazia” (Sapienza, 2008: 474), semplice e altero, “la mia mamma bambina” (Sapienza, 2008: 452) la chiamerà Prando. L’ultimo amore arriverà con la timidezza incerta che non avevano avuto gli amori giovanili. Dopo i libri e la solitudine piena e ricca di quegli anni, un uomo, dopo molto tempo, quando i capelli sono ormai bianchi e al senso non ci pensa quasi più. Ha settant’anni Modesta, alle spalle ha lo stesso vuoto affettivo di Teresa, l’assenza del padre, la presenza inconsistente di una madre destinata a sparire troppo presto, la voragine emotiva, la stessa fame. La differenza con Teresa sta tutta in quegli occhi che via via si sono aperti. Gli occhi di Modesta, gli occhi di Goliarda. Anche per Goliarda non era stato facile, con quella madre ingombrante nel cuore, aveva scritto poesie solo dopo la sua morte⁸, dopo aver cercato invano quella dolcezza che non poteva arrivare dalla fiera sindacalista torinese, “attenta alla sua formazione intellettuale e morale, più che al suo bisogno infantile di calore, di corpo, di cura” (Leocata, 07-2013). E Goliarda era cresciuta con gli uomini, col padre che le aveva scelto quel nome senza santi, con i rumori della strada, della Civita, “sempre senza soldi, aveva un rapporto col mondo da zingara e girovaga festosa. Continuava a dividersi fra la disperazione e l’entusiasmo” (Maraini, 1997: 1). Eppure Goliarda ce la fa, anche

⁸ Secondo quanto racconta Angelo Pellegrino, solo alla morte della madre, nel 1953, Goliarda cominciò a scrivere poesie in Goliarda Sapienza, scrivere poesie in lingua madre di Pinella Leocata, Letterate Magazine, Poesia>http://www.societadelleletterate.it/2013/07/poesie/
quando la vita sembra vincerci e la porta a tentare il suicidio, ce la fa ad andare oltre, si siede per tre anni al cospetto di un’analista e va avanti. I dettami teorici di Joyce diventano azione e quell’azione diventa di nuovo vita.

“Chi l’ha letto, dice che quel libro insegna a desiderare” (Vigorita, 2009: 5) scrive Manuela Vigorita. Sono gli occhi di Modesta a raccontaci questa vittoria, nello sguardo della sua eroina che si è fatto coraggioso e lucido, nel rifiuto delle illusioni e nello slancio verso la vita vera che aggride e lacera, nel farle raccogliere ogni seme, nel farle ascoltare ogni parola, nel farle leggere tutti i libri, non solo i romanzi che avevano isolato Teresa, nell’averle fatto amato ogni amore, non solo quelli eclatanti, Modesta è la lezione che Goliarda ha appreso. Modesta è Goliarda che sorride mentre si tuffa in mare, è Goliarda che ha il coraggio di lacrime sincere quando rifiuta ogni lusinga: “Modesta fa sparire quel sorriso felice e piange disperata. Mai tanto dolore aveva provato, né quando decise di non diventare sempre più ricca accumulando denaro, né quando la poesia la chiamava. Col viso nascosto dalle sue braccia cerca la forza di non lasciarsi corrompere da se stessa” (Sapienza, 2008: 474), fino ad affermare, come una tigre dolcissima, “A venti anni mi sono sbarazzata delle terre perché non volevo diventare l’impiegata del mio patrimonio. A trenta mi sono sbarazzata di questa parola artista perché non volevo diventare l’impiegata del mio talento” (Sapienza, 2008: 346).

Cosa l’aveva salvata? “Ora capisco, tante cose ho imparato nella vita ma mai a prevenire l’amore” (Sapienza, 2008: 510): Modesta non ha amato l’amore, ha amato la vita. L’amore come mezzo e non come scopo: Teresa aveva usato la vita per ottenere amore, Modesta userà l’amore per afferrare la vita. Con tutte le sue pulsioni, i suoi drammi, i vuoti e i progetti infranti, ha avuto tutto e lo ha vissuto e lasciato andare con serenità, senza idealizzazioni, nell’accettazione quieta della realtà perché è solo nella ricchezza della vita che può esistere la vita stessa, in una terra che è di per sé dolore e luce, amore e morte, scoglio e schiuma.

**Riferimenti bibliografici**


Vigorita, M., *Linee per un ritratto in Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011

EL NO-LUGAR DE LAS CIENTÍFICAS

Encina Calvo Iglesias
Universidad de Santiago de Compostela

Los estereotipos que acompañan a los científicos, incluso los negativos de profesor chiflado o despistado no se asocian a las científicas. No existe en el imaginario colectivo la mujer científica. A pesar de los esfuerzos de las mujeres para dedicarse a la ciencia y sus logros, no hay un lugar para ellas en la historia, en las academias, en los libros de texto...

En esta comunicación se analiza como la literatura, en particular el relato de Alice Munro sobre Sofia Kovalevski y la novela de Rosa Montero sobre Marie Curie, puede ayudarnos a rescatar las vidas de estas científicas. Reconocer sus méritos, las dificultades que tuvieron que vencer puede ayudar a encontrar un lugar para la mujer en la ciencia y en la sociedad.

1. INTRODUCCIÓN

El no-lugar es un concepto que introdujo el antropólogo francés Marc Augé para definir espacios de no pertenencia y aparente tránsito: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1996: 83). En esta comunicación me serviré de este concepto para analizar la invisibilidad de las científicas, mujeres que han contribuido al desarrollo de la ciencia pero que no ocupan un lugar en el imaginario colectivo, en nuestra memoria.

Diversos estudios han puesto de manifiesto que cuando se pide a un grupo de estudiantes que se imagine un científico@ y lo dibuje en su ambiente de trabajo, los resultados suelen ser similares: un varón, a menudo calvo o con el pelo revuelto, trabajando solo en un lugar que suele ser un laboratorio, con características semejantes a las de un laboratorio escolar (Chambers, 1983; Mead y Metraux, 1957). Una imagen inadecuada que debemos cambiar si queremos aumentar el interés por las materias científicas, sobre todo por parte de las mujeres (Pujalte et al., 2014).

Esta invisibilidad de las científicas continúa a pesar de que desde los años 70 y gracias a las corrientes feministas, se han publicado numerosos estudios que recuperan a
nuestras pioneras. Quizás porque las mujeres en general no ocupan un lugar en los libros de texto en la educación secundaria obligatoria (López-Navajas, 2014) y si aparecen sus imágenes están asociadas al entorno familiar (Llorent y Cobano-Delgado, 2014). Esta ausencia es extensible a los medios de comunicación, a los puestos de decisión y a las academias.

Con respecto a las academias, es interesante el relato sobre el veto de Camilo José Cela a María Moliner y que nos muestra a los académicos repartiendo los sillones entre amigos y conocidos (Morán, 2014: 769). Una forma de proceder que ha obstaculizado y retrasado la incorporación de las mujeres a estas instituciones: “los seres humanos viajamos al espacio, lanzamos el primer satélite artificial, inventamos el microondas y el teléfono celular.... antes de que España aceptara mujeres en sus academias” (Edelstein, 2012: 113). Y como ejemplo la Real Academia Galega das Ciencias que hasta el año 2014 no contaba entre sus miembros con ninguna mujer y que ha dedicado por vez primera este año el Día de la Ciencia en Galicia (denominado Día del Científico Gallego en las siete ediciones anteriores) a una científica, la oceanógrafa Ánxeles Alvariño.

Las polémicas declaraciones del premio nobel Tim Hutton: “Tres cosas ocurren cuando hay mujeres en el laboratorio. Te enamoras de ellas, se enamoran de ti y cuando las críticas, lloran” (Molinos, 2015), nos muestran que aún hoy en día existen prejuicios a la presencia de mujeres en ciertos ámbitos. No olvidemos que el rector de Harvard tuvo que dimitir en 2005 por sugerir que la poca representación femenina en ciencias e ingeniería podía deberse a su menor aptitud para estas cuestiones.

En esta comunicación analizaré cómo la literatura, que ha contribuido a esa imagen negativa del científico con personajes como Victor Frankenstein (Haynes, 2014), puede ayudarnos a conocer a las mujeres que contribuyeron al progreso de la ciencia, a superar los estereotipos y a crear un lugar para las científicas en nuestra sociedad.

2. LITERATURA Y CIENTÍFICAS

Marie Curie (1867-1934), la primera persona en ganar los Premios Nobel de Física (1903) y Química (1911), es la científica que más aparece en los libros de texto de enseñanza secundaria (Manassero y Vázquez, 2003) y muchas veces la única que se cita (Calvo, 2012). Otras científicas y sus contribuciones a la ciencia han sido oscurecidas o usurpadas, incluso por su maridos. Entre ellas la matemática Grace Chisholm a quien su
marido el matemático William Young dirigió las siguientes palabras “Lo cierto es que ambos deberíamos firmar nuestros artículos, pero si así fuera ninguno de los dos se vería beneficiado. No. Para mí los laureles ahora y el conocimiento. Para ti, solo el conocimiento. En la actualidad no puedes desarrollar una carrera pública. Yo puedo y lo hago” (Blanco, 2012: 46).

La imagen de Marie Curie se ha mitificado y ha creado lo que se conoce como síndrome de Curie, que sugiere que el éxito en ciencias requiere la devoción esclava al trabajo, lo que podría desanimar a las estudiantes (Álvarez et al., 2003: 109). Aunque también ha sido un referente para muchas mujeres como Fabiola Giannotti, la actual directora del CERN:

Durante il liceo lessi una biografia di Marie Curie. Rimasi impressionata da come concilia
de la ricerca con la vita familiare, quasi buttando un occhio ai fornelli e uno ai suoi esperimenti
sulla radioattività. Era tutto lì, in casa, a portata di mano. Certo non avrei potuto costruirmi a
casa un revelatore come Atlas, ma la figura di Marie Curie ha certamente ispirato le mie scelte
successive. (Cattaneo, 2014)

Por ello se impone releer a Curie, “preguntarse qué perspectiva aportan a los debates
en curso sobre género y ciencia, la comercialización del conocimiento, o el peso de los
sectores público o privado en el financiamiento de la investigación” (Roque, 2011: 13).

Algo que podemos hacer gracias a la novela de Rosa Montero La ridicula idea de no
volver a verte, basada en el diario que Marie escribió a la muerte de su marido Pierre
Curie, y que nos ofrece otra imagen de esta gran científica, “una persona perseguida por
la leyenda… su fama pasó por todo tipo de avatares: primero fue considerada una santa,
luego una mártir y después una puta, y todo ello de una manera ardiente y clamorosa”
(Montero, 2013: 51). Un libro que ha gustado al público y a la crítica, elegido Mejor
Libro de Memorias del 2013 por los lectores-as de un periódico y Premio de la Crítica
de Madrid 2014.

Esta novela puede utilizarse en el aula para analizar el descubrimiento de la
radiactividad, sus aplicaciones, la contaminación y sus efectos en el cuerpo humano,
(Calvo, 2014; Muñoz, 2012). Pero también para hablar del no-lugar de las mujeres en la
sociedad:

Y el principio es la falta de #LugarDeLasMujeres. (…). Hay que tener en cuenta que, hasta
el siglo XX, la mujer apenas tuvo opciones laborales. Las obreras trabajaban el doble y
cobraban la mitad que sus maridos; pero las de clase media ni siquiera podían emplearse salvo
en unos pocos oficios de perfiles resbaladizos: institutriz, dama de compañía (…). No había
más salida que hacer eso o escoger alguna de las tres ocupaciones tradicionales: monja,
puta o viuda. (…). Fuera de esos escasísimos #Lugares sociales autorizados, las mujeres,
si querían moverse libremente por el mundo, tenían que disfrazarse de hombres.
(Montero, 2013: 28)

Sin obviar los aspectos más controvertidos de la biografía de Curie, las cosas difíciles de entender:

La primera es que, pese a todas las evidencias que se fueron sumando a lo largo de su vida, no llegar a ser consciente del peligro del radio. (…) La segunda cosa difícil de entender de Marie Curie es su completo silencio a la hora de hablar de los problemas añadidos a los que se tenía que enfrentar por ser mujer. (Montero, 2013: 61)

Rosa Montero relata las dificultades que tuvo que superar: el intento de apartarla del Nobel en 1903, el rechazo que sufrió su candidatura a la Academia de las Ciencias o la carta que recibió de los Nobel, donde se le pedía que no fuera a recoger el galardón después del escándalo desatado al conocerse las cartas de amor con un hombre casado, Langevin. A lo que ella respondió: “La acción que usted me recomienda me parece que sería un grave error por mi parte. En realidad el premio ha sido concedido por el descubrimiento del radio y el polonio” (Montero, 2013: 85). Estas cartas se publicaron poco después de celebrarse la Primera Conferencia Solvay, en la que participaron los científico@s más importantes de la época con el fin de avanzar en el estudio de la mecánica cuántica, entre ellos Marie Curie. Y será la única mujer que asiste a estas conferencias, hasta 1933, fecha en la que también participan Irène Joliot-Curie y la física austriaca Lise Meitner, como podemos ver en la siguiente fotografía:

![Séptima Conferencia Solvay](Foto via wikimedia commons)

Una fotografía que sirve para hablar de las contribuciones de las mujeres al progreso
de la ciencia nuclear, entre ellas Irène1 la hija de Marie o su discípula Marguerite Perey2, y de científicas como Lise Meitner3 que fueron excluidas injustamente del Premio Nobel. También nos permitiría analizar el rechazo de las Academias a la admisión de mujeres, como relata Hélène Langevin-Joliot4:

Hubo una campaña durísima contra mi abuela porque era mujer y polaca. A ella le afectó mucho y no volvió a presentarse. El caso de mi madre fue distinto. Se postuló hasta tres veces. Y no porque le hiciera especial ilusión, sino para defender sus derechos. Creía firmemente que la mujer tenía las mismas capacidades que los hombres para dedicarse a la investigación y debía ser igualmente reconocida. Por eso aceptó también el puesto de secretaría de Estado incluso antes de que se aprobara el voto femenino. (Lillo, 2014)

Otro relato que podemos utilizar en el aula es Demasiada Felicidad, escrito por el premio nobel de literatura Alice Munro y que describe los últimos años de la gran matemática Sofia Kowalevski (1850-1891). La escritora narra en los agradecimientos que descubrió a esta científica por azar y como su doble condición de matemática y novelista despertó su interés. Las principales aportaciones de esta matemática son el teorema de Cauchy-Kowalevskaya y su investigación sobre el movimiento de rotación de un cuerpo alrededor de un punto fijo, por lo que recibió el Premio Bordin de la Academia de Ciencias de París y más tarde el de la Academia de Ciencias de Suecia. Y en el literario las novelas Una nihilista y Souvenirs d’enfance, donde recuerda su primer contacto con las matemáticas:

Cuando nos instalamos por primera vez en el campo, hubo que arreglar toda la casa, y tapizar todas las habitaciones, pero eran tan numerosas, que faltó el papel para una de ellas destinada a los niños (...) durante bastantes años, la habitación permaneció inacabada, la pared simplemente cubierta por un papel (...) este papel consistía en hojas litografiadas de los cursos de Ostrogradski sobre el cálculo integral y diferencial, (...). Estas páginas, abigarradas con antiguas e incomprensibles fórmulas, llamaron muy pronto mi atención. Recuerdo haber pasado horas enteras de mi infancia, ante esta misteriosa pared. (Macho, 2014)

Sofía fue una pionera, la primera en formar parte del comité editorial de una revista matemática (Acta Mathematica), la segunda en ganar un premio después de Sofía Germain. También una de las primeras mujeres en ocupar una cátedra en una universidad europea, después de las italianas Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, María

1 Irène Joliot-Curie (1897-1956), recibió junto a su marido Frédéric, el Premio Nobel de Química en 1935 por sus investigaciones en la radiactividad artificial y en la síntesis de nuevos radionúcleos radiactivos.
3 Lise Meitner (1878-1968), participó con Otto Hahn en las investigaciones sobre la fisión nuclear y sin embargo no recibió el Premio Nobel con el que premiaron a su colega.
4 Hélène Langevin-Joliot (1927), hija y nieta de Irène y Marie Curie respectivamente, fue directora del CNRS (similar al CSIC español).
Gaetana Agnessi y Laura Bassi y con más éxito de público que su coetánea Emilia Pardo Bazán, “Cuarenta años después, otra gallega, Emilia Pardo Bazán, fue la primera mujer catedrática en una universidad española. Ningún alumno se dedicaba a escucharla. Daba clases a nadie” (Galeano, 2009: 194).

A finales del siglo XIX y principios del XX, el acceso de las mujeres a la educación superior estaba prohibido en algunos países europeos. Lo que llevaría a algunas mujeres a emigrar a otros países para poder estudiar una carrera científica como Marie Curie o Mileva Maric, o incluso a contraer un matrimonio de conveniencia como Sofía Kowalevski. Con desigual suerte, ya que Mileva por ser esposa de Einstein ha quedado relegada como científica y su papel en el nacimiento de la teoría de la relatividad es aún hoy objeto de controversia.

El relato de Alice Munro muestra la pasión de Sofía por el estudio, su matrimonio ficticio para poder salir de su país y estudiar matemáticas en la universidad de Heidelberg: “las jóvenes que querían estudiar en el extranjero se veían obligadas a mantener este engaño porque una mujer rusa no podía abandonar el país sin el consentimiento de sus padres” (Munro, 2013: 305). En Heidelberg sólo pudo asistir como oyente porque en Alemania también estaba prohibido el acceso de las mujeres a la universidad, y de allí aconsejada por sus profesores se traslada en 1870 a Berlín para estudiar con Karl Weierstrass. En el relato Munro describe el primer encuentro con este profesor:

En lugar de despedirla inmediatamente le explicó que sólo admitía estudiantes avanzados, con títulos reconocidos (...). Como Sofía seguía de pie (...) recordó el método, o el truco, que había utilizado en un par de ocasiones.

-Lo que sí puedo hacer en su caso es plantearle una serie de problemas (...). Si me satisface el resultado volveremos a hablar. (Munro, 2013: 299)

El resultado sorprendió a Weierstrass: “Llevaba toda la vida (...). Llevaba toda la vida esperando a que un alumno entrase así en su habitación. Un alumno que lo cuestionase por completo” (Munro, 2013: 300). Durante los cuatro años siguientes Sofía sería su alumna y gracias a sus gestiones logra doctorarse en la universidad de Göttingen tras la presentación de tres trabajos de investigación. A pesar de su doctorado Sofía no logra encontrar trabajo: “Se fue a su casa de Pablino en el verano de 1874, en el verano con su título académico guardado en un estuche, y lo dejó en un baúl, donde quedaría en el olvido durante meses, incluso años” (Munro, 2013: 313). Sofía vuelve con su marido y en 1878 nace su hija, poco después retoma sus
investigaciones matemáticas y comienza a escribir su novela *Una nihilista*. En 1883 tras el suicidio de su marido consigue un puesto en la Universidad de Estocolmo durante un año, “su nuevo puesto de trabajo en Suecia, que todo el mundo había criticado y comentado” (Munro, 2013: 300), contrato que se ampliará debido al éxito de su labor docente. A la muerte de su hermana Aniuta escribe el libro *Souvenirs d’enfance*.

Había escrito los recuerdos de su vida (...) Lo había escrito lejos de su hogar, cuando aquel hogar y su hermana habían desaparecido. Y *Muchacha nihilista* había brotado del dolor por su país, un estallido de patriotismo, tal vez con la sensación de no haberles prestado demasiada atención, entre las matemáticas y su vida tumultuosa. (Munro, 2013: 312)

En 1888 se encuentra con Maksim Kowalevsky con el que iniciará una relación amorosa, ese mismo año en la víspera de Navidad recibe un premio: “Después le concedieron el premio Bordin, le besaron la mano y le ofrecieron flores y discursos (...). Ni se les ocurriría contratarla, como jamás habrían contratado a un chimpancé amaestrado. Las esposas de los grandes científicos preferían no conocerla y no la invitaban a sus casa” (Munro, 2013: 296). Un año más tarde obtiene el premio de la Academia Sueca y es nombrada miembro correspondiente de la Academia Imperial de Ciencias de San Petersburgo, pero no consigue ser miembro de pleno derecho. Su temprana muerte en 1891 nos deja la incógnita de saber si lo habría conseguido si su futuro matrimonio habría acabado con su trabajo científico, como vaticina Munro en el siguiente diálogo:

-voy a casarme (...), un tipo de hombre completamente distinto.
-Es profesor de derecho. Es muy atractivo y de muy buen carácter, menos cuando está bajo de moral (...).
-Lo recibiremos con mucho gusto –dijo Weierstrass-. Pondrá fin a tu trabajo- añadió con tristeza.
-En absoluto, en absoluto. No quiero eso. Pero dejaré de dar clase, seré libre. Y viviré en un clima maravillosos (...) y trabajará más” (Munro, 2013: 300)

Un diálogo que serviría para reflexionar sobre cómo afecta la vida familiar a la trayectoria laboral de las científicas y de las mujeres en general.

3. CONCLUSIONES

La lectura de las obras literarias de Rosa Montero y Alice Munro, sobre la vida de Marie Curie y Sofía Kovalevski respectivamente, puede acercar al alumnado a la biografía de estas mujeres y despertar su interés por conocer la vida de otras científicas y tecnólogas. Visibilizar a este colectivo de mujeres, darles un lugar, contribuirá a
desmontar los falsos estereotipos que identifican lo científico con lo masculino y que desaniman a las jóvenes a iniciar una carrera en el ámbito científico-técnico.

A través de estos relatos también se puede reflexionar sobre la desigual situación de las mujeres en el ámbito científico y en los puestos de decisión, y sobre las medidas que se deberían adoptar para alcanzar la igualdad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Calvo Iglesias, E., “Perspectiva de género en la docencia de física”, Membiela, Pedro, Casado, Natalia, Cebreiros, Mª Isabel (Eds.), *Experiencias de investigación e innovación en la enseñanza de las ciencias*, Ourense, Educación Editora, 2013, pp. 513-517.


CECILIA Y SU MÚSICA INTERIOR

Isabel de la Campa Enciso

UNED

1. CECILIA Y SU MÚSICA INTERIOR

Cecilia, personaje principal de la obra *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa (Scarpa, T., *Stabat Mater*, Einaudi, 2008) es un personaje complejo, sufre interiormente y ese sufrimiento lo transmite a través de las conversaciones con personajes que están solo en su mente, la madre, la cabeza de serpientes, que representan partes de ella misma. La madre es su confidente con quien se desahoga y a quien cuenta sus sentimientos más profundos, la cabeza de serpientes es su lado más oscuro, su lado más oprimido y exigente, que la anula, que no la deja respirar. Ese lado representa la muerte. La música aparece en la obra como un elemento liberador y a través de su profesor Antonio Vivaldi que la ayuda a expresarse y a sacar todo lo que lleva dentro, Cecilia poco a poco se libera de esa angustia existencial. Se trata de la liberación a través de la música.

Incluyo un fragmento del libro sobre el sufrimiento interior de este personaje:

Signora Madre, è notte fonda, mi sono alzata e sono venuta qui a scrivervi. Tanto per cambiare, anche questa notte l’angoscia mi ha presa d’assalto. Ormai è una bestia che conosco bene, so come devo fare per non soccombere. Sono diventata un’esperta della mia disperazione. Io sono la mia malattia e la mia cura. (Scarpa, 2008, p.3; a partir de ahora S.M)

Tiziano Scarpa desvela en la “Nota” al final de su libro *Stabat Mater* su intención al escribir esta novela:

“Desideravo offrire un tributo alla músical del mio compositore preferito e alla malincolica sorte delle sue allieve.” (S.M, p. 139)

La grandeza de su obra reside tanto en la riqueza del lenguaje, lleno de notas musicales, y en la humanidad de sus personajes, Cecilia, Vivaldi. Las palabras de Scarpa suenan, suenan, se pueden palpar... y es ahí donde encontramos la cercanía de la vivencia, de la historia y de los sentimientos de Cecilia que se transmiten al lector. De esta forma vivimos en primera persona todo lo que le sucede a Cecilia, lo podemos sentir en nuestra piel. Hay dos sentimientos universales que tocan de lleno al lector: el
sentimiento de soledad y el de libertad y que entran dentro de las constantes dualidades del libro, como es la dualidad vida-muerte, lo divino y lo humano, la juventud y la vejez, lo bello y lo grotesco…

Aparece ya desde el principio el símbolo del mar en la novela, que es el símbolo de la dinámica de la vida, de las transformaciones y de los renacimientos. “El mar simboliza un estado transitorio entre las posibilidades y las realidades formales, una situación de ambivalencia, de duda, de indecisión y que puede concluirse bien o mal.” (Cirilot, 1997.) De ahí que el mar sea a veces símbolo de la vida o de la muerte. En la novela al principio el mar aparece asociado con la muerte. La novela comienza con una reflexión tremenda de Cecilia, una especie de pesadilla. Los peces están moribundos y uno de los peces que se ahoga es ella.

“I pesci moribondi salgono in superficie, con le bocche spalancate, annaspano. Eccone un altro, viene su boccheggiando, muore. Quel pesce sono io. Mi vedo morire, mi guardo dalla riva, ho i piedi già bagnati di quel liquido nero e velenoso.” (S.M, p. 3)

“La muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo. Todas las iniciaciones atraviesan una fase de muerte antes de abrir acceso a una vida nueva. Posee el poder de regenerar.” (Cirilot, 1997.) La propia muerte de Cecilia se representa en la cabeza de serpientes negras con la que habla a menudo (la serpiente es otro símbolo dual, vivificador por un lado y mortal por otro). Así al final de la novela muere una Cecilia, y nace una nueva, se trata de una muerte espiritual. El dolor y las dificultades las han hecho más fuerte, más sabia y es capaz de avanzar en su vida. Así la cabeza de serpientes desaparece de su vida.

“È tornata la donna con i capelli di serpente. È così premurosa, arriba sempre quando sente che c’è bisogno di lei. La sua testa non mi parla piú, mi guarda negli occhi, spalanca la bocca e urla”. (SM, p.133)

Así podemos decir que nuestro personaje, Cecilia, está compuesto de contrarios, y haremos un recorrido por su evolución partiendo de una tremenda oscuridad. Se trata de un personaje complejo que habla con una cabeza de serpientes que en realidad es ella misma, su lado más oscuro, más oprimido, más exigente, que la anula, que no la deja respirar. La música poco a poco la libera.

El sufrimiento interior de este personaje al principio de la novela es muy profundo: “Signora madre, è notte fonda, mi sono alzata e sono venuta qui a scrivervi. Tanto per cambiare, anche questa notte l’angoscia mi ha presa d’assalto. Ormai è una bestia che conozco bene. Sono diventata un’esperta della mia disperazione. Io sono la mia malattia
e la mia cura. (…)” (SM, pp. 3 y 4)

El pez, Cecilia, la protagonista de la novela, está sumergida en un líquido negro, venenoso y sale a la superficie, es ella la que se dice a sí misma: reacciona. Sabe perfectamente que ella es su enfermedad y su cura, se conoce bien, conoce bien las diferentes Cecilias que hay en su interior. Se sumerge en lo más profundo de sí misma y de sus sentimientos, las situaciones planteadas son en muchos casos surrealistas, y encontramos ese punto de locura en Cecilia ya que se siente sola, y la soledad es el peor de los fantasmas del hombre. La soledad es el producto de la prisión en la que vive su alma. Su alma que quisiera volar con las notas musicales y salir de ese lugar. Así que el hecho de vivir acompañada por una serie de niñas que están en su misma situación no la consuela ni la acompaña, es más, acrecienta su sentimiento de soledad.

“Eppure proprio questo vivere in comunità ha fortificato la mia solitudine, l’ha resa indistruttibile.” (SM, p.15)

Pero consigue vivir con esa soledad, encuentra consuelo en la música, experimentando a través de ella la catarsis de sus sentimientos. Y eso es lo que le permite avanzar.

... la musica è la sua libertà, ma ancora non è consapevole, il modo che ha per uscire, volare, vedere, vivere, ma non l’ha ancora scoperto. E poco importa che il suo violino sia suonato dietro una grata, che nessuno potrà ammirarla mentre con le compagne riempie di note meravigliose la Chiesa. L’importante è che la musica esista e si sprigioni liberamente dalle sue
dita, talvolta attratte dalla originalità di suoni disarmonici, spinte come da una forza superiore a eseguire stonature forzate, l’unico strumento in suo possesso per colpire i sensi dell’ascoltatore e per affermare la sua identità.” (Ghelfi)

Cecilia finalmente decide escapar vestida de hombre y se va a las islas griegas. Así que el mar del principio no es el mar del final. Siente por fin la libertad a través de sus ojos y no de sus oídos:

… la balaustrada è spalancata, non ci sono grate di mettalo davanti a me. Sto facendo una cosa che non avevo mai provato in vita mia. Mi sono tapata le orecchie, fisso le stelle con il viso all’insù. Non ascolto, guardo. Non c’è più nessun soffito sopra la mia testa. (…) adesso vado incontro al mio destino. (S.M, p.136)

Antes ella no era dueña de su propio destino, ahora va en su búsqueda, la libertad entra en su cuerpo totalmente, y puede sentirla porque no hay más rejas, y puede mostrar su rostro, sentir el aire y mirar a las estrellas. La novela es un viaje magnífico hacia la libertad a través de los sentimientos de Cecilia, una novela que lleva al lector por una vorágine de sensaciones y que al igual que la protagonista se siente liberado al sentirse identificado con ella. De esta forma al estar en conexión todas las reflexiones y pensamientos, sus locuras tienen sentido, y son movidas por sentimientos muy profundos.

Por otro lado no quería dejar de incluir un fragmento de la entrevista que tuve el placer de realizar a Tiziano Scarpa y una respuesta a un correo electrónico, que nos desvelan algunas de las inquietudes que el lector podría tener acerca de este personaje.

Tiziano Scarpa nació en la “sala della maternità dell’Ospedale civile di Venezia” que se sitúa en el antiguo orfanato de la ciudad, donde se ambienta la historia de Stabat Mater.

I.C: C’è un vincolo forte nel romanzo tra musica e libertà. C’è qualcosa di personale in questo salvataggio attraverso la musica? A me sembra che lei abbia messo il cuore.
T.S: Non c’è niente di personale. Ho saputo che all’Ospedale dove sono nato io, l’Ospedale della Pietà di Venezia, erano stati abbandonate dei bambini e questo mi ha colpito. Mi sono messo nei panni di qualcuno che fosse stato abbandonato. Ed è successo una cosa molto curiosa. C’è stata gente, gruppi di ragazzi che erano stati abbandonati da piccoli ma che adesso hanno una vita felice che si hanno messo in contatto con me perché si sono identificati con il personaggio di Cecilia. (Entrevista oral a Tiziano Scarpa. 1-05-11, Venezia, Piazza
En una correspondencia con Tiziano Scarpa por correo electrónico le pregunté si se había basado en algún personaje real para crear el personaje de Cecilia. Y me respondió lo siguiente:

Una figura que mi ha interesato è Anna Maria Dal Violin (si chiamava cosí perché, come sai, le ragazze musiciste dell'orfanotrofio prendevano il cognome dallo strumento in cui eccellevano, essendo ignoto il loro cognome di famiglia). Violinista allieva di Vivaldi, diventata molto celebre in Italia e in Europa. Mi è servito meditare sul suo destino di orfana e musicista celebre, mi sono domandato che cosa comportasse quella celebrità, quanto costasse: doveva restare dentro l'orfanotrofio? Infatti, per legge, le ragazze che uscivano dall'orfanotrofio non potevano suonare o cantare in pubblico: potevano solo dare lezioni private. Quindi, esercitare la loro arte comportava restare prigionieri dell'orfanotrofio (Entrevista por correo electrónico (10/01/2012).

Sobre la soledad es interesante la reflexión de Niccolò Ammaniti sobre Stabat Mater: “Sono rimasto sopraffatto dalla capacità di Scarpa di sentire una solitudine così lontana e di avercela restituita con tanta forza e pietà” (Ammaniti, Niccolò; 2013).

Con este libro Scarpa entra completamente en su personaje y se acerca a sus sentimientos más profundos, y lo que es más importante consigue mitigar la soledad, o hacérsela sentir de forma diversa. Cecilia se va sola, sí, pero reconciliada con ella misma, después de un camino lleno de sufrimiento.

La música y las palabras se funden en Stabat Mater, y puede llegar a dar la sensación al lector de estar leyendo un poema o una oración. (“Stabat mater dolorosa…”)

Podemos concluir también que se ha construido la obra a través de dualidades, las mismas que posee, el ser humano en su interior, la fuerza y la calma, la furia y el remanso, la angustia y la felicidad que aporta la reconciliación con uno mismo y por extensión con el mundo.

---

1 Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa (...) Estaba la madre dolorosa, junto a la cruz lacrimosa.
Versión latina medieval
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Cirlot, J. E., Diccionario de símbolos, Madrid, Ediciones Siruela, 1997

Entrevista a Tiziano Scarpa por correo electrónico (10-01-2012)

Entrevista oral a Tiziano Scarpa (1-05-11, Venezia, Piazza Giacomo sul Orio).

García de la Concha, V.; Cinco novelas en clave simbólica; Madrid, Alfaguara, 2010.


Scarpa, T., Stabat Mater, Einaudi, 2008
LA REIVINDICACIÓN DE LA DIVERSIDAD EN ALDA MERINI.
PARA UNA LECTURA DE “L’ALTRA VERITÀ. DIARIO DI UNA DIVERSA”

Assumpta Camps
Universidad de Barcelona

Los hombres son tan necesariamente locos
que sería estar loco de alguna manera
el no estar loco
(Pascal)

1. INTRODUCCIÓN

Decía Michel Foucault hace años en su célebre ensayo Historia de la locura en la época clásica, cuyo objetivo no era otro que trazar la arqueología de la conjura de la razón contra la sinrazón -aspecto sin lugar a dudas central en la cultura occidental-, que el cambio (en el imaginario colectivo y en las condiciones reales de vida del “loco”) que nos aparta del tratamiento de la locura propio de la Edad Media y del Renacimiento, se produce en la “época clásica” (es decir, desde el Barroco hasta principios del s. XIX). Dicho tránsito, de la experiencia medieval/humanista de la locura a la nuestra, conllevará el confinamiento de la sinrazón al ámbito de la enfermedad mental, caracterizada, en primer lugar, por la reclusión social. Está sobradamente documentado que tan solo un porcentaje muy reducido de los recluidos (en torno al 10%), por ejemplo, en el Hôpital Général (creado en Francia en 1657 para tales propósitos) eran realmente dementes. En la mayoría de los casos, los reclusos eran sujetos que habían dado muestra de escándalo social, o incluso indigentes. La voluntad de preservar el “honor de las familias”, y los principios imperantes de la religión y el orden público eran suficientes para decretar el internamiento de un sujeto, en condiciones que hasta bien entrado el s. XIX eran tan infames que abocaban irremediablemente al individuo al embrutecimiento bestial y a la locura. Por lo que el loco presenta en toda esa etapa una clara relación no solo con la repulsa y la exclusión social, sino con la represión ejercida por el poder sobre el sujeto: el loco se convierte, de hecho, en el símbolo del poder que recluye arbitrariamente.

La reducción de la experiencia clásica de la sinrazón a una percepción estrictamente moral de la locura -que será el verdadero núcleo de las concepciones que el s. XIX hará
valer como científicas, positivas y experimentales-, supone una transformación que se produce hacia finales del s. XVIII en Francia, ligada al proceso revolucionario y a la Declaración de los derechos humanos. Tales cambios se hallan en la base de las actuaciones políticas que comportaron, por ejemplo, la reducción de la práctica del confinamiento en los casos de faltas morales o de libertinaje, las investigaciones prescitas por la Asamblea Nacional Francesa y la Constituyente, así como la abundante serie de decretos y leyes sobre este tema que se sucedieron entre 12-16 de marzo de 1790 y 1791.

Dicha transformación fue, sin lugar a dudas, decisiva. Con todo, en el “asilo” o casa de curas, que surge por entonces como consecuencia, sigue presente la antigua máxima de la represión, construida ahora sobre el concepto de autoridad (del vigilante, del médico) y vigilancia, de enjuiciamiento. La locura se trata como infancia, y el loco se ve minorizado: su condición consiste no solo en una determinada situación psicológica, sino en un estatuto jurídico por el cual se ven alienados sus derechos civiles, en un esquema que reproduce el paternalismo de la estructura familiar burguesa, más tarde puesto de manifiesto desde el psicoanálisis.

2. II

La experiencia de Alda Merini se sitúa muchos años más tarde, en la Italia de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la situación del interno por motivos psiquiátricos -cuando menos en los primeros tiempos de su internamiento- no había evolucionado mucho hasta el cambio de legislación que supuso la conocida como “Legge Basaglia 180/1978”, promovida por el psiquiatra del mismo nombre que creó la red de asistencia social moderna en dicho país.

Nacida el 21 de marzo de 1931 en Milán, en el seno de una familia humilde, Alda Merini, se dio a conocer como poeta tempranamente (con 15 años publicó su primer volumen gracias a Giacinto Spagnoletti, que fue quien la descubrió)\(^1\), y también muy pronto empezó a dar muestras de inestabilidad psíquica (ya en 1947 fue internada un mes en el Hospital psiquiátrico de San Raffaele Turro de Milán). Dicha inestabilidad persistió, y condicionó enteramente su vida, determinando, por ejemplo, su internamiento en el Hospital psiquiátrico Paolo Pini de la misma ciudad (de 1965 a

1972), poco después del fallecimiento de su madre, a la que estaba muy unida. Este es el objeto de su libro titulado *L’altra verità. Diario di una diversa*, escrito a las puertas del fallecimiento de su marido (que aconteció en 1981), y terminado en Tarento (donde se desplazó al contraer su segundo matrimonio en 1983, y donde también presentó problemas psiquiátricos). El libro en cuestión fue escrito con un doble propósito: de exégesis de su dilatada experiencia del manicomio, y de contribución a la emancipación humanística de la psiquiatría.

Los periodos de salud y enfermedad se alternan en Merini durante años, dando lugar a una obra literaria reconocida, tan apreciada y premiada como abundante y dilatada en el tiempo, que va y viene cual Guadiana a tenor de las circunstancias vitales de la autora, cuya fecundidad literaria se corresponde en general con los momentos de mayor estabilidad psicológica. Por lo tanto, la locura, para Merini, no es solo un tema literario: es una realidad innegable que impregnó, en mayor o menor medida, toda su existencia. El *Diario*... que aquí nos ocupa nos muestra la voluntad de narrar el particular descenso a los infiernos que significó esta experiencia, y dejar testimonio de ello.

3. III

3.1. La presentación

El *Diario*... empieza con dos poemas de la autora: por un lado “Rimuovo / le antiche muraglie...” (dedicado a G. Nuti), que significativamente habla de la muerte por amor; y “è inutile che io grid...”, que apunta a esa entidad celestial (que Merini denominará “Dios”) que la reclama. No serán, por cierto, los únicos poemas incluidos en este diario, que la propia autora califica de “opera lirica in prosa” (Merini, 2012: 133) en su conjunto. A menudo salpican el texto en determinados momentos clave. Por ejemplo, en su recaída después del nacimiento de su hija, con “A ciascuno ho da chiedere” (Merini, 2012: 41), donde Merini se pregunta si la locura no es común a todo el mundo; o después de tratar del tema del suicidio en el manicomio, con “Ti ho mandato un messaggio” (Merini, 2012: 102); o bien “un ragazz, che aveva una chitarra...”, para hablar del dolor y la injusticia, que se concretan en la anécdota de un interno al que una enfermera rompe la guitarra, su única distracción y consuelo (Merini, 2012: 108); o incluso “Vado fumando” (un poema que apunta ya al reencuentro de sí misma), al abordar el tema clave del libro, a saber, el convencimiento de que la enfermedad mental no es sino “un disturbo dell’emotività” (Merini, 2012: 120), y como tal debiera ser

Por otra parte, el “Diario…” va precedido de una “Nota alla nuova edizione” de la propia autora, en la que Merini explica, en cierto modo, el prólogo del libro, obra de su amigo Manganelli, que consiste en un breve fragmento extraído de “Alfabeta” (septiembre de 1983). En dicha nota nos muestra su volumen como un libro que presenta la “folia come spazio d’amore e di ricerca” en el manicomio (Merini, 2012: 7), a la vez que expresa cuál es el origen del Diario..., que no es otro que la Storia di un’anima de Teresa Martín, donde se trata de una experiencia similar a la suya -aunque en su caso menos famosa, pues su protagonista murió prácticamente desconocida-. El prólogo de Manganelli al que aludimos establece las características que él entiende como principales de este pequeño volumen, que no es ni un “documento”, ni un “testimonio”, sino “una ricognizione, per epifanie, deliri, nenie, canzoni, disvelamenti e apparizioni, di uno spazio –non un luogo- in cui […] irrompe il naturale inferno e il naturale numinoso dell’essere umano” (Merini, 2012: 9). Porque infernal y sagrada, no carente en modo alguno de alegría, es la experiencia manicomial de Merini, en la que la palabra, en su encuentro con las profundidades del dolor del alma humana, se compromete con el reconocimiento del infierno, y halla su salvación a través del bautizo verbal de la desesperación. Esta vocación salvífica de la palabra (que se manifiesta también literalmente en la protagonista cuando recupera la inspiración poética en el manicomio) está en el origen mismo de la composición del Diario…

El volumen se nos presenta sin capítulos definidos (excepto cuando la autora se refiere a algún personaje en concreto, cuyo nombre e identidad acostumbra a ocultar detrás de la inicial), aunque fragmentado, sin una continuidad en el plano temporal (de hecho, a menudo va y viene en el tiempo), ni tampoco una disposición temática precisa. Merini escribe desde un presente que no solo está alejado en el tiempo de la experiencia vivida y vagamente recordada (en función de los delirios y los tratamientos que le suministraron en la época), sino que se presenta como una “narración” de sí misma desde el psicoanálisis.
Se completa con siete cartas de amor a Pierre, y una breve conclusión final de la autora, donde el lector se confronta con la desconcertante nostalgia de Merini por el manicomio, entendido este como el “tempio di una aberrante religione” (Merini, 2012: 133). En las “Aggiunte in margine” que siguen, Merini confiesa que el Diario... fue escrito mucho después de su experiencia en el Paolo Pini (unos veinte años más tarde), en un momento de serenidad (que significativamente corresponde a los momentos finales de la vida de su marido, responsable de su internamiento en 1965). En estos añadidos se recogen, además, una serie de nociones fundamentales para la comprensión del libro: 1) que “la malattia mentale non esiste, ma esistono gli esaurimenti nevrosi, esistono le pene famigliari, la responsabilità dei figli, la fatica di crescerli ed esiste anche la fatica di amare” (Merini, 2012: 137); 2) que existe “otro” manicomio (entendido como reclusión y exclusión social) “fuera”: “Il vero inferno è fuori, qui a contatto degli altri, che ti giudicano, ti criticano e non ti amano” (Merini, 2012: 137); y 3) que “l’emarginazione è anche un diritto sociale”, por lo que Merini reivindica no solo su experiencia en el manicomio (“tutto si fa purificato e perfetto sul piano della follia”, (Merini, 2012: 140), sino el derecho social a la diversidad (Merini, 2012: 138). En los dos post scriptums que cierran estas “Aggiunte”, como si se resistiera a abandonar definitivamente el libro, Merini perfila ulteriormente su conclusión, ya sea en el plano confesional (Post scriptum 1), interpretando el Diario... como “uno stupefacecente delirio onirico” banalizado por la clave de lectura psicoanalítica (Merini, 2012: 145), ya sea en lo concerniente a su propósito al escribirlo, es decir, contribuir con la palabra al éxito del psicoanálisis en la emancipación humanística de la psiquiatría (Post scriptum 2). Pero el verdadero origen del Diario... se halla avanzado el mismo, no solo cuando Merini se interroga sobre el por qué: “Ciò che mi riusciva incomprensibile è come fossi capitata in quel luogo, e che odio mai avesse potuto ispirare mio marito a chiudermi in una casa di cura” (Merini, 2012: 65), sino sobre todo cuando manifiesta su voluntad inquebrantable de sobrevivir a pesar de todo: “E allora ho fatto un libro, e vi ho cacciato dentro la poesia, perché i nostri aguzzini vedano che in manicomio è ben difficile uccidere lo spirito iniziale, lo spirito dell’infanzia, che non è, né potrà mai essere corrotto da alcuno” (Merini, 2012: 99-100), lo que le lleva a dar testimonio y expresar su denuncia:

Io scrivo questo libro non tanto per il piacere di dar sfogo alle mie memorie, quanto per dichiarare apertamente che, se ancora oggi mi porto dietro un simile bagaglio di scontento e di amarezza, tutto ciò lo devo proprio a quella lunga, reiterata degenera, che ha fatto di me poco più di un manichino senza volontà [...] chi meglio di me più dire cosa ci sia stato all’interno di quell’ospedale? (Merini, 2012: 118-119).
En ocasión de la edición de 1997, se añade una nueva nota de la autora (concluida nuevamente con poemas, como ya dijimos). En ella se concretan, por una parte, las causas de su estancia en el Paolo Pini, es decir, su internamiento psiquiátrico debido al abandono familiar y de su marido. Por la otra, la procedencia de los materiales que componen el Diario…: el expediente clínico del Dr. Enzo Fabrici, que fue quien la acogió ante dicho abandono, y que la condujo de nuevo a la escritura, “l’unica fonte di vita alla quale potevo aggrapparmi per non morire” (Merini, 2012: 150). Con lo cual, se nos perfila en Merini una visión de la escritura como terapia, en sentido psicoanalítico, y una visión de la literatura claramente como sublimación del dolor (“è vero che un grande dolore può fare un grande scrittore” (Merini, 2012: 8).

4. EL RELATO

La narración de los hechos que constituyen el material biográfico del que se compone el Diario... inicia con el momento dramático del internamiento de Merini en el Paolo Pini. Sucedió poco después del fallecimiento de su madre, a la que estaba estrechamente vinculada, es decir, ante el dolor de una pérdida, a la que se añadió un agotamiento nervioso: “Le cose andarono di male in peggio tanto che un giorno, esasperata dall’immenso lavoro e dalla continua povertà e poi, chissà, in preda del male, diedi in escandescenze e mio marito non trovò di meglio che chiamare un’ambulanza, non prevedendo certo che mi avrebbero portata in manicomio” (Merini, 2012: 14; la cursiva es mía).

Pero en el contexto social en el que se produce este hecho -es decir, un mero estallido de ira-, el acontecimiento desencadena el internamiento en el psiquiátrico, que se verá como la entrada en un laberinto del que le costaría mucho salir: “Ma allora le leggi erano precise e stava di fatto che ancora nel 1965 la donna era soggetta all’uomo e che l’uomo poteva prendere delle decisioni per ciò che riguardava il suo avvenire” (Merini, 2012: 14; la cursiva es mía).

La minorización de la mujer y del enfermo mental, propiciada por las leyes de la época está en la base de esta triste historia de reclusión y abuso, que se verá agravada
por el abandono familiar (Merini, 2012: 14), y en la que el marido juega claramente el papel de enemigo².

El primer contacto con el mundo del manicomio resulta brutal y provoca en Merini una lógica rebelión, que debido a su carácter descomunal no hizo sino agravar la situación³. Las imágenes más duras e impactantes del Diario... en lo concerniente a la descripción del manicomio corresponden sobre todo a esta primera etapa, en la que se revela fehacientemente el carácter de reclusión del internamiento (las internas son fichadas y les toman las huellas, como a las presas; las atan e inmovilizan; las sedan a la fuerza, etc.). Como resultado del impacto sufrido, Merini queda en estado de coma durante tres días, y se resigna a la muerte.

Inicia en el momento del internamiento el proceso de alienación de la paciente (sobre cuyo análisis nos detendremos más adelante), reducida a un fantoche de sí misma, embrutecida y convertida en bestia que gime como un perro. El episodio se trata al principio del Diario..., pero se ve retomado posteriormente hacia la mitad del mismo⁴. Combina, por un lado, los tratamientos médicos abusivos y el maltrato recibido del personal del manicomio (enfermeras, guardianes, incluso parte de los médicos), con el terror que le suscitan las otras pacientes⁵, a las que ve a menudo como Rina Fort (Merini, 2012: 67)⁶.

Merini no sufre alucinaciones, sino que manifiesta una “quieta morbosa sensibilidad” que difícilmente podemos considerar como “demenencia”. Sin embargo, la estancia en el manicomio comportará la anulación de su identidad casi por completo, de un modo tal que le impedirá en gran medida relacionarse con los demás durante su internamiento y también después, al salir del Paolo Pini.

---

² “Dopo qualche giorno mio marito venne a prendermi, ma io non volli seguirlo. Avevo imparato a riconoscere in lui un nemico” (Merini, 2012: 15).
³ “Dai miei visceri partì un urlo lancinante, una invocazione spasmodica diretta ai miei figli e mi misi a urlare e a calciare con tutta la forza che avevo dentro, con il risultato che fui legata e martellata da iniezioni calamitanti. Ma, non era forse la mia una ribellione umana?” (p. 14). Esta rebelión inicial se interpreta como su “primera elección” ante el hecho del internamiento. La “segunda elección” será el rechazo del marido cuando la fue a buscar: “scelta che pagai con dieci anni di coercitiva punizione”, según confiesa (Merini, 2012: 15).
⁴ Por ejemplo: “ero così traumatizzata, spezzata, rotta dentro, che non volli seguirli più” (Merini, 2012: 67).
⁵ Desde un principio se expresa en estos términos, que se repiten en varias ocasiones, como por ejemplo: “di quelle avevo proprio una sacrosanta paura come di vipere che mi sarebbero toste all’indietro” (Merini, 2012: 33).
⁶ Rina Fort, conocida como “la belva di via San Gregorio”, fue una famosa asesina de la posguerra italiana que estuvo muy presente en los medios en la Italia de mediados de los años 40, al asesinar el 29 de noviembre de 1946 a la esposa y los tres hijos (de 7 y 5 años, y 10 meses) de su amante.
Con todo, la adaptación se produce al poco tiempo de su ingreso en el manicomio, contemporáneamente al rechazo que experimenta por la sociedad de fuera (incluida la propia familia). En gran parte también, como expresa Merini en su narración, gracias al encuentro con un interno, Pierre, con quien vivirá una historia de amor que da lugar a uno de los escasos momentos de felicidad en el infierno psiquiátrico. Hasta tal punto que el traslado de Pierre (visto como una verdadera “deportación” propia de los campos de concentración nazi) determinará la huida temporal de Merini (Merini, 2012: 34), y un breve episodio de vida en la calle, junto a otros “residuos sociales” -igualmente excluidos, aunque no recluidos-, con los que se solidariza desde el primer momento; como lo hará también por muchos de los personajes que encuentra en el manicomio, y que sufren de manera incurable los trastornos psiquiátricos, así como las consecuencias de los tratamientos abusivos.

La estancia en el Paolo Pini duró, como ya dijimos, diez años. Sin embargo, no fue continuada. Merini alternó la reclusión con algún episodio de mejoría en el que pudo regresar a casa. En uno de ellos, volvió a quedarse embarazada de la que sería su tercera hija, Baby (Merini, 2012: 40-41), lo que determinó su estancia (particularmente feliz y serena, en este caso) en casa durante todo el embarazo, hasta el parto, cuando “precipitai nuovamente nel caos e dovetti essere ancora ricoverata e la bambina affidata ad altri” (Merini, 2012: 41). Por el contrario, el cuarto embarazo lo pasó enteramente en el hospital psiquiátrico, y sujeta a un trato denigrante e inhumano. Hasta tal punto que un día decidió prender fuego al hospital y huir para salvar a la criatura (pues le querían provocar un parto prematuro), de donde se derivó su reclusión en una celda del “neorodelliri”, mucho peor que el manicomio donde se hallaba interna habitualmente.

La narración del episodio de este cuarto embarazo y partido resulta especialmente espeluznante y sobrecogedora, y da la medida de los malos tratos a los que estaban sujetas las internas. Pero su situación se agrava más, si cabe, cuando a los pocos días

---

7 “Dopo un po’ di tempo cominciai ad accettare quell’ambiente come buono, non mi rendevo conto che andavo incontro a quello strano fenomeno che gli psichiatri chiamano ‘spedalizzazione’ per cui rifiuti il mondo esterno” (p. 22). De hecho, la sociedad, “dal momento che mi aveva rifiutato e inserito tra quei rifiuti sociali non poteva e non doveva più esistere” (Merini, 2012: 22; la cursiva es mía).
8 “Pensavo a Pierre e con lui a tutti i diseredati che stavano pagando per una società sbagliata” (Merini, 2012: 34-35).
9 “piansi con profondo dolore […] per la sorte di tutti coloro che non potevano sconfiggere quel terribile male” (Merini, 2012: 50).
10 En efecto: “Ma finalmente venne alla luce e io volevo prenderla tra le braccia e baciamela e poterle dimostrare la mia gratitudine di essere ancora viva dopo tante peripezie ma me la levarono subito di torno e mi riportarono alla neuro. Lasciandomi là, sporca, con tutto il bisogno delle cure del caso. Per parecchio tempo della bambina non seppi più nulla, finché un giorno, col seno colmo di(latte e una vera tempesta
va a casa con su hija, y se topa con el rechazo y la insensibilidad absoluta del marido, lo que determinará el retorno voluntario de Merini al manicomio.

La narración de la estancia en el Paolo Pini se ve intercalada con varios testimonios de otras pacientes con las que la autora simpatiza. En particular, destaca el de la señora B. (como la autora la denomina), que ilustra, por un lado, el estado de indefensión y minorización sufrido por las internas, y, por el otro, hasta qué punto el manicomio y los tratamientos ahí sufridos son la verdadera causa de la locura de la paciente.

En el proceso de “curación” uno de los doctores que la atienden (“il dottor G.”) empleará la terapia de la escritura. Un día le regala una máquina de escribir y la incita a escribir de nuevo, lo que será su tabla de salvación: “E gratatamente, giorno per giorno, ricominciarono a fioririmi i versi nella memoria, finché ripresi in pieno la mia attività poética. Questo lavoro di recupero durò circa due anni” (Merini, 2012: 64-65).

La narración concluye con otro momento impactante que corresponde al que describe la salida de Merini del manicomio (Merini, 2012: 120-121), cuando la gente “normal” la trata como si fuera ella una segunda Rina Fort (el referente es particularmente sugerente aquí, pues ella misma había asimilado a las otras internas a la asesina al principio). Y, en efecto, Merini precisa con acierto: “la gente ha paura del dimesso dal manicomio: prevede da lui l’atto incontrollabile e segreto che è inizialmente alla base di tutti i terori dell’umanità” (Merini, 2012: 121).

A lo largo de toda la narración, el relato de los hechos se va intercalando con el tratamiento de diferentes temas que surgen y reaforan en varias ocasiones. Estos se refieren en su gran mayoría a la relación de la autora con los demás: ya sea su marido (esa “figura decisamente lacerante” Merini, 2012: 92), ese enemigo de quien no recibe más que incomprensión y rechazo) o su familia (la gran ausente, antes y después del

---

11 “Un giorno mi disse: ‘Sentì. Tu non stai bene. E. D’altra parte, mi sei venuta a noia. La bimba non so veramente di chi sia. Quindi, portala al brefotrofio’. / Mi sentii schiaffeggiata nell’animà” (p. 55). La niña fue efectivamente dada en adopción, y su relación con ella fue compleja y escasa con los años. Este episodio dramático ilustra la difícil relación con los hijos que experimentó Merini, sobre lo que nos entrenaremos más adelante.

12 En efecto, el internamiento de la Sra. B fue debido a una causa bastante banal (“Venni ricoverata in seguito a una febbre dovuta a tuberculosis intestinale”), que le provocó una especie de delirio religioso. En el manicomio se la sometió a todo tipo de vejaciones y malos tratos, y la convirtieron en drogadicta; ahí paró dos veces… atada y amordazada para que no gritara; fue obligada a trabajar como una esclava sin percibir remuneración alguna; y, no en menor orden de importancia, las enfermeras, mujeres ignorantes, la “humillaban” al tratarla de tú, sin ningún respeto (Merini, 2012: 76-80).

235
internamiento); ya sea también, remontándose a los orígenes de su “neurosis”, la relación con sus padres (de manera inevitable, dado su tratamiento psicoanalítico, que busca las claves de su adoración por la madre y de la imagen de su padre como un “castrado”), relación que determina en parte la que tiene con sus hijas (especialmente compleja y contradictoria, la cual Merini intenta explicar en clave psicoanalítica para hacer frente a la angustia que este tema le provoca). Junto a esto, su visión del amor y del sexo en el manicomio (que oscila entre una indiferencia propia de la renuncia al propio cuerpo, a la obscenidad del acoso, o bien entre varias reflexiones sobre los vínculos entre sexo y demencia, al recuerdo de las escasas relaciones afectivas satisfactorias que vivió durante su hospitalización -especialmente con Pierre-). Asimismo, la relación de la autora con la sociedad de la gente supuestamente “normal”, es decir, los que “están fuera”, ante cuyo rechazo responde con una repugnancia similar, que determina su firme reivindicación de la “diversidad”, tanto como su solidaridad con los otros enfermos y socialmente excluidos. A partir de ahí, y en relación con las deplorables condiciones de vida de los internos, se verá tratado puntualmente también el tema del suicidio como tentación (abordado a partir del caso de una interna que se autolesionaba), como también se suceden las reflexiones de Merini sobre los cambios experimentados por la psiquiatría en Italia a partir de la “Legge Baraglia”, de los que se pudo beneficiar ella misma.

Al margen de lo dicho, y siempre en relación con ese “infierno” de su estancia en el Paolo Pini que Merini describe abundantemente, el lector constata en repetidas ocasiones a lo largo del Diario... que la autora experimentó un proceso de espiritualización en esos años. De hecho, la reacción violenta y airada a las penosas condiciones de vida (fruto de una rebeldía lógica), solo se produce en contadas ocasiones. Por el contrario, aflora una y otra vez en el texto la propuesta de una salida de carácter místico13 (no exactamente religioso)14, derivada del olvido del cuerpo y el abandono del propio yo, que se produce máxime cuando Merini parece tocar fondo. Junto a ello, se observa la salida del infierno por la vía literaria, es decir, recuperando la escritura, que será la que prevalecerá con el tiempo, gracias a la ayuda del doctor que la


14 De hecho, la relación con la religión se enrarece a partir de la estancia en el manicomio: “Da allora credo soltanto in un Dio che punisce” (Merini, 2012: 114); “il dentro ci si scordava della religione” (Merini, 2012: 105).
atendía. De hecho, ambas vías se relacionan de algún modo en Merini, puesto que la magnificación del martirio a la que alude la salida mística está en la base de desarrollos literarios posteriores de la autora, como por ejemplo La Terra Santa\textsuperscript{15}.

5. LA DESCRIPCIÓN

Las primeras imágenes del manicomio son muy físicas, muy inmediatas: es un lugar saturado de fuertes olores, poblado por personajes dantescos que inspiran horror. Un lugar donde no hay nada que hacer en todo el día, y donde está prohibido incluso hablar (“Ili stavamo a guardare per terra come delle colpevole, ammazzate dalla indifferenza, senza una parola, un sorriso, un dialogo qualunque”, Merini, 2012: 37), o incluso no tener hambre (Merini, 2012: 93). La imagen que más se repite es la del infierno\textsuperscript{16}. Infiero por “tutto quel putridume” (Merini, 2012: 33), por “quello disordine morale e reale” (Merini, 2012: 33), por la obscenidad ya sea del trato (por ejemplo, véase el atentado a la propia dignidad que supone el lavar cada mañana a las pacientes tratándolas peor que si fueran bestias) o bien de algunos internos (Merini, 2012: 34), por las continuas vejaciones y abusos…\textsuperscript{17} Un infierno que se recrudece y muestra todo su horror en la soledad y desamparo de las horas nocturnas, cuando las internas son atadas a la cama, y sufrir de angustia e insomnio está penalizado con el electroshock\textsuperscript{18}. De ahí procede, sin lugar a dudas, la aversión de la autora por la luna (“oh quella luna corrotta che gravava sopra di noi la sera!, quella, si, era una luna pesante. […] In quei momento tutto diventava pesante e terrificante”, Merini, 2012: 60-61).

En ese lugar infernal, entre la fascinación y la monstruosidad\textsuperscript{19}, se asiste a la contemplación de las penosas condiciones de vida de las internas-reclusas, que muestran


\textsuperscript{16} Por ejemplo: “quella tortura da purgatorio, anzi da girone dell’’inferno” (Merini, 2012: 62).

\textsuperscript{17} Los abusos comprendían también el empleo excesivo y deliberado de la medicación: “molte vecchie vennero fatte morire a forza di sedativi” (Merini, 2012: 63).

\textsuperscript{18} “Le notti, per noi malati, erano particolarmente dolorose. Grida, invettive, sussulti strani, miagoli, come se si fosse in un conubio di streghe. […] Ricordo di una paziente che rimase immersa nelle proprie fedi urlando a squarcigola per giorni e giorni finché non venne slegata e rimandata in libertà. La poveretta, ovviamente, non sopportava quel genere di umiliazione” (Merini, 2012: 20). Y también: “Perché non dormi? È un dovere!” (Merini, 2012: 103). Hasta el punto que Merini confiesa que “verso l’alba, dopo una notte bianca, silenciosamente piangevo” (Merini, 2012: 74).

\textsuperscript{19} Esta dualidad resulta particularmente interesante y está en el origen de ciertas visiones poéticas que la autora desarrolló con posterioridad. Merini recurre en este libro a los grabados que Gustave Doré hizo de la Commedia dantesca para ilustrarla.
en toda su dureza el carácter coercitivo del internamiento psiquiátrico en la época. En el manicomio las pacientes son tratadas como bestias por parte de enfermeras no solo ignorantes, sino caracterizadas por fuertes tintes sádicos e inclinaciones lésicas, verdaderos “mostri di scelleratezza” (Merini, 2012: 31); se ven humilladas y embrutecidas como personas; consideradas poco menos que “carne fresca” para los empleados del manicomio (Merini, 2012: 27-28); sometidas a medicaciones abusivas y al horror del electroshock que las aterroriza y las anula completamente como personas. El paralelismo entre las internas y las cobayas del “ricovero delle cavie” que existía en el Paolo Pini, donde se llevaban a cabo las investigaciones sobre el cerebro humano, resulta más que evidente:

Bestie lobotomizzate, castrate e, dappertutto, un senso di innaturale forza malvagia, ridotta al massimo della sua violenza. Certe bestie, sotto i veleni delle medicine, avevano perso del tutto la loro identità (Merini, 2012: 28).

Hasta el punto que de la experiencia de Merini se desprende que el hospital psiquiátrico no es en modo alguno un lugar de “curación”, sino de reclusión y alienación, que enloquece y convierte a los internos en meros fantoches.

De la descripción de ese lugar inmundo donde solo cabe el silencio como defensa, donde el paciente se halla constantemente culpabilizado, y la enfermedad mental se contempla como manifestación del pecado, surge en repetidas ocasiones la reflexión de Merini sobre la vieja y la nueva psiquiatría, nacida de los cambios que introdujo Basaglia en la legislación italiana. Surge asimismo su total convencimiento de que el manicomio es una “institución falsa”. Más aún, un “campo de concentración”, una “terra maledetta da Dio” (Merini, 2012: 97), que no concluye nunca, puesto que el interno llevará consigo de por vida ese estigma, si es que consigue salir del manicomio (Merini, 2012: 96).

20 “Io cominciavo a piangere e poi finivo col pisciarmi addosso, tanta era stata la paura” (Merini, 2012: 71).
21 “L’assenza, la confusione, vennero dopo [l’internamento], a seguito dei farmaci e delle continue vituperazioni da parte degli infermiere e dell’ambiente stesso […] La mia malattia […] venne causata, modificata e aggravata dalla inadempienza e deleteria assistenza del manicomio” (Merini, 2012: 118).
22 “Noi venivamo saziati di colpa, quotidianamente; i nostri istinti erano colpa; le visioni erano colpa; i nostri desideri, i nostri sensi erano colpevolizzati” (Merini, 2012: 106-107); “colpevolezza [che] esisteva a seguito di un vecchissimo trauma” (Merini, 2012: 114), desde el punto de vista psicoanalítico.
23 “il male in sé è peccato, la malattia è peccato” (Merini, 2012: 100).
24 En efecto, los manicomios “altro non servono che a scaricare gli istinti sedici dell’uomo”, puesto que en ellos, junto a verdaderos enfermos mentales, se recluta “anche a gente che veniva internata per far posto alla bramosia e alla sete di potere di altre persone” (Merini, 2012: 42-43).
Con todo, el Diario... tiene raros momentos de felicidad, a menudo ligados con breves, pero intensas, experiencias satisfactorias (como el amor que la autora sintió por Pierre), habitualmente expresadas a través de un éxtasis naturalístico, cercano a una experiencia mística, que nos descubre un pequeño edén personal en medio del infierno.25

6. LOS REFERENTES

Un aspecto muy interesante del Diario... son los referentes que emplea Merini para describir su experiencia en el manicomio. Estos no siempre son de carácter literario. Ya mencionamos anteriormente a Rina Fort, la famosa asesina de la posguerra italiana, con la que Merini compara a las internas en los primeros tiempos (Merini, 2012: 67), y con la que acabará comparándose a sí misma al salir del manicomio, ante la incomprensión de los demás (Merini, 2012: 121). Cabe añadir aquí algunas referencias procedentes del folclore italiano, como el personaje de “il babau”, ese monstruo imaginario que se utiliza para espantar a los niños, y con el que la autora apunta a la minorización de las internas (Merini, 2012: 89). Como también, los referentes culturales de otro tipo: ya sean artísticos (por ejemplo, la estatua de la “Pietà” de Miguel Ángel (Merini, 2012: 113), o bien Violeta Valéry, la protagonista de La Traviata, al tratar sobre la muerte por amor), o de otro tipo, en especial del ámbito religioso: empezando por la alusión a San Francisco (en ese proceso de espiritualización que experimenta Merini en el reencuentro consigo misma, Merini, 2012: 38), a la pasión de Cristo,26 o a la reclusión de las monjas de clausura.27

El Diario... inicia remitiéndonos al libro de Adalgiza Conti, del que recoge varios fragmentos (Merini, 2012: 16-17), la cual fue internada en un psiquiátrico en circunstancias similares a las de Merini y sufrió los mismos abusos. Habitualmente los referentes literarios apuntan a imágenes o escenas relacionadas con el infierno o con personajes que inspiran terror o repulsión, como sucede, por ejemplo, con las brujas de Macbeth (Merini, 2012: 32) para describir a las internas en su degradación corporal, o

25 Por ejemplo, en la contemplación del jardín del manicomio en verano, que lo convierte en un lugar idílico (p. 60); o en la visión de las rosas, ante las cuales se ve a sí misma como una “abeja golosa”:
26 “Milegaromanipeideiinequelmomento,inquelmomento,inquelprecisomomento,vissila passione di Cristo” (Merini, 2012: 66).
27 En efecto, las internas son vistas como “suore dell’eterno supplizio” (Merini, 2012: 113), y la reja que las separa del mundo exterior, “poteva essere quella la grata delle carmelitane. Invece era la grata dell’inferno” (Merini, 2012: 116).
con el mito de Cronos que devora a su progenie (Merini, 2012: 43) para explicar la compleja relación de Merini con sus hijos. Aunque también pueden remitirnos a un determinada atmósfera, como sucede con I Malavoglia28 de Verga. Dante es un referente muy recurrente en ese libro, habitualmente por el Inferno, que nutre de imágenes el horror de la experiencia de la autora29, como cabía esperar, pero también, curiosamente, por el nombre que ella misma se atribuye, de innegables resonancias dantescas: Beatrice (Merini, 2012: 113), y que nos muestra como su experiencia del “infierno” difiere substancialmente de la de otros por su capacidad de no abandonarse nunca completamente a él30. Hasta tal punto que la autora podrá equipararse al final de su experiencia a la Aminta de Tasso (Merini, 2012: 141).

Otro referente que surge en varias ocasiones son las tragedias de Shakespeare, ya sea con Macbeth, como ya dijimos, o bien con Othello, al describirse a sí misma como Ofelia ante el abandono de su marido31. Pero también con Romeo y Julieta, al tratar de su amor imposible por Pierre (Merini, 2012: 33). La Metamorfosis de Kafka aparece evocada igualmente en varios momentos para hablar de la condición en la que cae el enfermo mental en el manicomio, o bien del sentimiento de culpa que impregna la vida del interno en su totalidad32.

Por su parte Freud y el psicoanálisis son referentes ineludibles en buena parte del libro, ya sea para describir la experiencia en el manicomio y tratar de los cambios experimentados en la psiquiatria italiana, ya sea para hablar de los supuestos traumas de Merini, que nos remiten a nuevos referentes: D’Annunzio y Titán, dos figuras que la autora contempla como equivalentes, al exponer su visión del personaje masculino como un violador.

El Diario... concluye con una última referencia literaria en la nota a la edición de 1997, que nos remite a una cita del poeta Rainer Maria Rilke: para Merini, expresarse después de la muerte (y su estancia en el Paolo Pini equivale a una experiencia de la

28 “C’era e c’è in quel romanzo, una simile atmosfera di aspettazione mista ad una intensa disperazione, e una sottomissione al fatto, alla pachezza delle proprie cose...” (Merini, 2012: 105).
29 Véanse las pp. 62, 100, 116, o incluso p. 115 donde se mencionan las ilustraciones que G. Doré hizo de la Commedia.
30 El contraste se establece ya en “Le Aggiunte...” con respecto a Dall’inferno de G. Manganelli, pero es una idea recurrente en varios momentos del Diario...: “scritture ignote, algebre, parodie sommese e languide sinfonie; io ho rasentato il macabro e il pitùdso senza però mai cadervi del tutto e bastava la letizia di un fiore a ricondurci alla ragione” (Merini, 2012: 141; la cursiva es mía).
31 “Così la mia bellezza si era inghiandata di follia, ed ora ero Ofelia, perennemente innamorata del vuoto e del silenzio” (Merini, 2012: 107).
32 Véanse pp. 68, 107 y 114.
muerte) es como “un improbo ricupero di forze per avvertire un po’ di eternità” (Merini, 2012: 150).

7. Conclusiones

La moral del libro (y quizá de la experiencia vital de Merini en su conjunto), tan sorprendente como desgarradora, es solo una: “L’uomo è socialmente cattivo, un cattivo soggetto. E quando trova una tortora [...] gli butta addosso le proprie colpe, e, così, nascono i pazzi. Perché la pazzia, amici miei, non existe. Esiste soltanto nei riflessi onirici del sonno e in quel terrore che abbiamo tutti, inveterato, di perdere la nostra ragione” (Merini, 2012: 123).

Foucault nos hablaba, al inicio, del terror y la fascinación que ha suscitado desde tiempos inmemoriales la locura, y que ha poblado de imágenes nuestro imaginario colectivo, nutriendo el arte y la literatura occidental durante siglos. Terror –y a la vez fascinación- que descubrimos cuando nos asomamos al abismo, en ese pavor por la siniestramiento siempre dispuesta a amenazar las profundidades del alma humana. El Diario... de esta “diversa” que fue Alda Merini constituye un buen ejemplo de ello.

Referencias bibliográficas

«ANCHE PER QUEST’ANNO HO L’ARIA DI MANTENERMI FOLLE»
PERCORSI DEL FEMMINILE NEL TEATRO DI FRANCA VALERI:
AUTOAGGRESSIVITÀ, MORTE, DISSOCIAZIONE

Mauro Canova
Università di Genova

A Paolo S.


Dopo gli esordi radiofonici del 1950, già nella stagione successiva la Valeri arriva al successo internazionale con uno spettacolo (insieme a Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci) dal titolo Carnet de notes, nel quale presenta al pubblico la “signorina snob”, un personaggio già sperimentato nelle serate in casa di amici e, l’anno prima, in radio. La signorina snob è una ragazza di buona famiglia che si esibisce in un monologo, quasi un flusso di coscienza, durante il quale, in un torrentizio scorrere delle parole, dà sfogo ad un irresistibile mélange linguistico, dove mescola termini del dialetto milanese con parole inglesi e francesi frammiste a espressioni desuete e ricercate inserite molte
volte fuori contesto, ma soprattutto, essa ostenta una ricchezza ed un desiderio irrefrenabile di esibirla che la porta ad improbabili e pacchiane manifestazioni, talvolta collettive, in compagnia di un gruppo di selezionati amici che, al pari di lei, ricchi e sfaccendati, cercano i modi più insoliti per spendere in maniera scriteriata grandi somme di denaro. I luoghi dell’esibizione sono i consueti ritrovi dell’alta società: il teatro alla Scala di Milano, i salotti nobili del capoluogo lombardo, Capri, Cortina o qualche struttura per il benessere e la cura del corpo. Personaggio comico riuscitsissimo, essa incarna il cattivo gusto della borghesia italiana (soprattutto milanese), nella sua versione femminile, annoiata e nel contempo iperattiva, quasi un contraltare alle donne altrettanto problematiche, ma annoiate e malinconiche dei film di Michelangelo Antonioni. La signorina snob vorrebbe ambire ad un *milieu aristocratico*, ma pur avendo dalla sua una inesauribile disponibilità economica, non possiede il buon gusto, *l’ésprit de finesse*. Per questo essa rimane una borghese arricchita che scimmiotta, con scarso successo, quello che ritiene sia lo stile di vita dell’aristocrazia, modellando sul proprio cattivo gusto le bizzarrie e le stravaganze che disegnano il *cliché* di una certa parte della nobiltà. Nell’atteggiamento solo apparentemente fatuo e grottesco della signorina snob, Franca Valeri, che si è sempre vantata di curare con attenzione le battute, scrivendo e correggendo lei stessa anche le parti dei personaggi interpretati al cinema, ha proseguito e portato alle estreme conseguenze il concetto di signora dell’alta società milanese, con chiari antecedenti letterari, come dirò tra breve in Porta e Manzoni, ma, soprattutto, sul piano psicologico, prendendo le mosse dalla cultura controriformista propugnata nella Milano di fine Cinquecento dal cardinale Carlo Borromeo, che ha inoculato nella mentalità meneghina un rapporto con la ricchezza opposto all’etica protestante (per cui la ricchezza, se onestamente conseguita, è una benedizione).

L’etica, che definirei di matrice ambrosiana, ha invece un rapporto controverso con la ricchezza, è allo stesso tempo ricercata e fuggita. La carità pelosa che mantiene un distacco ferreo, splendidamente esemplata nello sketch dal titolo “Avevamo i Degas”, in cui chi parla è una signorina snob divenuta più matura e consapevole, ma anche più cinica. In effetti, il rapporto di carità verso le classi inferiori cela uno sfruttamento misto ad una crudeltà senza rimorsi:

Mi ricordo quando a casa di papà c’erano i Degas, i Manet, i Boldini… erano i moderni perché poi si risaliva fino a Magnasco… il nostro famoso Magnasco che fortunatamente ho io… dopo tante storie… e chi li spolverava questi capolavori? … la servitù… si creavano un gusto ciel volendo… la Pina, la Rosa, il Giovanni se fossero qui potrebbero discutere pittura con Argan… nelle nostre case c’era tutto per un’eccellente cultura… i Saxe, i Capodimonte, un Rodin, tutti i
Luigi dal quattordicesimo al Filippo… una lezione d’arte incomparabile di cui la nostra servitù faceva uso senza sborsare una lira anzi ben pagata… le conversazioni che sentivano a tavola come dietro le porte, era cultura… il riscatto sociale è un treno per i poveri di spirito… questo materiale umano che era la servitù casalinga cosa fa oggi? … si trascura su mezzi pubblici affollati, lavora in fabbriche male arredate mi dicono, tira su di bambini traditori e che indirizzi ha? Periferia, cari… borgate… io ci vado per la mia beneficenza, ma mi sforzo di non guardarmi intorno… adoro le facce dei poveri, ma i loro immobili francamente no… è più forte di me. Ecco come è finita la servitù… facevano schifo pare quelle deliziose «chambres de bonnes»… le stanzette di servizio che ci creavano dei complessi perché erano tre metri più bassine delle nostre e che adesso si affittano ciel volendo carissime… a studenti americani, signore sole… registi divorzati… pederasti… nel nostro palazzo quello del centro ne abbiamo fatto un quartierino… un po’ bohème, un po’ prezioso… è andato a ruba… quando mi faccio il letto da sola o mi cucio un uovo al tegame faccio una preghiera di ringraziamento alla servitù che ce le ha lasciate libere… uno spazio così ben locabile… non tutte le rivoluzioni vengono per nuocere. (Valeri, 2003: 69-70)

Nell’etica ambrosiana la ricchezza è ricercata, spesso esibita e, allo stesso tempo, espiata; ma quando non soccorre un’incrollabile fede, quando la società è secolarizzata e la “preghierina” è rivolta alla servitù, l’etica ambrosiana con il suo rapporto conflittuale con il denaro, può portare ad un atteggiamento distruttivo o autodistruttivo. È chiaro che qui non basta più la letteratura ottocentesca o lo spirito controriformista, la vena di follia che attraversa la signorina snob ha radici moderne che, sul piano psicologico, vanno ricercate nell’aggressività scaricata sulle persone vicine e sugli oggetti e che trova una forma di liberazione nella distruzione cieca ed irresponsabile. È un gesto che unisce l’espiazione (o quel che ne rimane) per l’eccessiva ricchezza, al desiderio di colpire se stessi attraverso gli oggetti, portando all’assimilazione del corpo alle proprie sostanze. In tale furia distruttiva sono comprese anche le persone, trattate come oggetti. Questa pratica si dirige anche verso il proprio corpo, trasformato in materia su cui intervenire martirizzandolo in una improbabile casa di cura dove ricercare il benessere fisico. Vediamo alcuni esempi della follia della protagonista che, in maniera indecifrabile, tra lo spontaneo e l’artato (al pari del suo linguaggio), racconta della sua ansia distruttrice. La ragazza trascorre in Austria il Capodanno, ha bevuto molta vodka e nei suoi diari, annota quanto segue:


1 Qui e nelle successive citazioni le omissioni e le interpolazioni tra parentesi quadre sono mie.
Sei giorni dopo, approfittando dell’assenza dei genitori, intende ricostruire e arredare la casa a proprio gusto:


Ma l’ansia della donna borghese non si esaurisce nell’infierire sull’arredamento. A farne le spese, è anche il cane levriero, con il quale sembra ingaggiare una lotta, dove alla fine è l’animale ad avere la meglio, superando in ‘distinzione’ e *charme*, la padrona. Qui interviene però un elemento in aggiunta a motivare la voglia inopprimibile di distruggere ciò che possiede: la motivazione politica, il pauperismo, invocato da una certa sinistra che ha visto con enorme sospetto il capitale (e il capitalista). Per essere a *la page* con le tendenze del tempo, la signorina snob ha introiettato la moda politico-culturale, diventando «sinistrorsa»; tuttavia il nobile animale rimane inattaccabile per cui la protesta della ragazza consiste, ancora una volta, nell’acquistare qualcosa di inutile e sgraziato:

Sono stufa della mia bestia, è di una distinzione assolutamente inopportabile (trattasi di un cane). È un periodo che mi sento talmente sinistrorsa che il levriero mi dà fastidio da matti. Urtami il sistema nervoso uscire con quel magrone con antenati. Gli ho distrutto tutti i papiri con la storia di famiglia, lo chiamo Teodoro per la strada ad altissima voce, facendo voltare tutta Milano, invece di chiamarlo Filiberto ottavo di Rosy Star, come gli spetta, lo porto in giro con un palloncino orrido di lana mistissima, tipo periferico, gli da carne a quindici per fargli rovinare la pelle, e lui, niente, permane una camelia con occhi lunghissimi e fa i suoi bisogni solamente nel «private» della genitrice madre. Per protesta mi comprerò una vacca, centenaria! (Valeri, 2003: 20-21)

Oltre a colpire il levriero, le sue vittime designate, sono, insieme alla madre e al padre, il fratellino Luchino, detto Tiburzio, di soli quattro anni, che lei considera un cugino. Inoltre vi sono altre figure di amici (sciocchi e spendaccioni come lei), che subiscono la sua aggressività: il primo luogo Pierone, ragazzotto timido e goffo che è letteralmente schiacciato dalla volitiva ragazza e che fa tutto ciò che lei gli ordina; poi Cipriianino, caratterizzato dalla passione per gli animali esotici (quanto mai antipatrici delle mode attuali), e Anna cafonà, l’amica grassa, imbranata e sfortunata, cui si aggiungono altri personaggi di sfondo, tutti accomunati dal medesimo cattivo gusto e da uno stile di vita vuoto e amorale. Ne emerge il ritratto di una società che ha perduto le coordinate e che, come una falena impazzita, sbatte contro la luce abbagliate del
consumismo, vittima com’è dell’urgenza di apparire e stupire al tempo stesso. Sul piano psichico, oggetti, animali e persone costituiscono l’elemento centrale attorno al quale si orienta la personalità della signorina snob, che, nella confessione rilasciata alla pagina del diario, rivela la triste follia di una mente devastata dalla nullità di un’esistenza insensata e contro la quale non può che scagliarsi con ferocia distruttiva, annichilendo se stessa nell’esercitare una furia contro il mondo che la circonda. In effetti, essa è un guscio vuoto che trova consistenza unicamente nel rapportarsi con il mondo attorno a lei, ma è un mondo che, nel rimandarle la sua stessa immagine (orribile, come il suo cattivo gusto), va distrutto. Il tutto precipita verso il baratro in una folle e allegra danza di morte, dove gli animali appaiono più interessanti delle persone e gli oggetti hanno maggiore dignità e consistenza dei loro possessori, incapaci di apprezzarne il valore. Non mancano momenti e soggetti esemplari come il serpente che ha un nome (Anselmo), ed è apprezzato, mentre il defunto Marchesone è anonimo e cade ben presto nell’oblio: “è andato, sì, sciò, pazienza”, cosicché serata alla Scala, cocktail e funerale sono tre momenti analoghi buoni solamente per esibirsi in società:

[...] Stasera no stellin, ho la Scala e neanche alle cinque perché ho il cocktail... ma come non lo sai, è tornato il Cipriano dal Brasile! Cos’è quel ragazzo di inverno, ha lasciato giù la genitrice madre, ha portato su un serpente, no non scherzo, il serpente Anselmo. È un cobra, di mezza età, devo dire una bestia divina, intelligente... guarda la televisione, vede e come, non sente per sua fortuna... domani mattina? Domani mattina? ho il funerale, il funerale del Marchesone... è andato, sì, sciò pazienza... ma vieni anche tu, gli fai piacere... noi ci mettiamo molto casual per non affliggerlo troppo, trovo più simpatico... senti ti prego finiscila... ti giuro che devo andare... ho il cane sotto la lampada al quarzo... Teodoro stellin vengo. (Valeri, 2003: 29)

Osservo come tutto ciò non possa che sfociare in una sorta di autolesionismo, sempre filtrato attraverso le tendenze di moda, la volontà di apparire e il desiderio di riconoscersi simile tra simili, condividendone anche le espressioni linguistiche. Lo specchio riflette lo stesso mondo e si fa autoreferenziale: tutte le pulsioni violente, come il compiacimento per l’espiazione, ricadono sul soggetto stesso, ben descritto nello sketch dedicato al soggiorno in un improbabile centro benessere:

Tornata da ore una, minuti zero, dai dintorni di Binasco les Bains [...]. Mi sono sprofondata là, lungi dal mondo, per ben dodici giorni e ore varie con la genitrice madre [...]. Scopo purificazione del corpo [...]. Si va lì in una clinica a nome «Juventus», di un dottore tedesco [...] la quale clinica è una villotta buona buona, con intorno praticelli ameni, senza cucine perché non si mangia, e nemmeno molti waterini benché ci si depuri alquanto. [...] come ambiente poi uno zucchero, tutto tipo titolati, industria pesante e divorziande. [...] l’unica cosa ti scucono un po’ di soldi, ma sifo, si va via magri come giunichi e in più col feletello e annessi in ordinissimo. CURA: levataccia pre-gallica alle tre del mattino, corsette varie sui praticelli per mano cinque a cinque, poi bevanda di lattuga da prendersi non precisamente per

Raggiungendo l’apice nell’idea di rovina e suicidio in questo inquietante sketch:

Per strada mi viene un’idea talmente divertente che rido per un’ora da sola, cioè: andare a San Remo al casinò e tornare a casa sbancati ad uso rovina, col Pierone in galera, io che mi sparo e quelle cose lì. Si fa. Morale, arriviamo, entriamo, tutto bene, comincio a giocare […]. Io dico numeri per tre ore e vinco sempre. Una rabbia che ero fin verde. Mi piove in tasca un mezzo milione che oltretutto è poco simpatico con tanta gente che non ne ha. (Valeri, 1951: 45-46)

La produzione teatrale mostra un’evoluzione di questo personaggio già nella sua prima commedia dal titolo Le catacombe (andato in scena nel 1961, dal nome del luogo in cui si trova la nuova villa della protagonista: nei pressi di famose catacombe romane) (Valeri, 2003: 128-195). In questa pièce Fanny, donna milanese, trasferitasi nella capitale, iperattiva che organizza la vita al suo uomo, ma anche alle mogli e alle amanti di lui nonché ai vari figli. Il personaggio mostra un soggetto perso in tourbillon di relazioni sociali che si giustificano in quanto scopo della sua vita è quello di gestire e riempire l’esistenza di un uomo insignificante, ma da lei eletto quale compagno di vita. Lo scopo di questa donna si consegue nell’arredare e nel modificare di continuo la nuova casa. Tale impegno è specularle alle sue relazioni: arredare la casa è come arredare la vita del compagno, le donne e le amiche di lui sono soprammobili che lei muove e posiziona a proprio piacimento. Con il personaggio di Fanny, la Valeri perviene alla saldatura tra il modello di donna ottocentesca (introdotto dalla “linea lombarda” che prende le mosse dalle poesie di Carlo Porta, in particolare dalle “damazze” della Nomina del cappellan (1819), per giungere fino al Carlo Dossi della Desinenza in A (1884), passando per quell’autentico campione di mogli intrigante e organizzativa che è donna Prasede nei Promessi sposi di Manzoni, saldatura, si diceva, tra questi esempi e la donna borghese del secondo Novecento. Alla convergenza tra i

2 Mentre Sandro De Feo sulle pagine dell’Espresso (18 novembre 1961), rintraccia nel personaggio di Fanny ascendenze letterarie nella madame Verdunin della Recherche di Marcel Proust, più opportunamente, a mio parere, coglie nel segno Roberto De Monticelli, che intravede nei personaggi della Valeri la prosecuzione di una «linea lombarda» (senza peraltro meglio precisarne i termini). Nella recensione allo spettacolo «Una serata con Franca Valeri», il critico annota: «Lo stile di questi ritrattini proprio da un punto di vista letterario, è nei suoi limiti perfetto. È una letteratura, quella della Valeri, d’estrazione, d’umore, di timbro tipicamente lombardi. Il gusto della satira discende, sotto il cielo di
suddetti modelli scatta il corte circuito psichico che getta la donna moderna nella totale confusione, incapace com’è di reggere al peso di troppe incombenze e del gran numero di parti da recitare. Precorritrice della figura della donna-multitasking, Fanny è in grado di svolgere qualsiasi mansione, capace di sopportare e soddisfare tutte le richieste che da più parti le piovono addosso, sa fare e sa essere tutto, tranne che essere moglie. Quando Bruno, il compagno, le proporrà di iniziare una vera storia d’amore, lei deciderà di andarsene, in un finale amaro e desolante che sembra preludere alla morte, rivelando a Mariangela, la moglie di Bruno, la volontà di dirigersi verso le vicine catacombe:

FANNY: Oh! Fra poco torna Bruno col pranzo… mangiate… tienilo calmo… il numero del dottore semmai lo sai…
MARIANGELA: Ma tu dove vai?
[…]  
FANNY: Qui intorno… nelle catacombe toh… credo che sia il momento…
MARIANGELA: Ma cosa dici?

Inquietanti frequentazioni con la morte emergono con evidenza in un altro soggetto femminile molto caro al pubblico teatrale e a quello televisivo: il personaggio della signora romana, stanza, apatica, eternamente attaccata al telefono attraverso il quale cerca di sbrigare tutte le sue faccende, sperando di non doversi muovere di casa. La sora (signora) Cecioni infatti telefona, senza soluzione di continuità, a numerose persone, spesso annoiandole con il suo divagare e con richieste puerili e sciocche. La voce strascicata, il gesto lento, lo sguardo spento e cinico: la sora Cecioni non è la versione romana della signorina snob, ma piuttosto il ritratto della casalinga ciociara trapiantata a Roma, annoiata e incapace di opporre una reazione alla routine della vita. La Cecioni è però qualcosa di più. Essa è personaggio tragico e grottesco già nel modo in cui si presenta quando contatta altre persone al telefono “… sono quella maritata Cecioni…”.

Non sfugge la graffiante ironia che conduce per associazione al mondo della cucina del basso Lazio (quella Ciociaria, da sempre bersaglio della satira di marca romana): mi riferisco in particolare a un piatto contadino di quelle terre, la minestra maritata con i ceci (ovvero i legumi sono maritati, cioè “sposati” con carne e verdure), e che non può non far pensare alla signora «maritata Cecioni». Tuttavia, dietro il côté satirico, questo personaggio mostra curiose frequentazioni, come accennavo sopra, con quanto attiene


248
alla sfera del macabro\(^3\), dettaglio che pare essere sfuggito sinora agli studiosi, e che, ancora una volta, attinge al serbatoio letterario dell’Ottocento, segnatamente all’opera di Belli, attraversata costantemente dalla presenza della morte. Il personaggio della Valeri acquista ai nostri occhi una patina lugubre mascherata sotto una salace ironia, ma non deve essere ignorata questa particolare inclinazione. Vediamone alcuni esempi, partendo da uno dei monologhi meglio riusciti in cui la moglie, preoccupata perché il marito non è ancora rincasato, inizia un giro di telefonate per rintracciarlo (alla fine scoprirà che l’uomo è già rientrato mentre lei, come al solito, dormiva). Dopo aver chiamato vari ospedali, prova all’obitorio (con il quale ha una certa familiarità e qui scatta una battuta felicissima e fulminante): “Madonna der Divino me tocca de chiamà l’obitorio… quello mammà l’ha sempre chiamato l’obitorio quanno che papà tardava, tanto affezionata… pronto obitorio? Sor Mario, è lei? Sor Mario, so la figlia de la sora Augusta, quella maritata Cecioni, che c’è niente pe’ no?” (Valeri, 2003: 45-46). Oppure quando comunica alla madre l’intenzione di andare ad un pic-nic con le amiche e, per stare tranquille e al fresco, sceglono come meta il cimitero del Verano:

No non s’annava ai Castelli, s’annava al Verano… sì, er cimitero… come perché, perché ce stanno l’arberi… […] te volevo chiede ’ndo sta nonno… non lo sai? … Lo sa nonna?… Ma nonna sta là pure lei… je se può chiede in sogno che ce compare volentieri? [non ottenendo aiuto dalla madre, decide di chiamare direttamente il cimitero] … annamo diretti, va’… pronto cimitero centrale? Ce sta Nunzio er guardiano? … che sta a fa? Gliè’ volevo chiede sortanto pe’ ritrovà un morto de famiglia… nun je se’ po parlà de morti? Perché? … je fa tristezza? Vedi un po’… […] e se chiamo ’na Medium?… Pronto sora Circe? … senta so’ la fija de la sora Augusta, quella maritata Cecioni, che c’è stato nonno recentemente da lei? Ih… non me lo può rintraccia in mattinata? Non glie’ dice mai ’ndo va … nun è cambiato per niente. E nonna? Facile che sta a dormi… pure lei sempre la stessa. Tante cose sora Ci’… Mo’ glielo dico a mamma… mammà qua se non more quarcuno de famija non lo ritoviammo più a nonno. (Valeri, 2003: 51-52)

O ancora, sempre al telefono con la madre, chiede se quest’ultima ha dimenticato qualcosa sulla tomba del nonno:

“Pronto mammà? … ma che te sei scordata quarcosa sulla tomba de nonno?… Ah l’ombrello… Lo sai che s’arrabbia se je famo disordine attorno… accidenti…. Apposta non me dà più i numeri… hai capito… che tanto me serve de vince al Lotto… che devo pittà casa… Ma quanto sei distratta pure te’ l’artra vorta che sei andato a trovarlo j’hai piantato er basilico e te sei portata a casa i crisantemi! (Valeri, 2000: 97)

Infine, in un altro sketch, al telefono con l’amicà Cecilia, viene a conoscenza, da quest’ultima, che il marito non le parla da due giorni. La Cecioni le suggerisce di

---

\(^3\) Anche il nome del personaggio (Cecioni) richiama i ceci, alimento che, insieme alle fave, costituiva una delle offerte più frequenti che i vivi lasciavano ai morti nella notte di Ognissanti affinché gli spiriti dei defunti potessero rifocillarsi durante la loro visita notturna.
raggiungerlo nell’altra stanza e di parlargli. Lei stessa, dall’altro capo del telefono, lo chiama urlandogli “Forza Roma”. L’uomo però rimane immobile e, quando la moglie prova a scuoterlo, cade pesantemente a terra. A questo punto la Cecioni con fredda indifferenza, dice: “Respira? Noooo? Ma che, niente niente fosse morto? Magari è una cosa che è successa già da quarche giorno e nun te diceva niente…. ma pensa te… Beh Cecilia… ti sono vicina, che te devo di… Magari se vedemo lo stesso pe’ la rivincita… a scopa… non domani che c’hai il funerale… mamma mia manco er tempo de abituasse a nun vederlo più pe’ casa…. ” (Valeri, 1999). Non si tratta semplicemente di umorismo macabro, i personaggi della Valeri, e in particolare la sora Cecioni, frequentano con una certa assiduità il tema della morte. Questa donna, chiusa perennemente in casa, quasi sepolta viva, ridotta ad una voce che comunica unicamente attraverso il telefono, è vittima di una perenne stanchezza. Non a caso i suoi monologhi si concludono per lo più con lei che, spossata dalle troppe telefonate, cade addormentata. Il sonno è la metafora di una condizione di morte in vita, di una donna che, come un moderno Amleto, ha scelto di non fare, di non apparire e di non essere, delegando agli altri la propria esistenza preferendo frequentare un mondo di morti. Pur essendo l’esatto contrario dell’iperattiva Fanny delle Catacombe, la Cecioni è un’altra donna vittima di una situazione claustrale nella quale, solo in apparente, si trova a suo agio. Si tratta di una deformazione mentale, un atteggiamento insano che segna un altro passo nel proprio percorso di approssimazione alla morte. https://youtu.be/3ELDH2hZ2y0

Il passo successivo approda alla figura più dolente e triste della drammaturgia della Valeri: un’autentica folle: Picci, questo il nome della protagonista di Meno storie, commedia andata in scena nel 1967 (Valeri, 2003: 196-249). Donna borghese, moglie di un affermato medico, Picci insegue le mode, gli happenings, la contestazione di quegli anni, la liberazione sessuale, l’educazione permissiva dei figli, la lotta di classe, prendendo addirittura lezioni di guerriglia. Questo personaggio tocca il massimo della confusione sociale e psichica nella costante ricerca di un modo per farsi notare in società, per cui ricorre alle più grottesche soluzioni che sortiscono un unico risultato, ovvero coprirla di ridicolo e, insieme, condurla alla perdita del controllo su se stessa: Picci è sempre eterodiretta, volta a volta dagli amici, dal marito, dalla madre e dalla servitù.

Nella signorina snob si accennava quasi ironicamente all’idea del suicidio, mentre nel finale di Catacombe, con l’allontanamento di Fanny dalla casa, diretta verso gli antichi cimiteri, il togliersi la vita diventava una delle possibilità; la Cecioni, come
abbiamo visto, è il personaggio-ponte che conduce alla figura disperata di Picci, dove il suicidio diventa atto concreto. In realtà Picci, in accordo col marito medico, vuole solo simulare un suicidio, in modo che i media parlino di lei. Il marito infatti, in base ad un segnale convenuto con la moglie, dovrebbe intervenire prima che i barbiturici facciano effetto, chiamare l’ambulanza e provvedere entro tre ore alla disintossicazione. Ma quando le donna, dopo l’assunzione dei medicinali, manda il segnale, l’uomo non se ne accorge perché è al telefono con un collega. Poco dopo il marito si veste ed esce per recarsi ad un importante consulto; e con questa scena si chiude la commedia. Il marito di Picci si è davvero dimenticato? o ha voluto dimenticarsi lasciando morire la donna nel sonno? Poco importa: Picci si spegne lentamente affondando in una gelida indifferenza. Essa porta a compimento il sogno/aspiratione della donna borghese, raggiungere l’autodistruzione (ancorché non in modo netto, ma fortuito). L’obiettivo, così a lungo e ironicamente vagheggiato e procrastinato per una quindicina di anni, è stato finalmente conseguito: all’incontro tra personale e sociale, per la donna borghese del secondo Novecento non esiste altra soluzione che abbandonarsi all’insano gesto del suicidio, un consegnarsi in modo ironico e grottesco alla morte. L’atto non è compiuto in un accesso di disperazione, ma pianificato con lucida follia, prevedendo anche una possibilità di salvataggio in extremis. La morte diventa così una sorta di diversivo, un gioco folle e quasi necessario al completamento di una personalità integrata nella società consumista, ma disintegrata psichicamente. Se la Fanny delle Catacombe non sapeva più essere misione, ma trovava alla fine un uomo innamorato, da cui peraltro lei fuggiva, Picci non è più neppure donna, ma un animale sacrifical; il marito si disinteressa totalmente dei, la guarda e la sopporta, nelle sue strambrie, con cinica pazienza, per consegnarla infine alla morte. L’oscura sacrificio di Picci che muore dietro le quinte, nel chiuso della propria camera, come un’eroina di tragedia greca, ci appare, in questo finale, quasi una versione parodistica dell’Ifigenia in Aulis, perché qui Picci attenderà invano che la divinità giunga a salvarla. Il marito, divinità dimidiata, esce di casa dimentico del ruolo di salvatore: “les dieux s’en vont”, Picci morirà, ma inutilmente; il suo sacrificio è solo un rito vuoto, un gesto sciocco e folle che si esauresce in sé stesso. Infatti non dà accesso ad un percorso di presa di coscienza né personale né sociale sicché la donna si spegne nel tedio di un’esistenza consacrata al nulla e alla follia. Eppure ella aveva provato a costruirsi una personalità, ad innescare una sua personale contestazione, ab abbracciare le nuove tendenze. In tal senso è interessante osservare le recensioni a questo spettacolo che più di altri ha messo
d’accordo i critici (tutti uomini), nel definire la protagonista: gli aggettivi utilizzati sono piazza, alienata, folle, stupida, confusa, patetica, ridicola e smarrita. e non manca un senso di compiacimento per la morte di una donna che appariva decisamente fuori degli schemi consueti⁴. Questo germe di follia perturbante, votato all’autodistruzione, ha saputo catalizzare come poche altre figure del teatro della fine degli anni Sessanta l’inquietudine, tutta maschile, per un prototipo di donna in cerca di definizione, piazza perché cartina di tornasole di una società che tale è divenuta e tale l’ha creata, votata al sacrificio come un’eroina classica o del melodramma ottocentesco. La morte di Picci spazza via il vento di piazza e di inquietudine e riporta l’ordine e la pace domestica in un contesto borghese insofferente al cambiamento. L’avventura della signorina snob si conclude quindi nell’unico modo possibile e auspicato della parte maschile: nella sua personale battaglia per l’autodeterminazione femminile, nel suo affannoso e tenero tentativo di abbracciare una nuova strada, questa moderna Ifigenia viene sacrificata senza che nessuno la salvi e, con andamento opposto alla tragedia euripidea, questa volta la guerra non si farà.

Il percorso intrapreso dalla Valeri e la sua personalissima ed intelligente riflessione sul ruolo della donna nelle società, conduce, in due tappe successive, ad esiti sorprendenti, ma anche, in certo senso, conseguenti. Se dopo il suicidio di Picci la partita giocata dalla donna borghese nel registrare lucidamente lo scacco subito poteva dirsi chiusa, l’analisi dell’elemento femminile si sposta decisamente sul versante psichico abbandonando il confronto con il dato sociale. La riflessione si può sintetizzare in due distinti momenti: da un lato il dittico della “divisione dell’Io” (Tosca e le altre due – 1978 – e Sorelle, ma solo due –1996 –)⁵, e dall’altro, la rivincita dell’uomo, attuata attraverso un complesso processo di sostituzione e scambio di ruoli, ne La vedova Socrate (2003)⁶.

Tosca e le altre due rivela indirettamente la grande passione di Franca Valeri per l’opera, e il personaggio creato da Victorien Sardou ( ripreso per la musica di Puccini dai librettisti Luigi Illica e Giuseppe Giacosa), viene utilizzato quale pretesto per edificare una complessa architettura che smonta e ricostruisce il personaggio di Tosca diffratto

sulle due protagoniste della commedia: la romana Emilia e la milanese Iride. Le
confidenze che si fanno le due donne (opposte nel carattere e nello stile di vita),
ricompongono la complessa psicologia di Tosca e i rapporti di lei con il barone e capo
della polizia Scarpia e con l’artista e rivoluzionario Mario Cavaradossi. Tosca non
compare mai in scena (fa una sola fuggevole apparizione dopo aver pugnalato Scarpia,
entra nella portineria di Emilia per pulirsi il sangue dalle mani). In sottofondo si odono i
momenti salienti dell’opera pucciniana e i tempi della pièce e i dialoghi delle due donne
coincidenti con lo sviluppo degli avvenimenti che riguardano la vita della cantante. Il
rapporto contrastato di Tosca con i due uomini che la amano è riflesso nel rapporto di
Iride e Emilia con i rispettivi mariti: vita e amori di Tosca sono rappresentati e
raccontati in scena dalle due donne. Le azioni che si odono al piano di sopra
nell’abitazione di Scarpia, vengono replicate al piano inferiore nella portineria di Emilia
che ospita, per quella sera, Iride. La metafora è scoperta: la vita delle due donne del
popolo replica quella della celebre cantante. Il tutto avviene su due piani dell’edificio
che sono anche due livelli sociali. Ma al di là della semplice “replica” della vita di
Tosca, l’autrice sembrerebbe insinuare l’esistenza un’idea di sdoppiamento necessaria
per rappresentare la personalità femminile. È un nuovo stadio del percorso di ricerca
della Valeri. Ora però la psicologia della donna non è più univocamente rappresentata in
un singolo personaggio indaffarato e disperso in mille attività. È divenuto necessario
ricorrere ad una doppia figura, a significare che la personalità femminile è ormai entrata
in una fase di tale complessità che risulta impossibile rendere plasticamente se non
sdoppiandola, e, nel contempo, portando all’estremo la scissione psichica, sfiorando
l’idea che le psiche femminile presenti una sorta di schizofrenia ontologica.
Tale idea presente nei titoli che insistono sul concetto di dualità, Tosca e le altre due,
Sorelle, ma solo due, ritorna anche in quest’ultima pièce, in un’ambientazione
claustrofobia (caratteristica, come abbiamo visto, di tutte le opere della Valeri), dove
due sorelle, ancora una volta diametralmente opposte per personalità e scelte di vita,
litigano, si confrontano, si rappacificano, e tuttavia, alla fine, rimane il dubbio che ciò
non sia che una proiezione di un’unica mente articolata su un doppio piano, riuscendo
cosi a ricreare la complessità della mente femminile a costo (ancora una volta e in
misura maggiore rispetto a Tosca e le altre due), di innescare un senso di spaesamento e
di inquietudine. Il rapporto con il maschile passa qui in secondo piano, le donne delle
ultime commedie della Valeri si sono emancipate dal ruolo di moglie, sono in perenne
fuga dalla dimensione archetipica della donna di casa, ma sono in fuga anche da loro

253
stesse. Tale prototipo di donna ha intrapreso un viaggio che la conduce in territori inesplorati e rischiosi perché la scissione rasenta il patologico, la proiezione è autoriflessa: il femminile si rispecchia in se stesso, eliminando la figura maschile e trovando completamento, la cosiddetta altra metà, in un’immagine che restituisce un opposto/simile, un altro da sé e dello stesso sesso. Ci troviamo dinanzi ad un processo di emancipazione o di indebolimento del Sé? Il processo di sdoppiamento e di ricomposizione presente in Sorelle, ma solo due, ha ancora una volta una sottile ma pervasiva vena di follia che attraversa la mente della protagonista, la quale tende pericolosamente a richiuderisi in sé stessa potenziando il proprio mondo interno, ma rinunciando all’esperienza dell’esterno e, in particolare, al confronto con l’elemento maschile, rappresentato, in questa commedia, da un agente immobiliare che verrà allontanato in malo modo, preferendo trovare un ubi consistam nell’ambigua riunificazione con la parte mancante di sé: la sorella\(^7\).

L’ultimo testo che voglio prendere in esame è lo splendido monologo La vedova Socrate, in cui una volitiva Santippe, antiquaria e commerciante di oggetti d’arte, ricorda il marito e i rapporti controversi con gli Ateniesi, sia con coloro che lo hanno amato, che con quelli che lo hanno contrastato, ma soprattutto si sofferma sull’ambigua figura di Platone, che accusa di essersi appropriato delle idee di suo marito Socrate e di spacciarle come fossero proprie. Inizialmente Santippe si mostra donna concreta e caratterialmente opposta al marito, sognatore ed affabulatore, con una certa inclinazione ad eccedere con il vino, ma, nel prosieguo del monologo, le posizioni della donna si fanno sempre meno dicotomiche rispetto a Socrate. Tra i due si intravedono sempre più marcati tratti comuni. Ad un certo punto, qualcuno getta in scena una maschera che riproduce il viso di Socrate, Santippe rivela che già in precedenza il marito avrebbe dovuto bere la cibuta, ma quella prima volta al posto di Socrate si era offerto Aristofane, che, grazie ad una maschera, si fece passare per il filosofo ateniese e morì in sua vece. La presenza della maschera in scena pare quasi riportare in vita lo spirito di filosofo, Santippe si ripromette di venderla insieme alle copie di qualche dialogo del marito, sicura che, tra qualche tempo, potrà ricavare molti soldi. Poi ricorda che dopo la morte di Socrate è stata lei a tenere un pubblico discorso, apprezzato dagli Ateniesi, nella quale si rivolò non meno abile del marito ad esporre filosoficamente il proprio pensiero.

\(^7\) Tra le due sorelle (Pupa e Jeanette), protagoniste di questa commedia, sembrerebbe crearsi un rapporto simile a quello che Agota Kristof stabilisce tra i due gemelli nel romanzo Il grande quaderno (pubblicato per la prima volta in Francia nel 1986, prima parte della celebre Trilogia della città di K).
In quell’occasione, prendendo la difesa delle donne, stabilì la differenza tra i due sessi, come dimostra un brano di ciò che Santippe dice rivolta a due giovinette:

Mie care Elocula e Diossina... essere donne serve perché è una realtà e tanto vale sfruttarla. Dicamocelo ogni giorno, questo fatto non consiste nel sesso, ma in altre cose che ci sforzeremo di stabilire. In primo luogo un uomo è quello che pensa da uomo e una donna quella che pensa da donna e che il sesso non c’entri è provato dal fatto che io penso da uomo e tanti giovaniotti pensano da donne. E non per questo penso di essere migliore, sono diversa. (Valeri, 2003: 348)

Non solo Santippe possiede le armi dell’eloquenza e della logica come un vero filosofo, ma afferma di essere donna con pensieri da uomo ovvero assomma in sé una doppia natura (tutta giocata sul piano mentale), ma audace e cogente nel conteso che siamo venuti costituendo, perché rivela il passaggio definitivo della donna verso il territorio maschile, assunto a spazio di conquista da parte del femminile. La vedova Socrate non è tuttavia un testo semplice da decifrare: Santippe è diventata Socrate? O forse lo è sempre stata, è lei l’uomo, è lei Socrate, il quale, in definitiva, è solo una maschera, prima indossata da Aristofane, e ora dalla moglie: una proiezione del pensiero femminile che ha saputo (o ha dovuto) farsi maschile. Ciò può significare che la donna ha mutuato i pensieri dell’uomo, abolendo la differenza sessuale. Santippe si è trasformata in uomo, nel modo di pensare ma non nel corpo.

Allora, pare suggerire la Valeri, la sfida si gioca non più sul piano fisico e sessuale, né su quello sociale come negli anni Cinquanta e Sessanta, ma si disputa nell’ambito della mente. In effetti la donna ha sconfinato, appropriandosi dello spazio maschile, del modo di pensare dell’uomo. Alla fine del monologo Santippe si è trasformata in Socrate.

Tuttavia in questo ambiguo e inquieto divenire, in questo tramsgire di strutture mentali, cosa vuole indicare l’autrice, una vittoria del femminile sul maschile oppure una sua sconfitta? La vedova afferma un concetto gravido di riflessioni a venire: in quanto donna che pensa da uomo ella non si sente migliore, ma diversa: intravvedo in ciò il momento iniziale che saluta l’apparizione di una nuova tipologia di femminile, una sorta di iberidazione, a mio parere attualissima, e tuttora in fase di costruzione e definizione.

Per Franca Valeri il femminile è un laboratorio di meraviglie (in senso etimologico), aperto, magmatico e vitale: gli anni successivi ci diranno se produrrà una nuova forma di torbida follia o di superiore saggezza.
Riferimenti bibliografici

Opere teatrali di Franca Valeri
Valeri, F., La sora Cecioni (V), Sabato sera, programma RAI, 1967, Internet 17/05/2007, https://www.youtube.com/watch?v=IrDqX2MWdYY
Valeri, F., La Sora Cecioni (2), La posta del cuore, programma RAI, 1999, Internet, 16/07/2008, https://www.youtube.com/watch?v=3ELDH2hZ2y0

Saggi critici su Franca Valeri
Zappa Mulas, P., Tra Flaiano e Dorothy Parker, in Valeri, F., Tragedie da ridere. Dalla signorina snob alla vedova Socrate (a cura di Zappa Mulas, P.), Milano, La Tartaruga edizioni, 2003, pp. 7-1

256
MATTE PER FORZA.
LA FOLLIA FEMMINILE NELLA DRAMMATURGIA DI DACIA MARAINI

Antonella Capra
Université de Toulouse-Jean Jaurès

Dacia Maraini, insieme a Franca Rame è senza dubbio una delle «donne di teatro» che hanno maggiormente segnato la scena italiana tra gli anni ’60 e gli anni ’80.

E il termine «donna di teatro» non è scelto a caso. Dacia Maraini, nota più come scrittrice di narrativa (in Italia e all’estero), è prima di tutto drammaturga, ed è stata regista, capocomica, direttrice di teatro. Cresciuta in Giappone e in seguito in Italia, vive e lavora a Roma dove ha debuttato la sua carriera d’impresaria nel contesto delle cantine teatrali degli anni ’70. Ha scritto anche sul teatro: articoli, critiche, interviste e recensioni su attori, autori e spettacoli, fortunatamente raccolti in saggi che danno un ritratto abbastanza preciso della situazione teatrale italiana degli ultimi 40 anni¹.

Dacia Maraini, come Franca Rame e altre drammaturghe di quell’epoca, si distingue nel panorama del teatro per il suo impegno politico e sociale, che passa, molto spesso dalla militanza per la questione femminile: tematica centrale degli anni della contestazione, nella Maraini, si esprime attraverso la creazione di personaggi marginali e scandalosi, figure femminili condannate dalla morale benpensante della società tradizionale. Fra queste figure topiche emergono naturalmente quella della strega (come nel noto slogan femminista), quella della puttana (altro topos della visione maschilista) e infine quella della pazza che tratteremo più particolarmente qui².

1. L’IMPEGNO E IL TEATRO ALTROVE

Per capire la valenza e la portata di una tale scelta da parte di Dacia Maraini, si deve ricontestualizzare il teatro degli anni ‘70 all’interno delle lotte sociali che hanno scosso il decennio più buio della recente storia italiana. Ricordiamo una dichiarazione molto

nota di Dario Fo e Franca Rame tratta da un’intervista al quotidiano francese *Libération*, nel 1974:

Vorrei innanzi tutto dire come siamo usciti dal teatro borghese e perché. Perché ci siamo accorti che nel teatro ‘normale’, nonostante un grande successo e un pubblico che rappresentava la più alta percentuale che ci fosse mai stata in questo teatro ‘normale’, cioè sovvenzionato dallo stato ecc., noi eravamo diventati un po’ i buffoni della borghesia. La borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera violenta, attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione di criticarla all’interno delle sue strutture. […] Ci si può prendere gioco del potere all’interno del potere stesso, ma se lo fai all’esterno non te lo permetterà mai"³
(Binni, 1975: 225-226)

Era ed è tutt’ora naturale che artisti impegnati, desiderosi di portare un messaggio civile attraverso la loro drammaturgia, operino una scelta alternativa alla rappresentazione tradizionale, scelta che si focalizza soprattutto sui luoghi. Nel caso di Dacia Maraini l’alternativa è rappresentata, in un primo tempo, dal teatro popolare di piazza, in cui musica, pantomima e uso di immagini e luoghi legati alla storia sono riuniti per cambiare l’approccio al teatro e soprattutto per scuotere le mentalità. La drammaturgia ricorda: «Il teatro di strada nasceva dalla nostra voglia di rimboccarcì le maniche e fare qualcosa per ‘cambiare la testa alle persone’, come dicevamo fra noi, ma anche per testimoniare dei disagi e delle ingiustizie» (Maraini-Murrali, 2013:28). In un secondo tempo, affiancata da altri artisti, si lancerà nell’esperienza del ‘tетaro di cantina’, dove gli argomenti e la maniera di fare teatro tentano di diminuire la distanza tra pubblico e artisti⁴.

Il suo teatro di strada ritraccia le lotte sociali e racconta dei problemi dei quartieri popolari di Roma (resistenza, lotte contadine, lotte per gli alloggi, ma anche la guerra del Vietnam). Porta il teatro, là dove il teatro ‘ufficiale’ non era presente, non era nemmeno immaginabile, e non solo per questioni economiche, ma soprattutto perché non parlava di ciò che quella società viveva e poteva capire. «Cambiare la testa alle persone» scriveva Dacia Maraini, «spalancare i cervelli» dicevano Dario Fo e Franca Rame: ecco il fine di quella ricerca di novità nel teatro dell’epoca, per rompere con le vecchie mentalità, con le tematiche classiche e banali, con le convenzioni benpensanti del mondo artistico e denunciare le ingiustizie sociali.

2. **“TREMATE, TREMATE, LE STREGHE SON TORNATE”5: LA QUESTIONE FEMMINILE**

In pieno movimento di protesta, il teatro di Dacia Maraini nasce da una convinzione politica forte che segue il movimento di rivolta sociale degli anni ’60 e ’70. È quindi evidente che le tematiche sociali passino dall’analisi e dalla denuncia della condizione femminile. Non dimentichiamo che l’Italia, con un certo ritardo rispetto ai paesi d’Europa, vota per referendum la legge sul divorzio nel 1974 e la legge sull’aborto nel 1978, sconvolgendo, con un intervento legale dello stato, l’organizzazione e il futuro della società tradizionale e cattolica, aprendo alle donne altre prospettive esistenziali e altre posizioni sociali. E il teatro coevo non può e non vuole ignorare questa tappa fondamentale nel movimento per i diritti della donna. Nel 1977 Franca Rame dichiarava: «Per un teatro come il nostro che, ad un tempo, incalza gli avvenimenti e ne è premuto, mancare il collegamento con la questione delle donne sarebbe gravissimo. Il problema femminile oggi è troppo importante» (Cappa-Nepoti, 1982:119)6.

D. Maraini comincia molto presto a lavorare sulla condizione femminile, se si considera il primo spettacolo *Manifesto* del 1969 o quello più noto e più chiaramente femminista e polemico *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, del 1973.

Il suo vero debutto teatrale è legato all’avventura del «Teatro della Maddalena», a Roma:

Il Teatro della Maddalena [...] è nato da un gruppo di femministe che avevano la passione per il teatro. Non era un teatro ‘solo per donne’, come commentavano con ironia. Noi volevamo dare spazio alle donne perché si esprimessero in prima persona. [...] Bisognava pensare che allora non c’erano registe in teatro, non c’erano musiciste, non c’erano drammaturghe. Erano ammesse solo le attrici, perché non potevano farne ameno. E bisognava anche ricordare che tutta la storia del teatro si basa sull’esclusione delle donne dalla scena. Quindi la nostra scelta era anche simbolicamente importante. (Maraini-Murrali, 2013: 37)

La ricerca sul teatro femminile (o forse si dovrebbe dire al femminile) va al di là del testo o degli argomenti trattati, e assume un forte valore rispetto al posto della donna nella storia del teatro: il Teatro della Maddalena diventa infatti un laboratorio di formazione per registi donne, per tecniche luci e suono, per amministratrici teatrali.

Negli stessi anni, altre drammaturghe italiane fanno sentire la propria voce, a teatro e nelle piazze: il centro di drammaturgia del *Teatro delle donne* di Calenzano-Firenze ne

---

5 Celebre slogan dei cortei femministi dell’epoca.
6 La dichiarazione completa si trova in Da Isabella a Parliamo di donne, in *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.
è il testimone. Il catalogo che racchiude testi scritti tra il 1960 e i giorni nostri, con 932 pièces repertoriate e 183 drammaturghe iscritte, è un oggetto di lavoro molto prezioso.

Nell’introduzione del catalogo si può leggere:

Negli anni ’70, con il movimento femminista, le donne trovano un interesse più ampio per la scrittura teatrale. Significativa l’esperienza del teatro La Maddalena a Roma che vedrà coinvolta in prima persona come autrice e regista Dacia Maraini e molte altre, impegnate a portare in teatro le battaglie sociali e il ‘privato’ delle donne. Ma è solo dalla fine degli anni ’80 che i frutti di queste esperienze possono dirsi maturi per un confronto a livello nazionale e non solo. [...] È da allora che emerge la novità di una drammaturgia delle donne che affronta la scena da un’angolazione diversa, quella delle donne appunto. I testi non sono più diversi solo perché affrontano problematiche specificamente femminili: la maternità, la vita domestica, ma perché affrontano argomenti sociali e di attualità dal loro punto di vista, che è un punto di vista nuovo e che proprio per questo riscuote un meritato riscontro dalla critica e dagli organismi specializzati. 

3. MATTE DA LEGARE

Zena indiavolata, potete pure squarciarla,
Potete pure sputarla,
Ma non riuscite a morirla!
Zena sono io, la diavola incarnata

(Maraini, 2000: 452, Vol I)

Come ogni forma di ribellione che tenti di sovvertire non solo l’ordine costituito, ma persino i costumi e la morale di una intera società, anche il movimento femminista suscita una reazione negativa del sistema e provoca paura nel popolo. Si crea allora una mitologia in negativo della donna ribelle: le femministe dell’epoca (come le loro antenate, le suffragette) vengono demonizzate e affiliate alle categorie più pericolose che la Storia ci abbia tramandato: streghe, peccatrici, tentatrici o allora pazze scatenate da dover controllare e allontanare.

Pare quindi logico che le drammaturghe dell’epoca, come Dacia Maraini, Franca Rame o Mariclara Boggio tra le altre, mettano al centro delle loro indagini teatrali proprio queste figure che assumono tanti volti e diversi ruoli: carte al tornasole di una società che cambia, voci sperdute in un deserto di sordi difensori dell’ordine sociale, o allora vittime del sistema e di se stesse. Esseri diversi, le ribelli tentano e pagano con la loro vita o con la loro libertà il «peccato», di aver cercato non tanto di cambiare le mentalità, ma forse solo di vivere una vita diversa da quella che la Storia aveva loro imposto.

Tra tutti i personaggi di donne, forti e ribelli oppure fragili e vittime, che ha potuto mettere in scena (e sono tantissime), emergono nella drammaturgia di Dacia Maraini le

figure delle pazze, ovvero delle «matte per forza», allontanate dal consorzio umano, obbligate alla reclusione.

Le pazze di Dacia Maraini, infatti, non sono “matte classiche”, “matte del villaggio”, per intenderci; non hanno un ruolo sociale tollerato, non sono accettate; non sono nemmeno le sciocche, patetiche e divertenti, a cui è attribuita la facoltà di dire quel che non si può dire, una verità scomoda, ma ammessa perché nata dalla bocca del pazzo. Sono quindi lontane dalla figura del folle che mette in evidenza l’analisi di Michel Foucault sul teatro post medievale, quella ripresa e utilizzata, per intenderci, da Dario Fo e Franca Rame nella loro produzione comica⁸ [ad esempio in Settimo ruba un po’ meno del 1964 o in Isabella tre caravelle e un cacciaballe del 1963]. Per Foucault, nelle farse il personaggio del folle o dello sciocco, prende sempre maggiore importanza, occupa il centro del teatro, come colui che detiene la verità. Riprendendo il discorso di Foucault, D. Maraini, ricorda che: “Contrariamente a quello che succedeva nel mondo antico e nel Medio Evo, in cui il pazzo era considerato il portatore di un dolore oscuro che apparteneva alla società intera, nell’epoca moderna il pazzo diventa una persona consapevole, un pericoloso delinquente da cui guardarsi” (Maraini-Murrali, 2013: 43).

E in effetti, la visione della pazzia al femminile in Dacia Maraini va oltre un ruolo sociale, in fondo positivo (come parte complementare e necessaria), per assumere, invece, il ruolo di capro espiatorio. La piazza che si presenta in scena è una piazza malata, a cui si attribuisce il compito di svelare una sua verità intima, grave e sofferta, di cui si fa portatrice solo perché sta pagando, con la propria vita, il prezzo della libertà e della ribellione. Lo sguardo quindi che il pubblico rivolge a queste matte è diverso: qui non c’è la distanza brechtiana della risata che rende il discorso razionale, qui il sorriso non rinvia a una verità lontana; il sentimento che si vuol far nascere tra personaggio e pubblico è più dell’ordine della compassione, della condivisione, è un’intesa più profonda, perché la folle è condannata – dalla gente, dalla società, dalla Chiesa o dalla morale – e questa condanna chiede comprensione e solidarietà.

Tre testi, scritti in epoche distanti e influenzate da incontri e da esperienze differenti, verranno qui analizzati, per mettere in evidenza un filo rosso che caratterizza la drammaturgia di Dacia Maraini, pronta a dare voce a coloro che chevengono private della propria voce.

---

⁸A questo proposito bisognerebbe approfondire la differenza che esiste tra il personaggio del pazzo e quello della piazza: se ci accorgerebbe così che il ruolo sociale è alquanto diverso, e che la piazza femminile riguarda molto spesso la dimensione intima e familiare, oltre che un rapporto diverso con il corpo, come si vedrà oltre.
In *Zena* (1974), due donne che portano lo stesso nome ma che vivono in due epoche diverse (1512 e 1975) sono condannate dalla società: l’una sarà bruciata come strega, l’altra rinchiusa in un manicomio dopo essere stata violentata da un gruppo di giovani. La Zena contemporanea, sottoposta ad interrogatorio, è umiliata dal tipo di domande intrusive e rifiuta di rispondere:

GIUDICE: Come le tenevi le gambe?
ZENA: Non ricordo
GIUDICE: Provavi eccitazione?
ZENA: Che cazzo di domanda!

[...]
GIUDICE: Eri vergine?
ZENA: Che cazzo c’entra?
GIUDICE: Parla pulito, non siamo in caserma. Eri vergine?
ZENA: Sono affari miei
GIUDICE: Con quanti uomini ti eri accompagnata prima di quella sera?
ZENA: Dodicimilatrecentoquarantadue
GIUDICE: Come eri vestita?
ZENA: Nuda con una piuma nel culo (Maraini, 2000: 416-417, Vol I)

La sentenza del giudice suona come una denuncia moraleggante (di grande actualità, purtroppo)⁹:

Giudice: I giovani, denunciati per violenza carnale, qui presenti […] sono assolti per non aver commesso il fatto. L’imputata è condannata a due mesi di reclusione per offesa alla Corte e comportamento osceno in luogo pubblico. Provvisoriamente, dato il suo evidente stato di alterazione psichica, sarà inviata alla clinica neurologica di stato, in osservazione. La seduta è tolta (Maraini, 2000: 418, Vol I).

In seno alla famiglia si parla dell’abituale stranezza di Zena, una stranezza che viene interiorizzata dalla protagonista, che non può evitare di sentirsi in colpa, nonostante l’atteggiamento strafottente che ostenta di fronte ai giudici. La madre Zaira rappresenta qui il ‘buon senso’ della società tradizionale, che non sa accettare la stravaganza della figlia e che, inconsciamente, asseconda la condanna.

⁹Ricordiamo qui l’impegno di personalità di spicco, tra cui Franca Rame, che lottarono perché lo stupro fosse finalmente riconosciuto come delitto contro la persona e non come delitto contro la morale, cambiamento ottenuto infine nel 1996, con la legge 66/1996 «Norme contro la violenza sessuale».
Il messaggio sulla condizione universale della donna – grazie al ponte cronologico creato tra la Zena cinquecentesca e la Zena contemporanea – è chiaramente espresso. Le donne sono evocate come gruppo, che conosce le stesse esperienze, che subisce le stesse ingiustizie e le drammaturghe rivendicano il diritto di parlare in nome di tutte le donne, per la causa comune e per una storia comune, come ricorda la stessa Maraini:

Le donne che scrivono hanno in comune un passato storico da cui attingono sentimenti e vocazioni che hanno introiettato [...] lo spirito d’indipendenza che ogni donna porta con sé, anche quando non lo esprime, passa di madre in figlia, e serpeggia nell’animo delle donne quando si sentono trattate come inferiori, come diverse, come pericolose (Maraini-Murrali, 2013: 23).


Nella pièce i reclusi, gli esclusi non sono più mantenuti a distanza, sono liberati, e si trovano a dover reintegrare quella stessa società che li aveva allontanati e che, visibilmente, non è disposta a accettarli, con le loro particolarità, le loro «stravaganze», appunto, accentuate dopo anni di incarcerazione. Ancora una volta non decidono da soli, ma sono costretti da altri a ritornare in un mondo che non li vuole più.

10In quell’epoca ero molto interessata ai linguaggi ‘altri’, quelli non presi in considerazione dal potere: il linguaggio dei contadini meridionali, il linguaggio dei pazzi, il linguaggio delle sepolte vive. (D. Maraini-E. Murrali, 2013:39)
Il mondo della malattia mentale viene qui descritto proprio come l’impossibilità di prendere decisioni autonome e come la condanna ad essere considerati persone di seconda categoria:

ADA: Tutte le mattine mi svegliavo con quel pensiero: lo vedrò, appena sarà nella sala ricreazione lo vedrò... ma prima devo alzarmi. Lavarmi con l’acqua gelida mentre sento le urla di quelle che le lavano per forza. Poi devo scendere in refettorio, sedermi accanto a quella demente di Pina che mi versa il latte sulle ginocchia, devo ingoiare un caffè che sa di uovo, un pezzo di pane che sa di pesce... qui mescolano i coltelli, Attilio, qui tagliano il pane col coltello che sa di aglio. Ti dicono tanto è guale, siete uguali, i cibi sono uguali, le giornate sono uguali, le teste sono uguali, le bocche sono ugualesime, la malattia poi è uguale... che volete? (Maraini, 2000: 184, Vol II).

Quando torna fuori, alla vita normale, il malato disturba; il padre di Elvira è il personaggio a cui, principalmente, viene attribuito il ruolo di trasmettere l’opinione delle famiglie:

PADRE: Che vuoi?
ELVIRA: Sono uscita.
PADRE: Lo vedo
ELVIRA: I manicomi chiudono.Ci mandano tutti a casa.
PADRE: Tanto per lavarsene le mani.
[...]
PADRE: Non potevano avvertireper lo meno che ti mandavano a casa?
[...]
PADRE: Se ne fregano quei cornuti...se ne fregano...tanto qualcuno dovrà pur occuparsi... c’è sempre un familiare disposto a incollarsi un matto sulla schiena. (Maraini, 2000: 192, Vol II).

Solo alla fine, i matti esprimeranno la loro crescita con la scelta di vivere insieme, liberi, ma con le loro regole stravaganti, senza dover accettare quella norma che non li vuole più.

ATTILIO:Sai che mi è venuto in mente? e se ci mettessimo a vivere insieme? prendiamo una casa e...
ADA: Una casa? E dove?
ALCIDE: Sì, una casa...
[...]
ATTILIO: Niente iniezioni, elettrochoc, Largatil, letto di contenzione!
[...]
ATTILIO: Ci pensi, Elvira, una camera per uno e niente chiavistelli, catene, catenacci...
ADA: Niente calmanti, sedativi, lassativi...
[...]

Nel 1995 (gli anni ’90 sono caratterizzati da testi scritti su ordinazione e molto spesso incentrati su figure storiche, come la cortigiana veneziana Veronica Franco — ricoverata nel lazzaretto – o Isabella Morra – poetessa del 500 uccisa dai fratelli – o ancora Caterina da Siena, anoressica mistica), Dacia Maraini scrive un dramma in due
atti, *Camille*, sull’artista Camille Claudel, innamorata senza freni di Auguste Rodin e dedita anima e corpo all’arte, alla quale sacrifica la sua vita. Ed è proprio Rodin il narratore ormai lontano, e poi già morto, che guarda la vita di Camille e ne descrive le tappe, fino al ricovero al manicomio:

**RODIN:** Fu proprio il fratello a portarla alla Maison de Santé di Ville-Evrard. Pensando di aiutarla… di metterla in mano ai medici… e i medici, si sa, amano i malati, li amano tanto che non vogliono mai separarrese. Se ne innamorano percutamente, diventano gelosi, come dei mariti possessivi.

Ormai Camille è dentro da dieci anni e nessuno pensa di tirarla fuori. Nemmeno io, del resto, nemmeno io… come si può affrontare la furia di una persona che si sente perseguitata? come si può aiutare una persona che ha ucciso se stessa e la sua gioia di vivere? (Maraini, 2000: 608, Vol II)

I dialoghi con la madre e il fratello, nel secondo atto, sono strazianti: nel primo caso, si ripresenta il rapporto ambiguo e impossibile tra la madre e la figlia, come in Zena, ma esacerbato dalla chiara volontà della madre di allontanare dalla società una figlia che è fonte di vergogna, a causa del suo comportamento:

**MADRE:** Sempre beffarda e ostile, ma che t’ho fatto, Camille? Il tuo orgoglio è insopportabile, terribile. Non mi stupirei che fosse proprio per orgoglio che sei voluta diventare pazza…

**CAMILLE:** L’hai detta la parola proibita; pazza! e questa sarebbe la tua carità? Mamma, perché sei venuta? per vedere come si comporta una pazza di fronte ad una madre caritatevole?

**MADRE:** L’orgoglio ti toglie il fiato… tu l’intelligenza la usi solo per ferire gli altri, per vendicarti… non è neanche vera pazzia la tua, è puro teatro…(Maraini, 2000: 610, Vol II).

La ‘segregazione’ di Camille, che grava finanziariamente sulla famiglia, viene trasformata, con abile manovra burocratica, in un ricovero volontario; il fratello e la madre le domandano apertamente di scegliere l’internamento, per salvare la famiglia:

**MADRE:** Sono stata a trovarla Paul. Mi ha minacciata… è pericolosa quella ragazza, non si può rischiare di farla uscire…

**PAUL:** Che ne sanno questi imbecilli? l’hanno mai vista? hanno mai assistito alle sue scene? sanno che da ultimo mordeva chi le si avvicinava? sanno che ha spaccato a martellate molte delle sue statue? sanno che non mangiava più? che si vestiva come una mendicante, che andava in giro con le unghie sporche e i capelli unti, che parlava da sola e che aggrediva chiunque? (Maraini, 2000: 612, vol II).

La situazione di isolamento si inasprisce e Camille è separata da tutti, non potendo ricevere né soldi, né lettere. La sua morte (a 48 anni, dopo trent’anni d’internamento) fu probabilmente causata da malnutrizione e maltrattamento:

**CAMILLE:** C’è la guerra, mamma, lo sapevi?… non più lettere di Paul… sua moglie aspetta il quinto figlio… la chiameranno Camille, se è una femmina… sono stata declassata, per via dei soldi che non arrivano… Così dicono… in terza classe disponiamo di una zuppa di centocinquanta grammi per il pasto del mezzogiorno, di trenta grammi di formaggio più quaranta grammi di legumi per la cena. La domenica: dolce alla crema. La crema è particolarmente squisita qui dentro, sa di suola di scarpa… ma io non ne lascio nemmeno un
grammo, perché ho fame. Il vino che berrei volentieri per scaldarmi è aceto… a meno che, a meno che tu non sia disposto a pagare in soldi o in natura, con qualche servizio extra come pulire le latrine, cucire la biancheria del signor direttore… il caffè è fatto con la ciceria… in quanto al freddo, mamma cara, la stanza in cui dormo è talmente gelata che non riesco a stare seduta. La mani mi tremano, sono coperte di geloni, e così anche le caviglie. Perciò mi ficco a letto e ci rimango. Sono ghiaia ciato fino alle ossa, tagliata in due dal freddo. Vi prego, riprendetemi a casa con voi… non farò scandali, non fiate nemmeno, sarò buona come un angelo… tiratemi fuori di qui, ve ne prego! (Maraini, 2000: 613, vol.II)

Parlare della situazione tragica di queste donne pazze equivale, lo abbiamo visto, a evocare anche i luoghi isolati, gli spazi coercitivi, in cui vengono rinchiusse le *personae non gratae*, dalle abitudini e dalla moralità scomode: prigioni, manicomi, lazzeretti e conventi. La drammaturgia di Dacia Maraini è ricca di luoghi di clausura, di prigionia, che sono sempre – malgrado la loro natura molto diversa – luoghi di sofferenza e di espiazione. Le donne che si ribellano –perché strane, diverse, amorali, immorali – sono ridotte al silenzio; potranno gridare la loro disperazione e la loro verità solo lontano dagli altri, in luoghi dove la loro parola non sarà presa in considerazione.

L’autrice confessa il suo interesse per i luoghi di concentrazione, che hanno segnato la sua vita:

> Credo che il mio interesse quasi ossessivo per le situazioni di detenzione derivi dalla mia esperienza in un campo di concentramento in Giappone; due anni che mi sono restati stampati nella memoria e da allora mi interessa tutto quello che succede dentro un mondo concentrazionario, dentro una cella di convento, dentro una prigione, dentro un campo. (Maraini-Murray, 2013: 54-55).

In modo più generale, la scelta di rappresentare gli spazi di incarcerazione, è simbolica del discorso sul potere che la società ha sempre esercitato sulla donna: il concetto di “prigione” è sfruttato in tutte le sue sfumature, nel momento in cui si mette in evidenza la necessità di liberare la donna dal ‘giogo’ dell’uomo e della società. Ricordiamo le parole dell’introduzione a *Medea* di Franca Rame:


**4. IL CORPO DA DOMARE**

Se volessimo mettere in evidenza ciò che caratterizza la pazzia al femminile, nel teatro di Dacia Maraini è la presenza scomoda e ingombrante del corpo. Il corpo della donna è fonte di desiderio, e per questo oggetto di perdizione, luogo della passione e
della maternità mancata, incarnazione della doppia natura femminile (santa e peccatrice, Madonna ed Eva). Il corpo non è libero: nella società, perché alla donna non è dato di gestirlo come vorrebbe, in quanto è controllato dalle regole della comunità, e dentro al manicomio, perché è controllato da medicine e mezzi di coercizione. Quando quelle regole sono infrante, dunque, il corpo viene punito.


Le pazze, nel teatro di D. Maraini, hanno spesso un rapporto perverso con il loro corpo, e la malattia sopravviene spesso quando il corpo è stato ferito o offeso. Questa relazione morbosa è diversa da quella che si può incontrare nei pazzi, perché nelle donne la malattia prende spesso valenze sessuali che contrariamente alle pulsioni degli uomini, vengono immediatamente attribuite a una forma di colpa, d’amoralità. La scatologia o la sessualità che si può incontrare nei malati maschi di Stravaganza non viene mai condannata: è una forma della malattia, non un peccato da espiare. In Zena, invece, si legge: GUARDIANO: Qui il pollice per l’impronta. Dunque (leggendo) Comportamento violento; atti osceni in luogo pubblico; paranoia sessuale... tutte qui le mandano queste troie... ce l’hai la roba da metterti? (Maraini, 2000: 426, vol.I).

Il rapporto con il proprio corpo comporta anche, nelle figure femminili, la gestione della maternità; nei tre testi in questione, le donne che presentano un comportamento strano, sono anche donne che vogliono gestire la loro sessualità e la loro maternità liberamente, al di là delle convenzioni sociali; sono invece spesso proprio quelle convenzioni, le regole del mondo benpensante, che decidano per loro. Messe di fronte a una scelta che, in ogni caso, lascerà il segno e le porterà a una forma di inadeguatezza, le donne non possono che lasciarsi sopraffare dal senso di colpa.

Questa colpevolezza in Zena è svelata dal medico, figura equivoca, che simboleggia, nella sua ambivalenza, il passaggio fra due epoche, fra due metodi di cura per i malati: l’analisi e l’elettroshock. Egli stesso non può esimersi dal portare un giudizio morale sul comportamento di Zena:

MEDICO: Ora parliamo di te, Zena... parliamo di te... la bambina dei sogni sei tu... è il tuo senso di colpa per quell’aborto fatto a quindici anni... quella bambina sei tu che guardi te stessa e ti condanni.

ZENA: (riprendendo la canzone) Tutto il giorno, Melina, mi dole la pancia...
MEDICO: Ti ribelli perché vuoi essere punita. Tu fai l’insolente per ribadire ossessivamente la tua colpevolezza: tu provochi la società perché ti punisca per un peccato che hai commesso e di cui non puoi perdonarti. (Maraini, 2000: 423, vol.I)

In Camille, la maternità mancata segnerà l’inizio della fine della relazione con Rodin e anticiperà i segni del comportamento deviato dell’artista:

RODIN: No Camille, questo bambino non deve nascere affatto... conosco io una levatrice molto brava...
CAMILLE: Sono due mesi che faccio lo stesso sogno, Auguste. Sogno una camera piena di luce e vedo in alto, sopra di me, un paniere per la frutta appeso al soffitto. Mi chiedo: ma cosa ci sarà dentro? E non arrivo mai a scoprirlo... adesso lo so cosa c’è dentro... e voglio tenerlo [...] 
CAMILLE: Se un vile, un egoista vigliacco... tu pretendi che tutti facciano solo quello che fa comodo a te... io questo bambino lo tengo, hai capito, lo tengo... e vai in malora tu con tutte le tue maledettissime sculture.

Anche in Stravaganza, la maternità viene a turbare la vita, già abbastanza caotica di Elvira, la cleptomane dalla sessualità sfrenata. In questo caso, però, la sua decisione equivale a una presa di posizione per quella libertà – condivisa con gli stravaganti compagni di manicomio – che è il messaggio della pièce.

GEGÈ: Sono io il padre.
ELVIRA: No... questo bambino sarà di padre ignoto. I-gn-to!
GEGÈ: Finirai per rovinare tutto, lo so, finirai per rovinare tutto.


In Zena, le sensazioni del corpo martoriato dagli elettrochoc si mescola al ricordo dell’aborto provocato, in Stravaganza si insiste invece sulla medicazione forzata e la perdita dell’identità:

ZENA: La scarica, signori e signore, entra sull’onda della lingua e batte contro le costole, in quel freddo di neve che vai, balorda? Sono io che cammino verso la finestra per buttarmi, ma ho le braccia legate e i piedi incatenati, che fame, Melina, che fame! la scarica ecco si butta nelle viscere, scuote le buche del sentimento di me, scarica, signori e signore, ha arraffato le anguille del sesso... ora le aggiunta a una a una, ora le morde a sangue, ora le uccide facendole a pezzi... com’è calmo il mio ventre dopo la furia. (Maraini, 2000: 424, vol.II!)

ADA: Il Largatil lo conosco bene, mamma. Appena dicevi una parola a voce alta, appena dicevi no, questo non ti va, ti prendevano in quattro, la suora te la cacciava nella vena. Dopo dieci secondi cominci a sentirti andare via. Vai vai vai... ma non voli, precipiti, giù giù giù nel profondo dell’inferno e quando ti svegli non ricordi niente e hai la lingua spessa, gonfia e gialla, puzzo di vecchio. (Maraini, 2000: 199, vol.II).
5. CONCLUSIONI

Matte da legare: come si è cercato di mettere in evidenza attraverso l’analisi di alcuni brani, le pazze che abitano la drammaturgia di Dacia Maraini sono personaggi dalla forte personalità, maltrattate dal genere umano e dalle sue leggi sociali, ma in fondo estremamente lucide sulla loro situazione e sul ruolo che la società ha già scritto per loro. La loro malattia è meno un problema psichiatrico di quanto si voglia far credere; è prima di tutto una rivolta muta e sofferta. Di fronte al veto dell’ordine costituito, alle manovre per privarle della loro libertà di scelta, alle parole prive di compassione, le pazze si ribellano. E lo fanno non solo con l’indecenza della disperazione, con le grida e le esplosioni di rabbia, ma soprattutto con una sofferenza profonda che le brucia da dentro. La frontiera tra follia, provocazione e disperazione è sempre molto sottile. Sempre capri espiatori di una mentalità che non riesce ad accettare la diversità di comportamento e che usa quella diversità come exemplum in negativo, le pazze sono punite. Il castigo che è loro destinato deve passare attraverso la sofferenza del corpo, quel corpo che si è esposto, ma che è stato usato e svuotato della dignità.

Metterle in scena, renderle protagoniste significa farle uscire dal silenzio e dal vuoto, sollevare il sipario su segreti taciti e realtà sofferte. E nello stesso tempo di partire alla ricerca di un fenomeno culturale ricco e fondamentale, una tappa nell’affermazione dell’universo femminile. Fortemente influenzata dalle lotte e dalle conquiste sociali, la drammaturgia di Dacia Maraini è lo specchio dei cambiamenti della società occidentale, al di là delle frontiere geografiche o culturali.

Le dramatis personae ancestrali – reali o immaginate – da sempre scandalose e messe al bando sono un aspetto fondante che ha contribuito al rovesciamento dei codici, al cambiamento del statuto delle donne, sulla scena e nella vita.

Attraverso un teatro impegnato, ma non politicizzato, la militanza nella drammaturgia romana è alla base della creazione di figure femminili forti e fragili nello stesso tempo, anonime o passate alla Storia per le loro azioni, che hanno però pagato a caro prezzo le loro scelte. Nel saggio qui proposto, ci siamo soffermati sulla figura delle pazze – le recluse incomprese – che nascondono spesso un problema che è più sociale che psicologico: le disadattate, le ribelli sono state per secoli punite con l’annullamento della loro identità.
A queste figure di pazze, si devono però affiancare altre figure marginali; la drammaturgia di Dacia Maraini ne è ricchissima: prostitute, donne vittima di violenza, ma anche suore di clausura, regine perseguitate e assassine sanguinarie. L’analisi di un così vasto panorama di personaggi può mettere in risalto quello sguardo particolare di cui il teatro delle donne è testimone.

E il vero filo conduttore della drammaturgia di D. Maraini è forse proprio il farsi portavoce di situazioni di segreto e di silenzio, per svelare alla società quello che le protagoniste, non possono o non riescono a dire. Pensiamo alla Marianna Ucra del romanzo e nella versione teatrale – per la quale vennero utilizzate tre attrici diverse per dare voce alla muta Marianna – o il romanzo dal titolo emblematico Voci (1999), o al testo A passi affrettati (2007) in cui la famiglia, in situazioni di violenza domestica, diventa prigione e incubo, o infine alle storie di donne ridotte al silenzio ne L’amore rubato (2012). Il discorso che Dacia Maraini porta avanti ormai da più di quarant’anni è dell’ordine dell’universale e coinvolge generazioni di donne che hanno ancora lotte da sostenere perché l’uguaglianza non sia solo e sempre teoria.

Riferimenti bibliografici

Archivio Franca Rame e Dario Fo  [http://www.archivio.francaramone.it/]
Centro di drammaturgia del Teatro delle donne:
Maraini D., Fare teatro. Materiali, testi, interviste, Milano, Bompiani, 1974.
Maraini D., Passi affrettati. Testimonianze di donne ancora prigioniere della discriminazione storica e famigliare, lanieri edizioni, 2007
DONNE PER LA COSTRUZIONE DELLA PACE

Angela Casella

Università degli Studi di Torino

1. LE RELAZIONI INTERNAZIONALI, IL TEMA DELLA PACE E LE DONNE

As a scholar and teacher of international relations, I have frequently asked myself the following questions: Why are there so few women in my discipline? If I teach the field as it is conventionally defined, why are there so few readings by women to assign to my students? Why is the subject matter of my discipline so distant from women's lived experiences? Why have women been conspicuous only by their absence in the worlds of diplomacy and military and foreign policy-making? (Tickner, 1992: 3)

Con questi interrogativi J. Ann Tickner, studiosa femminista di Relazioni Internazionali, segnava la prefazione al suo testo rivoluzionario, Gender in International Relations, nel 1992. A partire dagli anni Ottanta, le donne, in particolare le femministe, nel campo della risoluzione dei conflitti e degli studi sulla pace si sono poste le medesime domande. Poiché l’oggetto di studio tradizionale di tali discipline è stato costruito senza fare riferimento alle esperienze vissute dalle donne, raramente le donne sono state ritratte come attori nel settore della politica internazionale. Le donne hanno parlato e scritto ai margini delle relazioni internazionali perché è ai margini che le loro esperienze sono state relegate. Siamo state socializzate a credere che la guerra e la politica di potere siano sfere di attività per le quali gli uomini avrebbero una speciale affinità e che dunque le loro voci nel descrivere e prescrivere questo mondo siano più autentiche. I ruoli tradizionalmente attribuiti alle donne - nella riproduzione, nella famiglia, e anche nell’economia – sono generalmente considerati irrilevanti nella costruzione classica della disciplina delle relazioni internazionali. Ignorare le esperienze delle donne contribuisce non solo ad una loro esclusione ma anche ad un processo di auto-selezione il cui risultato è una presenza prevalentemente maschile sia nel mondo della politica estera che nel campo accademico delle relazioni internazionali. L’inizio di tale processo risiede nel modo in cui ci è stato insegnato a pensare la politica mondiale; se le esperienze femminili fossero state incluse, una radicale ridefinizione del settore avrebbe avuto luogo.

Scrivendo alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, lo storico E. H. Carr sosteneva che erano stati i devastanti eventi della Prima Guerra Mondiale ad aver motivato l’instaurazione della disciplina delle relazioni internazionali. Prima del 1914 le relazioni internazionali erano in gran parte oggetto di preoccupazione dei soli operatori
professionali. Ma la distruzione causata dalla Prima Guerra Mondiale, e la ricerca di nuovi metodi volti a prevenire un successivo conflitto, richiesero la necessità di una democratizzazione sia della teoria che della pratica delle relazioni internazionali. Secondo Carr, l’avvenuto di questa nuova disciplina accademica era caratterizzato da un desiderio appassionato di prevenire un’altra guerra. Nel periodo fra le due guerre, essa si concentrò sul diritto internazionale e la sicurezza collettiva, esemplificati allora nella Società delle Nazioni, come meccanismi attraverso i quali prevenire futuri conflitti. Quando, però, i limiti della Società delle Nazioni ed il suo sistema di sicurezza collettiva furono considerati tra i fattori che contribuirono allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la disciplina si rivolse a quello che i suoi promotori chiamarono realismo politico. Il settore delle relazioni internazionali dunque si avviò come un campo di studio interessato a spezzare l’apparentemente inevitabile ciclo di guerra internazionale, ma il paradigma che divenne dominante fu quello del realismo politico che concepiva il conflitto come inevitabile e che, secondo il pensiero di alcuni suoi estimatori, considera “la guerra il fuoco della vita politica” ed il modo migliore per garantire la sicurezza degli Stati.

Scopo principale del presente articolo è ripercorrere e riportare l’esperienza delle donne che hanno tentato di operare nel mondo della politica internazionale attraverso l’analisi dell’operato di una donna in particolare, Maria Bajocco Remidi, scrittrice, insegnante ed attivista, che ha tentato di farlo, a partire dal secondo dopoguerra, in Italia ed anche all’estero, lavorando per la pace, anche in senso didattico.

Non è certamente possibile affermare che la pace, oggi come sempre, sia in grado di tener viva l’attenzione dell’opinione pubblica con la stessa forza dirompente del fattore guerra. Generazioni di studenti si sono formati su manuali dominati da vicende belliche, guerre di conquista, scorerie, conflitti dinastici, lotte per il potere, quasi che la storia procedesse solo sotto la spinta di eventi dirompenti e drammatici (Scarantino, 2010). Attualmente non esiste settore, argomento o atteggiamento mentale e materiale, correlato all’attività umana, che non ricada in qualche indagine storica o accademica. E questo è avvenuto, anche se solo in tempi recenti in Italia, anche per il tema della pace, divenendo finalmente un autonomo oggetto di studio. Le fondamenta di tale settore sono state gettate in Europa negli anni Cinquanta e Sessanta con l’istituzione di diversi istituti di ricerca sulla pace. Nei suoi studi, la pace viene definita non solo come assenza di guerra (la cosiddetta pace negativa), ma anche come la presenza di condizioni atte a garantire una pace giusta e sostenibile nel rispetto dei diritti umani e nella garanzia di
e que condizioni sociali e politiche (pace positiva). Esiste poi una terza scuola di pensiero, oltre a quelle identificate nella pace negativa e nella pace positiva: la pace intesa come nonviolenza. Possiamo distinguere questa scuola dalle altre due sia a livello internazionale sia per quanto riguarda il contesto culturale italiano. Una scuola minoritaria, certo, ma non per questo meno importante, la cui fondazione si deve soprattutto a Johan Galtung, che, a partire dal 1959, si è dedicato alla teorizzazione della trasformazione nonviolenta del conflitto anche nel senso della trascendenza, soprattutto dagli anni Novanta in poi, a causa del fatto che la ricerca per la pace, una volta riconosciuta ufficialmente a livello internazionale, ha subito un processo di graduale accademizzazione che ne ha ridotto il potenziale di trasformazione sociale che la caratterizzava inizialmente. Né la scuola di pace negativa, né quella di pace positiva assumono in modo sufficientemente specifico e preciso la cultura della nonviolenza intesa come un insieme di conoscenze che consentono di tenere sotto controllo la violenza e di avviare il processo di trasformazione non distruttiva dei conflitti. La scuola di pace positiva, pur costituendo una svolta importante nel pensiero e nella storia della ricerca per la pace, si focalizza prevalentemente su modelli di risoluzione del conflitto che potremmo definire misti, ovvero modelli di tipo difensivo al livello macro, al quale operano le istituzioni, di regolazione del conflitto internazionale. Ciò significa che si continua ad accettare la guerra, seppure in casi estremi. La nonviolenza teorizza invece, e pratica, un modello radicalmente alternativo che convenzionalmente si può definire difesa popolare nonviolenta.

In Italia la ricerca per la pace non si è sviluppata con la stessa sistematicità ed ampiezza che caratterizza lo stato della ricerca in altri paesi, in particolare quelli scandinavi. La ricerca per la pace in Italia si è sviluppata soprattutto nel campo dell’educazione alla pace, oppure su tematiche circoscritte: diritti umani, diritto internazionale, cooperazione e sviluppo, interculturalità. È a partire dagli anni Ottanta che, grazie alla maggiore sensibilità dimostrata da molti studiosi in quel periodo, cominciano a costituirsi presso alcune università dei centri di ricerca sulla pace, o per la pace. C’è una sfumatura tra le due espressioni: il “per” indica un impegno, anche attivo, verso il cambiamento, mentre “sulla” fa pensare soprattutto ad un atteggiamento distaccato, neutrale. Gli studi per la pace dovrebbero invece essere intesi anche in senso propriamente didattico e ancora una volta il nostro paese si distingue per avere centinaia di corsi di studio di tutti i tipi, sovente distinti tra loro solo da artifici linguistici, per creare nuove cattedre, senza che esista nessun vero e proprio corso di studi per la pace.
Nel 2004 la riforma universitaria ha aperto uno spiraglio prevedendo nella classe XXXV le “Lauree nelle scienze sociali per la cooperazione, lo sviluppo e la pace”. Per la prima volta compare così questa “magica” parola, sufficiente a far sì che i docenti più attenti ne approfittino per cercare di abbattere le barriere dell’indifferenza.

L’altra componente che in Italia si è attivata per promuovere iniziative di ricerca per la pace, è quella che comprende associazioni e movimenti per la pace di ispirazione quasi sempre esplicitamente nonviolenta, sia di matrice religiosa che laica. La riflessione su questi temi e la tragica esperienza di una dittatura che portò il nostro paese a conoscere direttamente gli effetti di una guerra devastante e di una pesante sconfitta favori nell’immediato secondo dopoguerra la nascita di numerose seppur piccole associazioni per la pace, di solito dalla vita effimera, anche se animate da grande attivismo. Esse, sulla scia di una ritrovata spinta democratica, intendevano dare un contributo concreto alla costruzione di una pace duratura, che non si limitasse a subire le condizioni imposte dai paesi vincitori, ma scaturisse da una collaborazione internazionale. La storia del pacifismo italiano, che le marce degli anni Sessanta e Settanta avevano reso più vasto, più visibile, più vicino alla gente e meno frammentato, spesso ignora il ruolo di questi gruppi, nuclei pacifisti dell’immediato dopoguerra che furono in qualche misura pioneristici poiché “scoprirono” la pace alla fine della guerra, limitati non solo nei mezzi e nelle risorse ma anche dal contesto politico e internazionale caratterizzato dalla fase più acuta della guerra fredda. Se poco si sa del pacifismo italiano del dopoguerra nel suo complesso, ancor meno è conosciuto il pacifismo femminile nato nell’emotività del secondo dopoguerra e maturato attraverso la riflessione personale, il contatto con esperienze individuali e associative italiane e straniere e con l’azione successiva all’interno di organismi internazionali legati alle Nazioni Unite (Scarantino, 2006: 12). Manca infatti non solo una storia delle associazioni femminili degli anni Quaranta e Cinquanta, ma anche un’analisi del ruolo delle donne all’interno di organizzazioni pacifiste o di gruppi per la difesa della pace in Italia. Questo pacifismo è stato tuttavia per alcuni anni molto attivo e talvolta anticipatore nelle sue iniziative e nei suoi scopi molto prima delle marce della pace, delle mobilitazioni di massa degli anni Settanta e Ottanta e dell’avvento del femminismo.

Il presente saggio intende dunque prestare attenzione a questa realtà così poco indagata ripercorrendo, seppure parzialmente, la vicenda di uno dei più interessanti tra questi gruppi e quella della sua ideatrice: l’Associazione internazionale madri unite per
la pace (Aimu) fondata da Maria Bajocco Remiddi. La storia di Maria Remiddi, della sua piccola associazione pacifista e delle donne che con lei collaborarono, è una storia minoritaria e come tale pressoché sconosciuta. E tale sarebbe rimasta se Maria Remiddi non avesse conservato documenti, appunti e corrispondenze con donne e uomini impegnati sugli stessi temi in Italia e all’estero, se la sua famiglia non avesse reso consultabili quei documenti e se la storica Anna Scarantino non le avesse dedicato una documentata ricerca, pubblicata nel 2006 e sulla quale il presente lavoro si fonda. Da una diversa prospettiva, quella cioè di una parte della società civile estranea ai partiti, sebbene non apolitica, di una forma di associazionismo femminile di impronta borghese e laica, la vicenda di questa associazione ha inoltre contribuito ad arricchire di conoscenze gli anni Quaranta e Cinquanta, che furono decisivi per la ricostruzione del paese sotto molteplici aspetti: materiale, istituzionale, politico, economico, sociale, ma anche morale e ideale. L’analisi di questa associazione non può prescindere dalla vicenda personale e umana di Maria Bajocco Remiddi, che ne fu l’ideatrice e la principale animatrice. La sua prospettiva e la sua azione, in contatto con altri gruppi e associazioni dell’epoca, ha aggiunto un contributo importantissimo alla ricostruzione del formarsi di una coscienza pacifista nel nostro paese e al ruolo di sensibilizzazione e di educazione che molte donne hanno tentato di svolgere.

2. MARIA BAJOCO REMIDDI: UN IMPEGNO PER LA PACE

“Il 25 aprile ero sulla terrazza della casa di Monteverde a stendere i panni, quando tutte le sirene si misero a ululare: la guerra era finita, ma non finirono le terribili impressioni che essa mi aveva date: avevo 34 anni e mi dissi che la restante mia vita l’avrei dedicata a lavorare per la pace” (Remiddi, 2002: 104). Maria Remiddi concludeva così il suo ricordo degli anni di guerra1, con la lucida determinazione di dover fare qualcosa, con la consapevolezza che l’esperienza della guerra non consentiva più a nessuno, e certamente non a lei, di riprendere una vita normale, limitata esclusivamente alla sfera familiare e privata (Scarantino, 2006: 134). Anche per lei, come per molte

1 La memoria degli anni di guerra che Maria ha lasciato è raccolta in Ricordi di Guerra, scritti ad alcuni decenni di distanza dagli avvenimenti raccontati, contenuta negli Archivi centrali dello stato e pubblicati nel 2002 a cura della famiglia nel volume di Mosciatti, La neve rossa. Remiddi ripercorre in essi il periodo più duro della guerra, quello tra luglio 1943 e la primavera del ’45, che lei trascorse con la sua famiglia in gran parte a Muccia, il paese originario della madre nelle Marche. Nei suoi ricordi la storia del conflitto si mescola con quella di una piccola comunità e della sua famiglia, tra le sofferenze e la solidarietà umana.
altre, la guerra rappresentò l’evento traumatico che portò molte donne del ceto medio, rimaste in qualche misura al di fuori della Resistenza, a conoscere l’impegno e la partecipazione pubblica. Durante quel periodo, Maria sentiva l’esigenza morale di agire, la voglia di partecipazione ma anche l’insofferenza nei confronti di un ritorno esclusivo agli obblighi familiari e ai compiti materni che, seppur vissuti in maniera positiva e gratificante, non pensava potessero esaurire completamente la sua vita. Credeva fermamente che l’azione femminile per la pace non avrebbe potuto essere una sorta di hobby da coltivare come passatempo, ma un dovere morale che richiedeva impegno reale e sacrificio.

Nei mesi successivi alla liberazione Maria Remiddi cercò dunque di tradurre quei sentimenti in qualcosa di concreto, senza disperdere la potenza emotiva che quel vissuto le aveva lasciato. Così nacquero due esperienze diverse e strettamente legate tra loro, maturate negli stessi anni tra il 1945 e il 1946, e che rispecchiavano i due aspetti del suo carattere: uno idealista, che si nutriva della sua formazione letteraria e che si realizzò nello scritto dai toni lirici intitolato Pianto di Ecuba, pubblicato nel 1947 dalla casa editrice Gismondi; l’altro più concreto, ma spinto dalla stessa forza ideale, che ambiva a risultati pratici attraverso un’azione femminile congiunta e trasversale, che si tradusse nella costituzione, nel febbraio del 1946, di un’associazione di donne italiane e straniere intenzionate ad operare concretamente per la pace, l’Associazione internazionale madri unite per la pace. Come si vedrà, entrambi ruotavano attorno al valore della maternità come strumento per attivare un’azione femminile orientata alla costruzione della pace, come fonte di un impegno politico al femminile.

2.1 La vocazione letteraria

Maria, dopo aver ottenuto la maturità classica, nel 1934 conseguì la laurea in Lettere, entrando così a far parte della ristretta cerchia delle donne laureate in Italia, che a quell’epoca era di appena 1.684 su 10.045 laureati, pari al 17% del totale. Nello stesso periodo ella prese anche il diploma magistrale, che le consentì di insegnare presto nelle scuole elementari, spinta soprattutto da necessità economiche. Più che per l’insegnamento Maria Bajocco sentì nascere in sé soprattutto una vocazione alla scrittura, cui avrebbe cercato di dedicarsi con continuità attraverso gli anni. Tanto l’esperienza nella scuola e l’interesse per la pedagogia infantile, quanto l’attività letteraria di Maria, avevano trovato nella sua famiglia il terreno più adatto e le opportunità migliori per manifestarsi. Entrambi i genitori erano infatti insegnanti ed
educatori. L’idea secondo cui anche la donna dovesse lavorare, indipendentemente dalle sue condizioni economiche, e che questo fosse un importante fattore di emancipazione era da lei fortemente sentita e si alimentava dell’esempio e dell’educazione familiare. La prima occasione nella quale Maria Bajocco dovette sperimentare le sue capacità di scrittura e di analisi critica in campo letterario fu la sua tesi di laurea, discussa alla Sapienza di Roma nell’anno accademico 1933-1934. Argomento della sua tesi di laurea fu il poeta, filologo e critico Arturo Graf. In quegli anni Maria si cimentò in brevi prove letterarie, costituite da novelline dal tono ironico e leggero, che furono pubblicate nel “Popolo di Roma”. Poco tempo dopo le prime esperienze letterarie in cui Maria aveva cominciato a sperimentare le sue capacità di scrittura, misurandosi con la novellistica ma anche saggianto la sua capacità di divulgatrice per ragazzi, nel 1937 passò ad una prova più impegnativa, che assunse anche una connotazione politica più definita. Si trattava del volumetto *Il Natale di Roma*, inserito in una collana la cui edizione, verso la metà degli anni Trenta, era rivolta a giovani ed educatori con lo scopo di divulgare i concetti chiave, le realizzazioni e linee pedagogiche del regime fascista. Per Maria si trattò di un’opportunità per pubblicare e per farsi conoscere in ambito scolastico, di uno scritto d’occasione che non lasciò tracce durature nel suo pensiero. Sarà la guerra a compiere in lei una separazione necessaria tra l’amore per il proprio paese e l’accettazione del regime fascista, consentendo la sua maturazione personale. Solo attraverso la terribile esperienza del conflitto si sarebbe potuta sviluppare una sua riflessione autonoma sul significato della guerra, solo così avrebbe potuto dare vita al suo impegno successivo nella direzione di un’attività positiva per la pace.

Frutto di tale riflessione fu il suo scritto intitolato *Pianto di Ecuba*, che racconta la mancanza di senso della guerra vista attraverso l’elaborazione del dolore vissuta dalla madre di un caduto. In una corrispondenza con la madre, Maria Remiddi scriveva che il libro le si era “imposto allo spirito” mentre preparava un testo scolastico, costringendola a interromperlo. Se prima della guerra Maria era una giovane scritttrice alle prese con piccole prove letterarie di argomento leggero, ora appariva un’autrice impegnata su un tema tragico (Scarantino, 2006: 140). La protagonista del racconto è ancora una volta una donna, una madre che ha appena avuto notizia della morte del figlio in guerra. Il testo è scarno, senza riferimenti a luoghi o a tempi e la scrittura in prima persona e la scelta del tempo presente rivelano l’urgenza del comunicare. Tutto si concentra sulla coscienza della donna, le cui riflessioni e analisi appaiono come dei *flash*. La prima parte del racconto ripercorre le fasi del dolore individuale e dell’elaborazione del lutto,
dalla negazione alla lenta consapevolezza di quella morte. C’è anche una riflessione sull’atto stesso della scrittura che appare alla protagonista inadeguato a esprimere il dolore, sulla carta per lei c’è solo quello che il dolore le suscita, ma il dolore vero resta nel cuore, senza rassegnarsi, vivo e agitato come una bestia feroce. Nella seconda parte del libro, la rabbia e il dolore della protagonista si trasformano nella determinazione di incontrare in terra straniera colei che ha cresciuto e partorito l’assassino di suo figlio. L’incontro con un’altra rabbia, un altro dolore, una madre straniera che l’accusa a sua volta di essere la madre dell’assassino del proprio figlio, sono una rivelazione per la moderna Ecuba che fino ad allora non aveva mai guardato oltre la sua vicenda personale.

Non ho mai pensato, nella mia mente ristretta, che andavi a dare la morte. Giuro che, se questo avessi pensato, avrei preferito vederti avanti al plotone d’esecuzione, dove si è uccisi senza uccidere. E quando pregavo perché tu rimanessi in vita, io non calcolavo quante vite umane costava mantenere la tua vita. (Remiddi, 1947: 51).

Con queste parole la protagonista, immaginando di dialogare con il figlio, considera la guerra da un altro punto di vista e introduce un modo nuovo di guardare al nemico, dove il dolore diventa condiviso con quella “dolorosa sorella straniera” (Remiddi, 1947: 53). La guerra assume così un’accezione totalmente negativa, nessun mito di vittoria o di gloria la caratterizzano, nonostante il tono sia elevato e il testo dominato dall’immagine letteraria. Non solo, oltre alla distruzione del valore della guerra, la protagonista rivolge esplicita accusa a tutte le madri, oltre che a se stessa, di non essersi riuscite a ribellare, di aver sperato nel ritorno della persona cara, attraverso la morte altrui, accettando senza discutere la legge degli uomini, poiché si ritenevano capaci solo di piccole cose e incapaci di comprendere le grandi (Scarantino, 2006: 142). Dunque, anche se si è ancora nella dimensione del piano e non in quella dell’azione, la consapevolezza dell’assurdità della guerra si affianca all’accusa rivolta alle donne di essere corresponsabili della marginalità in cui si trovavano, e di cui ora pagavano il prezzo con la perdita dei loro cari. Il libro si chiude con l’invocazione della madre a Dio affinché ponga fine a questo ciclo infinito di dolore e l’invito alla sorella straniera a condividere la stessa preghiera. Questo è in realtà un richiamo ai classici, e non un riferimento religioso. E’ infatti esplicita la fonte d’ispirazione, considerata la scelta del titolo: Ecuba, la mitica madre troiana della tragedia euripidea testimone della distruzione della patria e dei suoi figli. Tutto il testo, con il suo ritmo e gli accenti di lirismo rimanda ad immagini della tragedia greca, utilizzando quindi un linguaggio dal valore universale. Tuttavia, il significato che l’autrice vuole trasmettere si discosta dalla
tradizione greca, dove il pianto delle madri era funzionale al discorso sulla guerra colmo di elementi legati all’eroismo e all’amor di patria. In questo caso, invece, le donne non sono più solo testimoni innocenti ma sono considerate responsabili di aver permesso e perpetuato nel tempo la loro estraneità alla guerra e alle decisioni politiche che l’hanno resa possibile, o peggio ancora di aver sostenuto le idee degli uomini. Il messaggio dell’autrice però fa intuire quale unica via d’uscita alla tragedia umana e al dolore individuale, l’azione delle donne, in virtù della loro sensibilità e della loro esperienza, che, riscoprendo la fiducia nelle loro capacità, il valore della solidarietà e degli interessi comuni, spezzino la logica della guerra diventando protagoniste attive e non più vittime.

Nonostante il suo valore, questo lavoro ebbe una limitata circolazione e pochissime segnalazioni sulla stampa, anche se l’impegno dell’autrice fruttò diversi consensi, specialmente femminili, anche fuori dall’Italia. In Italia, la recensione più interessante fu quella di Anna Garofalo, una donna che ebbe un ruolo importante nell’impegno di Maria Remidi e nell’attività dell’Aimu. La giornalista ne sottolineò la forza drammatica, l’intensità di dolore, la scelta di una prosa scarna e soprattutto la natura antieroeica della protagonista, in netta contrapposizione con l’immagine della madre eroica propagandata dal fascismo che spingeva il figlio a partire per la guerra e ne ostentava poi il valore patriottico da caduto. Secondo Garofalo libri come questo servivano la causa della pace più dei drammatici racconti di trincea di Remarque e Barbusse. Anna Garofalo, prematuramente scomparsa nel 1965, fu una fondamentale collaboratrice di Maria, con i suoi interventi giornalistici difese sulla stampa di area laica la condizione della donna in Italia, affrontando anche argomenti allora scottanti, quali la prostituzione e il divorzio, e contribuendo a far sì che l’attenzione per le tematiche femminili non fosse l’espressione di un interesse settoriale, ma una questione di interesse generale, un indice della crescita civile del paese. All’interesse per le donne e per un giornalismo d’inchiesta associò la difesa delle ragioni della pace nella politica e nell’educazione.

La propensione di Maria alla scrittura fu un elemento costante della sua vita e delle sue attività. Attraverso le sue pubblicazioni pedagogiche e i suoi interventi sulla stampa specialistica, come quelle su periodici scolastici di tiratura nazionale che ospitavano i suoi contributi, poté diffondere e far conoscere anche al mondo della scuola le iniziative che si stavano compiendo in campo femminile e in favore della pace in Italia e all’estero. Nel corso degli anni Maria affiancò all’impegno diretto verso la scuola - per la sua professione di insegnante e per l’attenzione che l’Aimu dedicava all’educazione
alla pace - cui contribuì anche con la preparazione di testi scolastici per la scuola elementare, la stesura di poesie, racconti, fiabe e romanzi. Gran parte di questi componimenti fu concepita per l’infanzia, mentre alcuni erano rivolti ad un pubblico adulto. Il suo racconto fiabesco Il Testamento del Re2 vinse, nel 1968, il primo premio al più importante concorso letterario italiano per la narrativa per l’infanzia. Oltre alla sua esperienza di madre ed educatrice, le sue fonti di ispirazione erano i ricordi di guerra e d’infanzia, legati alla tradizione e alla popolazione marchigiana. Molti suoi racconti, costruiti secondo il genere fiabesco, ebbero l’obiettivo di insegnare la pace ai ragazzi a partire da un contesto fantastico, superando, secondo lei, l’idea secondo cui il rifiuto della guerra dovesse scaturire come reazioni a descrizioni e immagini di violenza. Anche il suo ultimo e più impegnativo lavoro del 1984, La cerca di vivere, pur avendo come tema la vita che nasce attraverso la figura della nonna, levatrice professionale a Muccia, si conclude con una riflessione sulla pace.

2.2 L’Aimu

Maria Bajocco Remiddi, ebbe l’intuizione di creare un’associazione di donne sulla base di un denominatore comune che allora, all’indomani della guerra, aveva un forte potere evocativo: la maternità, materiale ma soprattutto ideale, intesa come simbolo di protezione della vita, un elemento universale, che avrebbe dovuto facilitare il riavvicinamento tra le donne di paesi ex nemici e tra le stesse italiane divise dalle rispettive appartenenze politiche. Dopo un intenso lavoro preparatorio, “il 7 febbraio 1946 l’Associazione internazionale madri unite per la difesa della vita umana” , poi divenuta “per la pace”, si costituiva ufficialmente davanti al notoio. Le socie fondatrici erano nove, tutte insegnanti, tranne Elena Jennings Tallarico, di nazionalità francese, e Marina Della Seta, che sarebbe stata l’amica e collaboratrice più vicina a Maria Remidi nell’associazione. Scopo dell’associazione, come veniva indicato nello Statuto, era quello di: unire senza distinzione di età, stato civile, classe sociale, confessione religiosa, fede politica, le donne che siano animate dalla volontà di opporsi ad ogni forma di violenza che, direttamente o indirettamente possa distruggere la vita umana; diffondere presso tutti i popoli della terra il principio che il valore della vita umana è da porre in una sfera superiore a qualsiasi ideologia sociale, politica, nazionale. L’associazione veniva inoltre dichiarata indipendente rispetto a qualsiasi partito

2La fiaba venne poi inserita nella raccolta Favole della buona notte, pubblicata dalla casa editrice AMZ nel 1973.
politico, “pur avendo tra gli scopi quello di diffondere i suoi principi in ogni campo dell’attività umana”, ma escludendo qualunque propaganda di partito, mentre l’appartenenza ad essa assumeva per ogni donna “il carattere di impegno morale”. Il progetto che stava nascendo appariva una scommessa così azzardata da sembrare persa in partenza, per una serie di motivi. In primo luogo la mancanza di esperienze di tipo associativo della fondatrice e di gran parte delle socie. La seconda difficoltà era rappresentata dall’indifferenza o la diffidenza per il “sociale” dell’ambiente cui si rivolgeva. Infine la dimensione internazionale che si volle dare all’associazione, pur fondamentale nel programma, presentava oggettive difficoltà, che tuttavia furono in qualche modo superate se si considerano i notevoli contatti internazionali e la rete che Maria Remiddi riuscì a tessere.

Fu soprattutto la perseveranza di Maria Remiddi a consentire al suo gruppo di durare oltre dieci anni, avviando numerose iniziative e sfruttando ogni possibile canale, in particolare quello scolastico ed educativo, per diffondere le sue idee. Era maturata in lei la volontà di dedicare la vita all’impegno per la pace, spinta dalla drammatica esperienza bellica, da lei vissuta in gran parte a Muccia, il paese marchigiano di origine della madre, e dalle spontanee manifestazioni di solidarietà che si stabilirono allora tra civili e soldati d’occupazione, di cui ella fu insieme testimone e protagonista. Maria Remiddi ebbe la grande capacità di coniugare lo slancio ideale che l’aveva animata fin dall’inizio con la comprensione degli spazi effettivi d’azione e degli obiettivi effettivamente raggiungibili, insieme all’umiltà e alla curiosità intellettuale di voler innanzi tutto capire il senso delle vicende politiche e delle forze in gioco, cercando di considerare anche le ragioni degli “altri” e rinunciando alla pretesa di proporre soluzioni generali, valutando piuttosto gli avvenimenti caso per caso. Era convinta che spettasse ai governanti, e non a vaghe utopie pacifiste, ricercare le possibili soluzioni, nel quadro del diritto e della giustizia internazionale, mentre il compito di associazioni come la sua fosse di agire soprattutto da stimolo appellandosi ai politici e con un’opera di sensibilizzazione dell’opinione pubblica.

La storia dell’Aimu si svolge tra il 1946, anno della sua costituzione, e il 1957, quando l’associazione si trasformò nella sezione italiana della Women’s International League for Peace and Freedom (Wilpf), allora la più importante organizzazione femminile per la pace di impronta borghese e non comunista, con alle spalle una storia di oltre trent’anni di lotte in ambito suffragista, ma fin dalle sue origini votata all’individuazione e all’eliminazione delle cause di guerra, così come al riconoscimento
dei diritti fondamentali delle donne. L’azione del gruppo, che operò per diversi anni sotto l’etichetta Wilpf, non si concluse in modo ufficiale e definito, ma si esaurì gradualmente con la progressiva defezione delle socie nel momento in cui i conflitti internazionali si proiettarono all’interno dell’associazione provocando un duro scontro. Le posizioni che cominciarono a prevalere, orientate sempre più nettamente contro Israele e contro gli Stati Uniti, determinarono anche l’allontanamento delle socie italiane, che tuttavia continuarono la loro attività per la pace secondo percorsi individuali (Scarantino, 2016: 16). A dimostrazione del fatto che quella di Remiddi in favore della pace fu una vera e propria scelta di vita che accompagnò tutto il suo cammino, la sua opera di promozione della comprensione internazionale continuò, dalla fine degli anni Cinquanta, soprattutto nel settore educativo attraverso il suo lavoro nella Commissione italiana dell’Unesco. Per lei questa organizzazione internazionale esprimeva tutte le sue idee pacifiste, operava nella direzione che aveva sempre auspicato e le consentiva di far penetrare il messaggio pacifista nelle scuola in forma ufficiale.

L’esperienza dell’Aimu fa parte di quel pacifismo femminile italiano del secondo dopoguerra curiosamente ignorato anche da quegli autori che condividono la convinzione diffusa che la pace si addica alle donne, che esista una particolare attitudine, una predisposizione femminile per tutte le questioni attinenti al tema della pace. Paradossalmente, uno dei fattori che ha contribuito a trascurare questo tipo di esperienze è quello legato al successivo femminismo che, per lungo tempo, ha visto nei movimenti pacifisti femminili, del primo e del secondo dopoguerra, soprattutto il perpetuarsi degli stereotipi sulla donna espressi tra l’altro dal binomio donna-pace. Esiste anche un filone di studi femministi che, dopo aver a lungo negato il legame donne-pace o perché troppo spesso smentito dai fatti, o perché basato su stereotipi che contesta, lo ha recuperato poi quale specifico femminile all’interno di un percorso di liberazione, e d’altra parte a partire dagli anni Ottanta si è verificato da parte del femminismo un parziale riaccostamento al pacifismo. Opere a sostegno di una causa ideale come quella di Remiddi erano sempre anche opere di emancipazione delle donne, senza le quali sarebbe difficile comprendere l’esplosione del femminismo in Italia a partire dagli anni Sessanta, nonostante alcuni aspetti, come quello della difesa del ruolo spirituale e morale della maternità, sembrerebbero confermare una netta distanza tra le due generazioni. Era stata portata avanti dalle donne della generazione di guerra un’azione di critica dei ruoli e delle immagini tradizionali che il fascismo riproponeva.
per i suoi fini e fu quella generazione a riprendere le prime battaglie del femminismo emancipazionista di inizio secolo, avviando un mutamento di mentalità destinato ad estendersi progressivamente.

L’esistenza di un binomio che lega le donne alla pace non solo in rapporto a concreti eventi storici, ma anche sul piano culturale, sociale, emotivo, perfino biologico, è un’idea così radicata e così profondamente interiorizzata da essere diventata un luogo comune o uno stereotipo, forte nella sua capacità evocativa quanto ambiguo nei suoi effetti. Tra le ragioni che hanno contribuito alla nascita e alla persistenza di questi stereotipi, c’è la tradizionale estraneità e alterità della donna rispetto alla politica e alla guerra, da cui è derivata una sua superiorità morale che ne ha rafforzato la sua esclusione da tali ambiti considerati “roba da uomini”. E’ interessante come la vicenda dell’Aimu possa, tra le altre cose, contribuire a sfatare il mito secondo cui le donne siano naturalmente portate a difendere le ragioni della pace. Contro il diffuso convincimento che le donne abbiano una particolare vocazione per la pace, la storia di quegli anni, segnati da forti passioni politiche e civili, ha mostrato invece come la questione “pace” non solo non unì le donne, né rappresentò la loro bandiera, come l’Aimu aveva sperato, ma nel momento in cui uscì dalle astrazioni per entrare nell’agenda delle forze politiche, fu assai più strumento di lotta tra i partiti che occasione di dialogo e di riflessione, diventando anzi una delle componenti del consolidarsi dei blocchi e del duro confronto politico e ideologico che questo generò anche nel nostro paese. Dal canto loro le donne impegnate a inserirsi nella vita del paese specialmente dopo la conquista del voto, non si sottrassero al clima delle nette contrapposizioni ideologiche, col risultato che la questione della pace, monopolizzata da una sola parte politica, alimentò le spaccature anche nell’associazionismo femminile e lasciò organizzazioni come quella di Remiddi, che cercavano nonostante tutto di mantenere aperto il dialogo, in un penoso isolamento, strette tra l’accusa di criptocomunismo da una parte e i tentativi di assorbimento dall’altra. Solo con l’affacciarsi di una nuova stagione politica e i primi timidi segnali della distensione internazionale si sarebbero create le condizioni per l’auscipata collaborazione fra le forze femminili (Scarantino, 2010).

Per questa associazione l’azione per la pace avrebbe dovuto qualificare l’impegno concreto delle donne al servizio della propria nazione, nell’ambito di una solidarietà femminile internazionale, partendo da un timido ruolo iniziale di “consigliere” degli uomini per arrivare all’assunzione di ruoli e posizioni autonome sui temi correlati alla
pace. La pace doveva dare un contenuto concreto alla cittadinanza femminile, e le donne che vi furono impegnate non dubitavano di svolgere un’azione politica, ma apartitica. L’Aimu guardava con diffidenza alle teorie e ai progetti astratti, interrogandosi sulle possibilità di azione concreta e praticabile, anche attraverso iniziative modeste ma in grado di produrre risultati effettivi, anche se di lungo periodo, di sensibilizzazione, di formazione e di educazione alla pace quali ad esempio: l’organizzazione di corsi di educazione alla pace per gli insegnanti elementari per favorire la diffusione di uno spirito democratico e anti-belicco; l’avvio di corrispondenze fra donne italiane e straniere, per aiutare tante donne ad uscire dai propri limitati orizzonti provinciali, abituandole al dialogo ed alla comprensione, compiendo un notevole sforzo di conoscenza della realtà mondiale e delle relazioni internazionali se si considera l’isolamento in cui il fascismo aveva tenuto l’Italia e la tradizionale estraneità delle donne verso quei temi, a lungo considerati prettamente maschili; il tentativo di dar vita ad una letteratura infantile pacifista, favorendo anche la traduzione e la diffusione di opere straniere.

La consapevolezza dei propri limiti che fu uno stimolo per l’associazione a fare della pace un oggetto di studio, a ricercare i segni di una cultura di pace senza offrire ricette universalmente valide unito alla volontà di avviare un lavoro di educazione delle coscienze e di sensibilizzazione a lungo termine, nella costante fiducia nel valore della ragione e del diritto e nella possibilità di educare l’uomo ad un comportamento pacifico fin dalla prima infanzia, rappresentano probabilmente il lascito più ricco dell’Aimu.

**Riferimenti bibliografici**


SIMBOLOGÍA DE LA LOCURA FEMENINA EN LA OBRA DE GILMAN.
EL DESPERTAR DE LA MUJER.

Elisa María Casero Osorio
UNED

La sociedad norteamericana del siglo XIX tenía establecidos unos roles específicos para la mujer. Sumisa al hombre, su papel era ser una buena esposa y cuidar de la casa. Pero en este siglo aparecen voces femeninas que exigen un cambio. Charlotte Perkins Gilman fue una de ellas. Socióloga, poeta, narradora y voz del feminismo, la obra de Gilman reproduce a una mujer inmersa en su papel impuesto por la sociedad patriarcal pero con claros matices en los que se reflejan la búsqueda de una independencia femenina al margen del hombre, una locura para la época. Este ensayo pretende ser un conciso análisis de la representación femenina en la obra de esta escritora, claro ejemplo de cómo ese despertar de la mujer continúa en el siglo XXI.

1. LA MUJER EN EL SIGLO XIX.

Acabada la guerra, la sociedad norteamericana sufrió grandes cambios. Fue una época de expansión territorial y de revolución industrial. Las ciudades cambiaron notablemente y la prosperidad económica llevó al crecimiento de la clase media. En el año 1800, Washington reemplazó a Filadelfia como sede del Congreso y la presidencia. La población de los EEUU creció considerablemente rebasando los 10 millones de habitantes. Gracias a las mejoras en la alimentación, higiene y sanidad, la mortalidad descendió de forma notable.

En 1776 los establecimientos coloniales en Norteamérica seguían desperdigados por la periferia del continente como prolongaciones marítimas de la expansión europea, pero 140 años después, al comienzo de la primera guerra mundial, Estados Unidos se había convertido en la mayor potencia industrial del mundo; esta notable expansión fue resultado no sólo de la simple adición de producción industrial, población y territorio, sino también de transformaciones fundamentales de todas las relaciones económicas y sociales y la creación de una sociedad nueva. En 1850, las industrias más importantes eran las del calzado, el algodón y las maderas, y si se clasifican por el valor del producto, la industria principal era la molienda, pero después de 1850, la revolución industrial, por completo floreciente en Estados Unidos, convirtió a esta nación en el país más poderoso del mundo (Aparicio 2013:64).

La sociedad estaba caracterizada por una fuerte jerarquía, que diferenciada entre proletariado y burguesía. La alta burguesía buscaba separarse del proletariado fuera de
los negocios, por lo que, en la vida social, los más ricos frecuentaban salones aristocráticos y bailes, mientras que el proletariado acudían a cafés, clubes, casinos y, en ocasiones, al teatro. La familia estaba formada por el padre, la madre y los hijos, dirigida únicamente por el padre.

Hasta ahora, el papel de la mujer en la sociedad norteamericana del siglo XIX podía resumirse en ser ama de casa y obedecer a su marido. En el caso de que no estuviera casada, debía estar siempre acompañada de su padre o hermanos. La mujer debía ser sumisa, obediente, frágil y subordinada por completo al hombre en todos los aspectos de su vida. Pertenecía a la esfera de lo privado, lo doméstico y lo reproductivo. El mundo que la rodeaba estaba formado por instituciones patriarcales que no daban opción a pensar que la mujer tuviera otro papel en la sociedad. La institución de la familia es un claro ejemplo donde el hombre era el único que podía decidir sobre la su mujer y sus hijos, tomaba las decisiones y manejaba la economía. Para entender mejor el término “institución patriarcal”, Rosalía Camacho lo define como

Llamamos institución patriarcal a aquella práctica, relación u organización que a la par de otras instituciones operan como pilares estrechamente ligadas entre sí en la transmisión de las desigualdades entre los sexos y el la convalidación de la discriminación entre las mujeres. (Camacho, 1997:41)

El patriarcado imperaba en la sociedad del siglo XIX. El período victoriano consolidó la conservación de tal estructura. Conocer las características que definen este término va a ser la base para entender por qué la mujer, a finales de este siglo, cambia su modo de pensar y actuar con respecto al hombre y la sociedad. Pero antes de introducirnos en la definición de esta nueva mujer, veamos cuáles son algunas de las características más significativas de este sistema patriarcal que, según Facio y Fries, son:

Se trata en primer lugar de un sistema histórico […] Se fundamenta en el dominio del hombre ejercido a través de la violencia sexual contra la mujer, institucionalizada y promovida a través de las instituciones de la familia y el Estado. Todo sistema de dominación requiere de la fuerza y el temor […] Las mujeres de cada uno de esos grupos oprimidos mantienen una relación de subordinación frente al varón (Facio y Fries, 2005: 280-281).

Mientras que la mujer proletaria trabajaba fuera del hogar y cuidada, al mismo tiempo, de los hijos, las mujeres que pertenecían a más altas esferas eran sometidas a una fuerte vigilancia moral. Su educación estaba orientada a la vida en sociedad con el fin de conseguir una boda conveniente. Desde el punto de vista legal, la mujer no era
más que una parte del hombre. Pero frente a esta situación, el siglo XIX trajo consigo un cambio en el modo de vida y pensamiento de las mujeres. Uno de los principales indicios se observa en el vestido, que se moderniza, aunque los botones seguían siendo considerados de inmorales porque facilitaban la tarea de desnudarse. Estas mujeres de fines de siglo que, hasta entonces, tenían que buscar pseudónimos masculinos para triunfar en determinados ámbitos, como la cultura o la sociedad, comenzaron a reivindicar la igualdad de los derechos. Conseguir el derecho al sufragio inició las luchas feministas. En EEUU, las mujeres consiguieron su derecho al voto en el año 1820.

Pero como se ha mencionado anteriormente, a finales del siglo XIX se produce un cambio en la figura de la mujer. La llamada New Woman se definía como una mujer que desafiaba los roles establecidos por el género masculino y luchaba por salir a la luz. Al principio de forma sigilosa, a través de la literatura o sus escritos, mostrando poco a poco una rebeldía desconocida hasta entonces. Finalmente, a través de movimientos feministas, tanto políticos, como culturales y económicos cuyo objetivo era reivindicar los derechos de las mujeres. Este siglo fue testigo de los grandes cambios que se produjeron en la vida de las mujeres.

Battling for the vote, demanding the right to own property and retain custody of their children after divorce, entering institutions of higher education, studying to be physicians and nurses, lawyers and journalists, forming trade unions, establishing businesses, and writing best sellers, women both at home and abroad had become so dramatically visible that by the end of the century the so called Woman Question -the issue of just what woman's 'place' ought to be in a proper society- had begun to obsess a startling range of thinkers (Gilbert y Cubar 1985: 161).

La llegada de esta “nueva mujer” fue vista como una amenaza para la sociedad patriarcal que caracterizaba los comienzos del siglo XIX. Que la mujer abandonara su hogar para salir a la calle con el fin de reivindicar derechos que, hasta ahora, solo pertenecían a los hombres, creó una gran alarma social. Showalter describe a la “NewWoman” como “an anarchic figure who threatened to turn the world upside down and to be on top in a wild carnival of social and sexual misrule. Journalists describe her in the vocabulary of insurrection and apocalypse as the one who had “ranged herself perversely with the forces of cultural anarchism and decay” (Showalter, 1990: 38-39)

2. LA LITERATURA FEMENINA Y PERSONAJES FEMENINOS EN EL SIGLO XIX

A través de la literatura, las escritoras que defendían el movimiento feminista que surgió a finales del siglo XIX, pudieron expresar sus ideas escribiendo sobre mujeres que querían salir del sistema patriarcal al que estaban sometidas. Algunas de estas
escritoras fueron Kate Chopin, Alice James, Charlotte Perkins Gilman, Edith Wharton, Elen Glasgow y Willa Cather.

Para entender mejor las distintas publicaciones que se dieron en la época por parte de mujeres escritoras, Showalter distingue tres fases en el desarrollo de esta literatura femenina. Por un lado, existe una fase femenina; por otro, una fase feminista; y, por último, la llamada fase de mujer. Suarez y Martín las explican de esta manera

A la primera de ellas, Showalter llama “fase femenina” y en ella la mujer imita los estándares prevalentes de la tradición dominante e internaliza sus principios sobre el rol social que ella misma debe asumir. La segunda fase, o “periodo feminista”, representa para Showalter la toma de conciencia y la protesta de la mujer contra dichos códigos hegemónicos. Finalmente, viene la tercera, denominada por Showalter “Female” (Hembra) y que personalmente prefiero llamar fase “Feminal”. Esta última fase es un impulso “hacia dentro”, liberado en gran parte de la dependencia de lo contestatario, una búsqueda de identidad que no tiene nada que ver con la conciencia de grupo” (Suarez y Martín, 2000:255)

Una vez explicados como puede dividirse las distintas fases en las que podría encontrarse la mujer de aquella época, podemos entender cómo, dentro de la literatura femenina, encontramos escritos donde vagamente se vislumbra el despertar de la mujer, como la tan conocida The Yellow Wallpaper de Charlotte Perkins Gilman, u otros donde esa búsqueda de identidad y de expresión están más acentuados, como en The Awakening de Kate Chopin, donde su protagonista es una mujer que experimenta el despertar y descubre la necesidad de ser algo más que esposa y madre. Es un claro ejemplo de esa nueva figura femenina: mujer que se dedica un montón de actividades escandalosas para su época. Expresa su opinión, hace deporte, cultiva sus capacidades intelectuales (lee, estudia) e incluso, algunas, escriben. Su protagonista, Edna, es una figura transgresora porque no comparte las ideas que han sido impuestas por la sociedad, no es la perfecta esposa ni madre, es infiel a su marido, es una mujer que crea, pinta y, en definitiva, es una mujer que decide qué quiere hacer con su vida aunque sea una decisión terrorífica. El despertar de Edna se produce por medio de la música, en su caso, por medio del piano que toca, otro de los personajes femeninos de la obra Mademoiselle Reisz:

The very first chords which Mademoiselle Reisz struck upon the piano sent a keen tremor down Mrs Pontellier’s spinal column. It was not the first time she had heard an artist at the piano […] Mademoiselle had finished. […] As she passed along the gallery she patted Edna upon the shoulder.

Well, how did you like my music? She asked […] she pressed the hand of the pianist convulsively. Mademoiselle Reisz perceived her agitation […] Her playing had aroused a fever of enthusiasm. What passion! What an artist! I have always said no one could play Chopin like Mademoiselle Reisz! (Chopin, 1993:26)
Finalmente, hay escritoras que dieron un paso más, tachando al género masculino de inservible e innecesario. Esta concepción de la mujer como ser único y autosuficiente es plasmado en obras como *Herland* de Charlotte Perkins Gilman, que relatan una sociedad compuesta exclusivamente por mujeres, donde el hombre no es necesario, ni siquiera para procrear, ya que su forma de reproducción es a través de la partenogénesis (reproducción asexual), es un claro ejemplo.

The country of Herland itself, like so many utopian locales, is defined through its radical difference from the empirical world of the author. The three utopian travellers find "no dirt," "no smoke," and "no noise" (ibidem:19). There are also no wars, no kings, no priests, and no aristocracies (ibidem:60). The women of Herland, according to Terry, the group's male chauvinist, have "no modesty ... no patience, no submissiveness, none of that natural yielding which is woman's greatest charm" (ibidem:98). The most radical difference, though, is that there have been no men in Herland for 2000 years. During a war against powerful neighbors, the entire army was cut off from the country when an earthquake destroyed a mountain pass. Shortly afterwards, the women crushed a slave rebellion by killing all the male slaves. After these events only women were left in Herland. Miraculously, one woman gave birth parthenogenetically, and all the women of Herland are descended from this one mother. (Kohzadi and Azizmohammadi, 2011:2249-2250)

Pero no todas las protagonistas femeninas de finales del siglo XIX fueron escritas por mujeres. Hay casos que escritores masculinos también representaban en sus obras esos personajes que reflejaban la búsqueda de libertad e identidad en este siglo. Aunque iniciado ya el siglo XX, un ejemplo es Eugene O’Neil y su obra *A Long Day’s Journey into Night*, cuyo personaje principal, Mary Tyrone, busca desesperadamente la libertad fuera del hogar y del matrimonio. Es un personaje abatido por la vida, sin esperanza.

Mary (with the shy politeness of a web-bred young girl toward an elderly gentleman who relieves her of a bundle). […] remember now. I found it in the attic hidden in a truck. But I don’t know what I wanted it for. I’m going to be a nun –that is, if I can only find – (she looks around the room, her forehead puckered again) What is it I’m looking for? I know it’s something I lost. (O’Neil, 2002: 152)

La característica común de todos estos personajes femeninos del finales del siglo XIX y su búsqueda de su identidad, es el final de ellos: en unos casos será la locura; en otros la muerte. Uno u otro es la única vía de escape que tienen estas mujeres. Este artículo pretende analizar la supuesta locura de uno de estos personajes, la narradora de la obra “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman.

3. LA LOCURA EN LA OBRA DE GILMAN

Charlotte Perkins Gilman fue una destacada novelista y socióloga norteamericana de finales del siglo XIX. Escribió poesía y obras de no ficción. Gracias a su estilo de vida e
ideas, sirvió de modelo para nuevas generaciones. Su obra más conocida actualmente es un cuento semiautobiográfico “The Yellow Wallpaper” (El papel amarillo).¹

El argumento de este relato gira en torno a una depresión que sufre la voz principal: la narradora del relato. No conocemos su nombre, a lo largo de la historia se la presenta con el pronombre “I” o “one”: “John laughs at me, of course, but one expects that in marriage” (647). Tal y como nos dice Catherine Golden en, esta forma de autodescribirse “conveys the narrator’s helplessness and perceived inability to change her uncomfortable situation; the repetition of “one” creates a haunting echo of anonymity throughout this entry and the entire story” (Golden, 1989:195) Esta forma de presentar a la voz narradora y principal del relato es la manera de representar la situación de la mujer en la sociedad: abnegada y totalmente dependiente de su marido, es una figura sin voz, relegada a un segundo lugar, por detrás de la dominación masculina, como dice la protagonista en la obra:

“I sometimes fancy that in my condition if I had less opposition and more society and stimulus – but John says the very worst thing I can do is to think about my condition, and I confess it always makes me feel bad” (The Yellow Wallpaper, p. 648)

Tal y como explica Rodríguez Salas (2012:2) “Gilman is characterized by her constant ambiguities. ‘The Yellow Wallpaper’ (1892) is a clear instance as it has led to multiple interpretations from both patriarchal and feminist viewpoints”

En aquella época, el método habitual para cura esa clase de depresiones era prohibir a la enferma cualquier clase de inactividad física ni intelectual. Es lo que le ocurre a la protagonista. Encerrada en una mansión, se le prohíbe leer, escribir o pintar, o salir a relacionarse con otras personas, “There comes John, and I must put this away, - he hates to have me write a world” (649). El personaje masculino de este relato, John, el marido de la protagonista, es una representación de la figura masculina de aquella época: racional y cabeza de familia, trata a su esposa como un ser irracional, como una niña, ordenándole sin tener en cuenta sus deseos. Y ella lo acepta. Él se refiere constantemente a ella como: “little girl”, “little heard”, “my darling”, etc. El resto de los personajes femeninos encarnan lo que se espera de una mujer: la hermana de John es representada como la perfecta ama de llaves, la que cuida y vela por la casa; Mary, la que se encarga del recién nacido, le dedica todo su tiempo. La protagonista desea ser como ellas pero no puede, no sabe ser así.

¹ Información obtenida de la Wikipedia
There comes John’s sister. Such a dear girl as she is, and so careful of me! I must not let her find me writing. She is a perfect and enthusiastic housekeeper, and hopes for no better profession. I verily believe she thinks it is the writing which made me sick! [...] It is fortunate Mary is so good with the baby. Such a dear baby!
And yet I cannot be with him, it makes me so nervous. (The Yellow Wallpaper, pp. 649-650)

La habitación que le es asignada está empapelada de un tono amarillo que la va a obsesionar hasta el punto de llegar a la locura. Pero este papel, que adoptará diversas formas durante todo el relato, es solo un reflejo de ella misma.

The paint and paper look as if a boys’ school had used it. It is stripped off- the paper – in great patches all around the head of my bed about as far as I can reach, and in a great place on the side of the room low down. I never saw a worse paper in my life. (The Yellow Wallpaper, 648)

El papel pintado es el inductor a la locura de la protagonista. Al principio, simplemente le resulta feo pero, poco a poco, a lo largo del relato, va cambiando de forma, incluso llega a ver a una mujer que es el reflejo de ella misma encerrada en ese color amarillo. El papel simboliza la sociedad norteamericana de finales del siglo XIX “the desire which haunts her socially conforming self: the desire for an uncanny, forbidden self, unreadable, lawless and mocking, the paper she writes on is ‘dead paper’ …forbidden paper… she creates it and it creates her” (King and Morris, 1989: 23)

El final de la historia nos induce a pensar que, efectivamente, la protagonista se ha vuelto loca. Ella rasga el papel, de forma todo lo que simbolizada –la opresión de la sociedad- por fin la dejara salir. Ella se siente por fin libre y no quiere que nadie, ni siquiera su marido, entre en la habitación y la vuelva a encerrar.

“What is the matter?” He cried. “For God’s sake, what are you doing?”
I kept on creeping just the same, but I looked at him over my shoulder.
“I’ve got out at last,” said I, “in spite of you and Jane” And I’ve pulled off most of the paper, so you can’t put me back!”

En esta obra, Gilman simboliza perfectamente la situación de la mujer de finales del siglo XIX. Sin voz, sin identidad propia, la única salida posible, en su caso, es la locura. Se dice que este relato es casi autobiográfico ya que, en un periodo de la vida de Gilman, ella sufrió una depresión postparto y los médicos de la época le mandaron reposo físico y mental, tal y como sucede en la obra. Loca o no, hay que decir que “The Yellow Wallpaper” se convirtió en uno de los relatos más importantes de esta escritora y fuente de inspiración para muchas otras que vinieron después.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aparicio, A. “Historia económica mundial siglos XVII-XIX: revoluciones burguesas y procesos de industrialización”. Revista de Economía Informa, número 378, enero – febrero 2013, pág. 64.

Camacho, R., La Maternidad como institución del patriarcado. Tesis de Maestría en Estudios de La Mujer, Universidad Nacional, Heredia, 1997, p.41.


EL TEATRO COMO ESPACIO DE ENUNCIACIÓN Y AGENCIA: ANTÍGONA TRIBUNAL DE MUJERES, LA FUERZA DE LAS SUBALTERNAS DENUNCIANDO ESTADOS GENERIZANTES

Karin Guillerminda Chirinos Bravo
Università Degli Studi di Catania/ Università Degli Studi di Roma Tre

Aquí sí decimos, sí contamos, sí denunciamos, nos persiguen, nos desaparecen. ¡Ay! pero ustedes señores del Tribunal se ven tan bonitos, ¡viven en un mundo de cristal! No se han dado cuenta de que por todas partes hay fosas comunes. Cuántas madres esperando a que un día vuelvan sus hijos, no saben que están a cinco metros bajo tierra... Tengo sed, pero sed de Justicia”.

Antígona Tribunal de Mujeres

1. INTRODUCCIÓN

En esta propuesta se pretende realizar una lectura de la obra de teatro Antígonas Tribunal de Mujeres a partir de las posturas del feminismo postcolonial latinoamericano.

En esta reescritura de 2015 de la obra Antígona -que Sófocles recreó en una tragedia, representada por primera vez en el año 442, antes de Cristo- aparecen junto a actrices de teatro tres de "las madres de Soacha", un municipio cercano a Bogotá. Ellas hacen parte de las 17 madres que recibieron los cadáveres de sus hijos tras haber desaparecido, en los primeros meses de 2008. Dos mujeres sobrevivientes del genocidio político contra el movimiento político de izquierda Unión Patriótica. Dos mujeres defensoras de derechos humanos en Colombia y otras artistas.

Esta reescritura se presenta como una elaboración poética de cuatro casos: los falsos positivos, el genocidio de la Unión Patriótica, las chuzadas del DAS y los montajes judiciales a líderes estudiantiles universitarios. Y cómo el mito milenario de Antígona acoge estos relatos. Se exploran las relaciones entre autoreferencia, representación y presencia en la elaboración poética de lo trágico vivido.

Se retoma el mito de Antígona para hacer una lectura política y feminista contemporánea de la obra de Sófocles. La performance toma una posición a favor de ampliar los sentidos de la democracia ciudadana a las sin-estados, las abyectas, que son construidas discursivamente por el Estado y las estructuras internacionales de Poder cuya expresión máxima de soberanía reside, en gran parte, en el poder y la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir. En el contexto de lo que Žižek (1999:101-
105) define como “ficción de paz” las formas de tráfico y comercialización de estos cuerpos abyectos se inscriben en la política de guerras y muros, como signos de estos tiempos, una metáfora atroz de la exclusión, del racismo que nos confronta con el genocidio contemporáneo.

Estamos ante nuevas posibilidades de ejercer el bio-poder o la soberanía. Estas remiten a nociones de violencia cuya base fundadora es la incertidumbre, la vida y la contingencia (o en otros términos el riesgo de perder la vida). El peligro, por tanto, parece funcional a los intereses imperiales desde el momento en que permite el despliegue de toda la fuerza coercitiva del Estado y la imposición de su discurso, su verdad, su valor. Ya hace algunos años que M. Foucault construyera una nueva forma de concebir la seguridad y el territorio dentro de las Ciencias Sociales. Según este autor,

en una sociedad múltiples relaciones de poder atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso verdadero. No hay ejercicio de poder sin cierta economía de los discursos de verdad que funcionan en, a partir y a través de ese poder. El poder nos somete a la producción de la verdad y sólo podemos ejercer el poder por la producción de la verdad. Eso es válido en cualquier sociedad. (Foucault, 2001: 34).

La sociedad colombiana, el espacio donde se desarrolla la obra, tiene una deuda histórica con la memoria de los sucesos atroces de la guerra: esos hechos son sometidos a la guerra de la información y a la mediatización. En esa lectura es silenciada la voz de las víctimas, y éstas, con frecuencia, son presentadas como victimarias. Así la verdad de lo sucedido es otra víctima de la guerra. Y las víctimas, convertidas en culpables, son revictimizadas por la sociedad colombiana.

Por este motivo, como señala Carlos Satizábal (2015: 4) director de la obra, la construcción del relato poético de la verdad desde las voces de las mismas víctimas es asunto urgente, inmediato, necesario porque en la elaboración estética del horror vivido es posible volver a habitar de nuevo el cuerpo, la voz, la mirada: transformar el dolor en fuerza.

Las víctimas de esta guerra son hombres, mujeres, niños, niñas, abuelas y abuelos que precisan no sólo de reparaciones materiales y que les sean restituidos sus bienes y propiedades también precisan de reparaciones sociales y simbólicas a través de relatos públicos en los que ellas y ellos mismos participen como creativos, relatos que elaboren síntesis estéticas de los hechos violentos y de las violaciones masivas de sus derechos, que padecieron junto con sus familiares y seres cercanos. Precisan presentar su memoria poética, su canto propio. El trabajo creativo conjunto entre artistas y víctimas es un
esfuerzo por procurar la no repetición de los hechos victimizantes y por la preservación de la memoria histórica a través del arte, promoviendo la dignificación de las víctimas al transmutar el dolor en fuerza y poesía que es lo propio del arte: “Parece que los dioses labrarán desdichas para que las generaciones tengan qué cantar”, como escribió Homero.

En este artículo, se hará uso del análisis del discurso teatral pero también de lecturas propias de los estudios de género y culturales pues la finalidad es revisar la razón que está detrás de la construcción de seres abyectos en ese país. Para esto se tomarán en consideración los aportes y planteamientos que realizan Butler y Spivak debido a su preocupación por el sujeto femenino construido (entendido desde Beauvoir) y desplazado como subalterno por la heteronormatividad de la jerarquía institucional.

2. ANTÍGONA RENACE EN COLOMBIA: ESTRATEGIAS TEatraLES DE ABYECTAS

Las razones para que Antígona haya llegado hasta nuestros días están relacionadas, principalmente, con las obras dramáticas que se han conservado de los trágicos griegos. Aunque a la versión de Sófocles suele atribuirsele la instauración en nuestra literatura de la historia de esta mujer, es importante señalar que las obras de Esquilo y de Eurípides también nos presentan elaboraciones de este mito. Los siete contra Tebas, del primero, y Las fenicias, del segundo, también se ocuparon de Antígona y enriquecieron la tradición poética al respecto. No obstante, habrá que reconocer que sí es Sófocles quien, basados al menos en lo que evidentemente se conserva, le dedica una obra exclusivamente a los avatares de la hija de Edipo. También es necesario señalar que en Edipo en Colono, Sófocles nos presenta de nuevo otros rasgos de Antígona, esta vez como acompañante de su padre en el exilio. Los datos que allí se proponen son anteriores, es decir a la historia particular de Antígona, a los que la inmortalizaron a partir del entierro prohibido de su hermano.

Cabe señalar que la historia latinoamericana —marcada por circunstancias tan similares a las mencionadas en el párrafo anterior, como el exilio y la presencia de gobiernos dictatoriales cuyas leyes, impuestas por la fuerza, contradicen a las dictadas por la moralidad individual— ha sido representada de un modo vehemente por una tradición de teatro político. Resulta evidente la preocupación por la creación de un teatro que se ocupe de la realidad histórica continental. En esta dirección, ¿quién mejor que Antígona para representar esos valores?.
Una afirmación como “la crítica feminista es crítica cultural” (Richard, 2009: 77-79) resulta fehaciente al ver los estudios actuales pero más aún al iniciar un proyecto de estudio de obras literarias que problematizan la relación del Estado-nación y su mecanismo reiterado por modelar los cuerpos de sus ciudadanos. Queda así en evidencia la necesidad de traspasar los límites de las disciplinas: “La crítica feminista se ha beneficiado más que ninguna otra, del análisis del discurso porque este le ha permitido destejar las maniobras ocultas de los signos que, supuestamente neutros, fingen que la razón abstracta del pensamiento es una razón superior” (Richard, 2009: 75-85).

Entender primeramente la nación, y luego el Estado que se vale de ella, remite a comprenderla como una creación moderna producto de la razón ilustrada que se hace visible a partir de la Revolución Francesa. Y ese ideal de nación es el que llega también a las colonias españolas en América, definida y apropiada como “artefacto cultural de una clase particular que imagina una comunidad política limitada y soberana” (Anderson, 1993: 21-23).

Los criollos colombianos proclamaron la Independencia. La élite criolla, asentada en la capital de la nación, imaginó al resto de la comunidad que no conocía y que no tenía la oportunidad de conocer, igualmente la soñó en esa común unión –geográfica, identitaria e histórica- ya que “independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Anderson, 1993: 25).

De esta manera, la unidad de la nación “se concibió desde el principio en la lengua, no en la sangre” (Anderson, 1993: 205). Además, el Estado, “estructura legal e institucional que delimita cierto territorio” (Butler, Spivak, 2009: 44), fundado en la idea de nación moderna, “sirve de matriz para los derechos y obligaciones del ciudadano, lo cual define las condiciones por las cuales estamos vinculados jurídicamente” (El Estado, “estructura legal e institucional que delimita cierto territorio” (Butler, Spivak, 2009: 44), fundado en la idea de nación moderna, “sirve de matriz para los derechos y obligaciones del ciudadano, lo cual define las condiciones por las cuales estamos vinculados jurídicamente” (Butler, Spivak, 2009: 44). Sin embargo, esta vinculación es ilusoria al ser partícipes del Estado en forma dispar porque es el mismo estado, por medio de un ejercicio de poder y, al apelar a la unidad de la nación, “también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Butler, Spivak, 2009: 45). Sin embargo, esta vinculación es ilusoria al ser partícipes del Estado en forma dispar porque es el
mismo estado, por medio de un ejercicio de poder y, al apelar a la unidad de la nación, “también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Butler, Spivak, 2009: 45).

En parte, como receptores de la tradición dramatúrgica europea, pero fundamentalmente por su pulsión existencial y política. Antígona sigue vigente en los escenarios latinoamericanos; prueba de ello es la versión presentada en el Teatro La Candelaria de Bogotá en 2008. Su directora y dramaturga, Patricia Ariza, comenta respecto a su versión:

La motivación para escribir Antígona fue la situación de las mujeres en Colombia como consecuencia de la guerra y de la violencia. Conoci a unas mujeres que no habían podido enterrar a sus parientes por orden expresa de los paramilitares y ellas, como pudieron, se robaron los cadáveres y los enterraron a la orilla de la carretera, pero no tenían suficiente fuerza física ni herramientas, la tierra estaba muy seca y los cuerpos quedaron a ras de suelo, luego llegaron los perros y los sacaron. Ese es el mito de Antígona tal cuál (Casa de las Américas, 2008).

En estas palabras se nota la pertinencia del mito y su personaje. América Latina en un continente con mujeres con los mismos conflictos de la hija de Edipo y con la misma resistencia hacia los regímenes que buscan coartar sus pulsiones más profundas. La responsabilidad del arte de seguir nombrando estas fuerzas en pugna es un cometido fundamental del teatro latinoamericano y esa es la mayor herencia que ha recibido de la tradición clásica.

La obra de Sófocles asienta a la heroína sobre la grandeza y la integridad moral. La joven se presenta encarnando los ideales más altos de su época, “es un prototipo de fortaleza individual, de héroe solitario” (Míguez, 1978: LXV). Su accionar está movido más que por el miedo a la muerte ordenada por Creonte, por el temor a desagradar a los dioses y astra su castigo. Antígona y Creonte representan la oposición: derechos del Estado autoritario y defensa de la vida familiar, de los principios religiosos y éticos.

La obra del Colectivo Tralamuna presenta un teatro desgarrante, de humillaciones, Antígona recibe la burla permanente del Estado, de los otros. La oposición se da entre el tirano y el oprimido, entre la autoridad despótica del Ejército- del Estado y la rebeldía de los jóvenes, estudiantes, entre el hombre desprotegido y unos dioses ausentes: “Donde están, llámenles, llámenles, ustedes les conocen, ustedes les conocen, le conoce? Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita de los montes, pachamamita, Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita de los montes, señor Jesús” (Tralamuna, 2015: 34)

El eje común entre Sófocles y El Colectivo Tralamuna es el de la lucha permanente
por el poder. El cambio está dado por la ruptura de la función trágica del mito, de la armonía que implicaba el mundo clásico. Sófocles enfrenta hombres y dioses; en Antígona tribunal de mujeres se enfrentan sujetos contra seres abyectos.

3. COLECTIVO TRAMALUNA: ANTÍGONA TRIBUNAL DE MUJERES

Antes de introducirnos en la obra es necesario explicar la estrategia del collage. Este recurso consiste en la transferencia de materiales de un contexto a otro (Ulmer, 1986: 125-163) y permite diseminar préstamos de otros textos en un nuevo emplazamiento. Cada vez que se produce la intromisión de elementos se da en la obra un corte que nos lleva a otra lectura, a relacionar el fragmento intertextualizado en una realidad diferente. Antígona tribunal de mujeres es producto de una serie de injertos textuales que posibilitan la libertad del texto no sólo en el nivel léxico-semántico sino también en el aspecto espectacular.

Carlos Zatizábal director de la obra Antígona Tribunal de Mujeres explica:

Desarrollamos un proceso de creación-investigación en dos caminos simultáneos: investigar sobre el mito de Antígona y elaborar poéticamente los hechos terribles vividos por las víctimas que participan en el proceso creativo. El primer asunto -el mito de Antígona- lo exploramos sobre los textos canónicos. Pero se impregnó de lo vivido. Vimos la necesidad de escribir escenas inspiradas en la obra de Sófocles y en sus personajes y situaciones, pero desde los hechos de la tragedia colombiana. El segundo asunto: las memorias personales de lo vivido, lo trabajamos con improvisaciones utilizando los objetos de los familiares. Trabajamos con los procesos de la creación colectiva teatral.

Antigonas Tribunal de Mujeres es una acción poética en la que cada mujer, con objetos de su familiar, nos cuenta quién es su hijo, su compañero o su amiga desaparecidos. En sus cosas y objetos personales sigue habiendo la presencia viva del ausente. Cual nuevas Antígonas, ellas van por el país y por las oficinas del poder y de la justicia; buscan a sus seres queridos desaparecidos y buscan justicia. Cada una llega al tribunal imaginario de la escena y cuenta con los objetos de su familiar quién era él o ella. Y cómo y por quién fue desaparecido y asesinado. Ellas, con los objetos, y con cantos, hierbas y flores, buscan la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas. Y de sus nombres. El mito de Antígona sirve de inspiración para contar esta búsqueda tenaz de los colectivos de madres, de mujeres y de defensoras de los derechos humanos. Una lucha amorosa en la que van transformando el dolor en rebeldía y en acciones poéticas civilizatorias.

Por otro lado, el paradigma del teatro actual se define en particular a través de su
espectacularidad, esto es, el uso de una gran cantidad de códigos que se entienden como materia visual- sonora-gestual-kinésica y sin una intención de imitar un hecho o acción exterior, es decir, el teatro no está ya más al servicio de exponer un mensaje determinado de producir realidad por vía de la imitación, sino que produce su propia realidad teatral. La referencialidad sigue existiendo en cuanto el teatro postmoderno, es deconstrucccionista y palimpsesto, pero es anti-mimético, anti jerarquizante e incluye una gran cantidad de medios y códigos.

En esta obra se emplean diversos lenguajes: la actuación, la danza, la presencia, las canciones, el video, las fotografías; datos, imágenes, proyecciones, textos, músicas. Y el cuerpo: coros danzados que articulan las dos líneas narrativas de Antigonas Tribunal de Mujeres: el mito de Antígona y los relatos de cada una de las mujeres del grupo creativo. Los relatos de ellas revelan que el país es víctima de un proyecto sistemático. Una teatralidad paradigmática postmoderna que plantea también una Teatralidad Liminal, concepto empleado por Ileana Diéguez (Diéguez, 2005); entendida esta teatralidad como situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones. En el cuadro final, Antígona, enterrada viva, afirma ver los hilos, la urdimbre que une cada uno de los casos presentados ante el Tribunal a un mismo delirio de oro y sangre.

El espacio donde se desarrolla la obra presenta un telón blanco de fondo. Cuatro patas en diagonal a cada lado. Sobre los telones en cada escena se proyectará un motivo visual diferente. Cada motivo conforma el espacio y la atmósfera visual de la escena. También la luz de la proyección ilumina las escenas junto con algunas luces puntuales.

Son tres actrices que harán diferentes personajes: Ismene, Antígona, Antígona enterrada viva, Tiresias o la Sombra de Tiresias, Las dos hermanas del desaparecidas, Las actrices narradoras en el caso de Fanny y su familia, La fiscal, Las dos actrices narradoras en el caso de Orcen, La actriz de la muñeca en el caso de Soraya y el CAJAR, El desguazador de la muñeca, Las dos actrices que presentan el caso de Soraya, Lucero presenta su caso con la camisa de su hijo, María presenta su caso con objetos diversos de su hijo, Fanny presenta su caso con una pintura de su padre, Orcen presenta su caso con fotos de sus compañeros, Marina presenta su caso con ropa y juguetes de su hijo.

En las piezas creadas por las refugiadas: mujeres, niñas, niños y gente mayor, en las
canciones compuestas por ellas y ellos, se revela una causa central del conflicto interno colombiano: en Colombia no hay desplazamiento porque hay guerra; hay guerra para que haya desplazamiento. El desplazamiento continúa la estrategia de acumulación y poder, del despojo genocida a sangre y fuego y horror de la conquista española. La luz de los largos años que van del renacimiento a la modernidad y al capitalismo industrializador europeo, se funda sobre la acumulación originaria imperial conseguida a sangre y matanza, y por la explotación del trabajo esclavo, indígena y africano y mestizo, en el saqueo de las riquezas, del oro, las perlas y la plata, y en la gran plantación. Como escribíamos algunas líneas antes en América Latina en el Estado los ciudadanos están unidos por vínculos jurídicos (Butler, Spivak, 2009: 44). Sin embargo, esta vinculación es ilusoria al ser partícipes del Estado en forma dispar porque es el mismo estado, por medio de un ejercicio de poder y, al apelar a la unidad de la nación, “también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Butler, Spivak, 2009: 45).

Los sin-estado, aquellos saturados de poder y desplazados porque en su omisión reafirman la homogeneidad de la nación, son nominados por Butler como “seres abyectos”. Este nuevo nombre parece más acertado ya que no revela una condición jurídica como lo hace la categoría de “sin-estado” sino que se vale de todo su significado peyorativo de “despreciable, vil en extremo” (s.v. DRAE 2001) para dar cuenta también de las zonas en que se encuentran; “zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos (Butler, 20002: 19-20).

Es Judith Butler quien ha dado una de las contribuciones más importantes en la condición postmoderna a la construcción de una epistemología distinta a la establecida (Butler, 2007: 20). Ella postula como lugar de enunciación la concreción del sujeto en su cuerpo, con la consecuente construcción de la alteridad como una realidad material compleja. El pensamiento feminista ha contribuido a la formulación de paradigmas de conocimiento más allá del racionalismo tradicional y ha contribuido a la creación de un mundo donde se procura que la multiplicidad sea fundamental en el pensamiento de las personas; donde se captura la aparente diversidad de las cosas, donde se privilegia la actividad que funciona como resistencia ante cualquier estatuto del poder (Estado, Estructuras Patriarcales globales).

Es desde este espacio donde no sólo la diversidad cobra importancia y surgen manifestaciones de todo tipo en todas las disciplinas, sino también donde los artistas buscan tratar y re-presentar al mundo desde un tratamiento alterno que vaya más allá de
los paradigmas conocidos y postule discursos cargados de nuevos significantes y significados. En dicho entendido es que surgen obras como Antígona Tribunal de Mujeres. Aquí las personas víctimas de la tragedia de la violencia y la exclusión hablan por ellas mismas, no son habladas por otro, no son la tercera persona de otro, no le prestan su cuerpo a un personaje. Ellas hablan en primera persona, de ellas mismas, de lo que les pasó y les pasa. Este nuevo teatro colombiano se ha topado con el juego de la presencia. Los actores y las actrices precisan poetizar ahora sus vidas, mirar su vida y en ella su mirada de artista, investigar el personaje que son o pueden ser.

El personaje otro de mí mismo que soy como actor o actriz es una metáfora que invita al público a crear una perspectiva propia que nos deje comprender la oscura complejidad y el entramado simbólico y de poder que ata la vida colectiva y la vida personal. El personaje de la autoreferencia lanza una velada y potente invitación al público a mirar la escena como poeta, como creador y creadora que continúa el juego de la invención, como quien sigue soñando al contar su sueño.

En el caso de Antígona tribunal de mujeres estamos frente a un teatro de la alteridad de la presentación. Este teatro no sólo nace de las tendencias de explorar los límites de lo teatral, asunto que siempre ha sido propio del teatro en cuanto es un arte polifónico que usa múltiples lenguajes artísticos. Además está influenciado por esas voces de los no artistas, que hablan con tanta verdad y presencia.

María madre de uno de los falsos positivos asesinado afirma: “En el mandato de Álvaro Uribe siendo ministro de defensa Juan Manuel santos fueron más de 5700 ejecuciones extrajudiciales, una de ellas, la de mi hijo!”

Partiendo de esta concepción, se opone el término plurimedialidad espectacular postmoderna al de teatro mimético referencial que intentaba reproducir la realidad o parte de ésta, sea en forma naturalista, realista, épica o por medio de una construcción aristotélica.

En este teatro postmoderno, la imagen teatral inquietante no está en la escena, es la que se crea en la imaginación el espectador: la que se produce en su imaginación en el choque de la biblioteca arquetípica personal de ese espectador o espectadora con los arquetipos rotos de ese otro que el grupo y la actriz y el actor han puesto en escena. El espectador, la espectadora se hacen así creadores. Como señala Eco, ese lector debe realizar la interpretación iniciativa del texto dependiendo el contexto "un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar" (Eco, 2000: 76)

En Antígonas Tribunal de Mujeres, la autoreferencia es directa: las mujeres han
trabajado con los objetos de sus familiares y las artistas con momentos del mito de Antígona. Ellas recurren a la referencia del mito de Antígona para responder a la singular problemática de su entorno. Los procedimientos intertextuales, palimpsestos y deconstrucciones llevan al desarrollo de un discurso crítico, relativizante y subversivo, que deslumbran los cánones clásicos de la producción teatral.

Estas mujeres buscan la restitución poética por medio del teatro de la pérdida irreparable de sus seres queridos; son el mito vivo de Antígona. El Estado acusó y asesinó a sus hijos como criminales de guerra y ellas se han parado firmes ante el poder para contar quiénes fueron realmente, afirma Carlos Zatizábal, director del proyecto Antígona. Así encontramos a Carmona, una de las madres de los falsos positivos afirma: “No sabía que podía denunciar a través del arte; que podía transmitir a la gente otros sentimientos que antes me agobiaban y que tenía sólo para mí: rabia, dolor, ternura, amor por mi hijo...”, explica Carmona, madre del joven Omar de 26 años asesinado por los militares.

El hijo de Carmona se presenta en la trama de los falsos positivos una serie de asesinatos perpetrados por el Ejército; un capítulo más del largo conflicto entre las Fuerzas Armadas de Colombia y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN). Con el propósito de inflar el número de los insurgentes abatidos por las fuerzas armadas -y así recibir promociones y otros beneficios-, los militares ofertaron falsos trabajos con los que atrajeron a remotos regiones del país a civiles pobres o discapacitados. Posteriormente, fueron asesinados y disfrazados sus cadáveres de guerrilleros presentándolos a las autoridades como insurgentes dados de baja en combate.

El escándalo explotó en 2008, cuando 22 hombres de Soacha, un municipio al sur de Bogotá, poblado sobre todo por trabajadores, y reclutados con estas ofertas de empleo, fueron encontrados muertos a centenares de kilómetros de distancia. Un reclutador reconoció más tarde haber recibido del Ejército colombiano 500 dólares por cada persona entregada a las fuerzas armadas.

Hasta el momento, más de 4.700 casos de falsos positivos han sido investigados en todo el país. Sin embargo, sólo en 170 casos ha habido veredicto. Grupos de derechos humanos han denunciado que las investigaciones avanzan demasiado lentamente y la Federación Internacional para los Derechos Humanos le ha pedido a la Corte Criminal Internacional que abra una investigación ya que de momento los que tienen las mayores responsabilidades por esos crímenes no han sido investigados en Colombia.
De alguna forma, la posibilidad de reescritura en el discurso femenino es más que nunca una fundación. La idea de que la mujer tiene que construir un lugar para ejercer su voz, desde lo que podríamos llamar casi una autogénesis de identidad, sitúa al género femenino en la cultura latinoamericana dentro de un campo muy específico de textualidades: el género de la voz del subalterno. Los textos del subalterno trabajan sobre la construcción y el uso del cuerpo y la palabra del otro, cuerpo de delito y cuerpo sonoro. Son géneros que fundan identidades desde la fundación de discursos, al replantear la situación comunicativa, al (re)distribuir las voces con un nuevo gesto.

Al final de la obra, en una lenta ceremonia de despojamiento, Antígona acepta la muerte y su reunificación con la vida se hace posible por la eliminación de la represión, por la entrega de “lo que ella es lo que representa”. Antígona da su cuerpo al clamor de los cuerpos ausentes, en un final que es como un himno, como el sello de un pacto definitivo en la marginalidad, sujeto que por fin se representa.

Actriz 1:
Aquí me entierran viva, por enterrar a nuestros muertos, me entierro con sus cuerpos errantes. Y con sus almas ausentes!
Cada ladrillo un muerto, cada muro una matanza, cada ladrillo un muerto, cada muro una matanza, traigo guayabas, mangos, café aguardiente, hierbas, especias y raíces para sus almas. Vengan, vengan. Esta tumba será su altar. Traigo aquí sus bellos cuerpos, ellos vagan por el aire en el vientre de las aves, lloran en los ríos con el canto de los peces, alumbra en los montes silenciosos con el rumor de las larvas. Soy Antígona, la desobediente, la odiada por los amos y los imperios.
¿Donde están nuestros muertos? ¿DÓNDE?
Soy Antígona la desterrada de las ciudades, vengo de las matanzas de Bahía Portete, de Macarapo, de Mapiripan, de San José, San Rafael, Santa Rosa, de Chimú, del Salao, del Salao, del Salao, de Puerto Bello, Puerto Clavel, de Buenaventura, de Buenaventura, de Buenaventura, del Aro, de Sopetrán, de Segovia, de Segovia, de Segovia, de Suarez, de Morales, del Catatumbo…

El eje común entre Sófocles y El Colectivo Tramaluna es el del poder. El cambio está dado por la ruptura de la función trágica del mito, de la armonía que implicaba el mundo clásico. Sófocles enfrenta hombres y dioses; El Colectivo de mujeres Tramaluna hombres contra hombres. El uso de la parodia, de la ironía tal vez les permita contar la historia, “de parodiarla para hacer resaltar que no es en sí misma más que una parodia” (Foucault, 1979: 26), la triste y trágica parodia del país en que ellas viven.

Por otro lado, el debilitamiento de las instituciones que la modernidad levantó, también ha significado la erosión de los lugares “legítimos” de enunciación. La voz, crecientemente audible de los excluidos, de los marginales, de los que tradicionalmente

305
habían sido considerados solo informantes para el discurso científica y objetivo, reclama hoy un estatuto distinto en la narración. En su historia social del silencio, el historiador de la cultura Peter Burke (Burke, 1996:206) estudia la manera en que se configuraron en las sociedades ciertas formas de silencio impuestas a grupos sociales. Los “grupos mudos”, como él los denomina, entre ellos las mujeres, los indígenas, los negros y todos aquellos otros periféricos y marginales, según cada período histórico social, deben estructurar su discurso ateniéndose a los modelos y vocabulario del grupo dominante. Los “silenciosos” terminan siempre por ser representados por una voz autorizada y legítima.

En relación con estas voces de enunciación Gayatri Chakravorty Spivak (Spivak, 2010: 32) explícita en su texto ¿Puede hablar el subalterno? Que “no, no pueden hablar” pero no porque estén mudos/as; no pueden hablar en el sentido de que no son escuchados/as, porque su discurso no está validado por la/s institución/es (educativas, desde la escolaridad primaria hasta la universidad, médicas, jurídicas, científicas) que no solo se han encargado de silenciar sus voces, disciplinar sus cuerpos, sino de desechar la escucha y menospreciar sus saberes.

Para Spivak, el subalterno no es sinónimo de “oprimido”; sino alguien que puede llegar a hablar y dejar su condición de subalterno. En este sentido las autoras de la obra en estudio podrían haber estado en la condición de subalternidad pero han ejercitado la posibilidad hablar, y, por tanto, de evidenciar su situación y de intentar modificarla.

El subalterno/la subalterna es una subjetividad bloqueada por el exterior; “mientras el subalterno sea subalterno, no podrá hablar”; es un sujeto sin voz y no puede ser representado/a por nadie, “poder hablar es salir de la posición de la subalternidad, dejar de ser subalterno” y esto es lo que hacen las autoras del Colectivo Tramaluna al crear y presentar la obra Antígona Tribunal de Mujeres.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


I TABLAUX VIVANT NELL’ARTE DI VANESSA BEECROFT

Laura Ciccarelli
UNED

Lo scopo della mia tesi è quello di analizzare il percorso artistico di Vanessa Beecroft, artista anglo italiana che negli ultimi anni è stata notata per il suo lavoro, monopolizzando l’attenzione internazionale per le performance di ragazze nude in spazi dedicati all’arte. Un aspetto del lavoro è quello di leggere le sue performance come immagini viventi - tableaux vivent - secondo la definizione data da Dave Hickey (Hickey, 2000: 35). La sua pratica artistica si pone secondo la tradizione della rappresentazione del corpo femminile nell’arte e nell’estetica occidentale, in cui la rappresentazione del corpo simboleggia la trasformazione della materia prima della natura nelle forme più alte della cultura e dello spirito. In tutta la storia della rappresentazione del corpo nudo femminile, il corpo è stato considerato come un mezzo contenente la femminilità e la sessualità femminile. Il nudo femminile, nella tradizione dominante, non solo propone definizioni individuali del corpo femminile, propone anche regole specifiche per osservarlo. Secondo la tesi di Lynda Nead, la “visione ideale di un oggetto funziona come rinforzo dell’unità e dell’integrità del soggetto che guarda e stabilisce un’opposizione tra la perfezione dell’arte e la rottura di quello che non è arte o oscenità. Il corpo osceno è il corpo senza spigoli e l’oscenità è la rappresentazione che emoziona ed eccita lo spettatore, piuttosto che apportargli pace e appagamento”. (Nead, 1998: 114). Un’analisi della pratica artistica di Vanessa Beecroft si apre quindi su questioni relative al corpo femminile, il suo valore culturale, la rappresentazione, la definizione e la regolamentazione dell’ osceno.

Un secondo aspetto del lavoro è come considerare la pratica artistica di Vanessa Beecroft in relazione alla storia dell’ arte e della teoria femminista. Partendo dalla considerazione che la definizione di “arte femminista” non implica un’etichetta stilistica ma certi significati mediante immagini visive, ho potuto identificare nel lavoro di Vanessa Beecroft alcuni segni che fanno pensare ad un lavoro con implicazioni femministe. In generale, ciò che l’arte delle donne ha cercato di combattere lungo la storia è una rappresentazione del corpo femminile per lo spettacolo patriarcale, cioè una creazione d’immagini di donne come oggetto.
L’arte e la teoria femminista rompono il protocollo artistico e tradizionale, secondo il quale la rappresentazione del nudo femminile ha organizzato intorno al principio dell’integrità del corpo e dei suoi confini fisici. Le dicotomie tutto/ frammento, superficie / interiorità sono state rielaborate e restaurate nelle rappresentazioni femminili del corpo negli anni ’70-’90. L’Arte femminista ha sempre avuto un carattere decostruttivista nel senso che ha lavorato per mettere in discussione la base delle regole estetiche e dei valori esistenti e ha servito per estendere la possibilità di quei codici e rappresentazioni alternative e progressiste dell’identità femminile.

Ora la società è dominata dalla cultura della perfezione fisica, un sistema unificato di rappresentazione; diversi sono i problemi e le ambiguità avvolte nelle performances, nel caso di Vanessa Beecroft, si parla più di presentazione del corpo femminile. L’immagine stessa è parte di un processo che costruisce possibili posizioni di una visione al pubblico. Naturalmente, l’esecuzione potrebbe non essere garantita e l’arte femminile che considera il corpo femminile sta aperto ad una gamma di possibilità interpretative, compresa la riappropriazione in strutture voyeuristiche della tradizione del nudo femminile. Tuttavia la maggior parte del lavoro dell’arte delle donne ha in comune una doppia funzione come una critica dei valori esistenti e la costruzione di nuovi e progressisti significati per il corpo femminile. In questo senso, ritengo interessante la definizione data Griselda Pollock: per lei un lavoro può essere definito come femminista secondo come funziona, fa richieste, e produce posizioni per i suoi spettatori. È femminista a causa del modo in cui funziona come un testo all’interno di uno specifico spazio sociale in relazione ai codici dominanti, convenzionali dell’arte, e delle ideologie della femminilità dominante. Lei è una femminista quando sovrasta le vie normali nelle quali vediamo l’arte e normalmente siamo sedotti dalla complicità con i significati della cultura dominante e oppressiva. (Pollock, 1987: 93).

Ciò che ho intenzione di fare in questo articolo è l’analisi e la lettura personale delle performance di Vanessa Beecroft. Inoltre, riflettere su come Vanessa Beecroft può essere correlata a un discorso di arte e critica femminista. Analizzo la prima fase dell’arte femminista, vale a dire gli anni ’70, con artisti come Judith Chicago o Miriam Schapiro; e poi descrivono come si è evoluta l’arte e la critica femminista negli anni 70-90. La mia ipotesi di lavoro è quello di aprire una possibile relazione tra un artista come Cindy Shermann e Vanessa Beecroft; cercando di dimostrare l’esistenza di un filo
comune alle due artiste, in base alla teoria di Laura Mulvey che è servita da base per entrambe le artiste.

Vanessa Beecroft è un artista degli anni ‘90. Lavora in un’atmosfera di rinnovato interesse per il quotidiano, per quello che c’è attorno, per la riscoperta della dimensione intima e la necessità di tener conto quando si parla del sociale. Il corpo diventa centrale nel discorso artistico degli anni ‘90: ha un rinnovato interesse per la realtà e il corpo vuole essere il luogo di differenza, non solo differenza biologica, ma fino l’incarnazione delle differenze specifiche dei soggetti. Il requisito di base è quello di realizzare un lavoro partendo dal personale punto di vista di ognuno, un’attenzione al passo del tempo, una utilizzazione di forme narrative. Vanessa Beecroft è un artista postmoderna.

Una definizione di questo concetto postmoderno da Douglas Crimp è: “se alcune volte è parso che le immagini avessero avuto la funzione di interpretare la realtà ora sembra che si siano appropriate della realtà. Così diventa imperativo per capire l’immagine stessa, non per scoprire una realtà perduta, ma per determinare come un’immagine stessa viene trasformata in una struttura determinante”. Nell’idea postmoderno, la costruzione, la gestione e la presentazione dell’immagine diventano elementi significativi; nelle performances di Vanessa Beecroft è essenziale mettere in scena, lo staging, la messa in scena della contestualizzazione. Con le sue performances si passa dall’attivismo a un fermo immagine che simbolicamente apre un periodo di riflessione; le immagini congelate, sono un esempio di una temporalità frammentata, conferma, a mio avviso, delle intenzioni polemiche del lavoro di Vanessa Beecroft, la sua critica della società delle immagini, del potere ideologico e seduttivo della cultura mediatica. In particolare nelle sue performances la critica è rivolta verso uno stereotipo di bellezza ideato e promosso dai media; Paul Virilio definisce “Vedere doppio” quello spiegamento di percezione causata dall’attuale convivenza del reale con il virtuale.

Vanessa Beecroft lavora con una costellazione di giovani donne, spogliate e con accessori alla moda; da un punto di vista formale vedere una composizione di donne in uno spazio che mantengono una certa aura artistica fa pensare ai dipinti della Venere del XVI secolo, come a quelli di Guido Reni, anche se Vanessa Beecroft ha perso l’innocenza di quei quadri. La pittura antica è sempre un punto di riferimento costante nella prassi artistica di Vanessa Beecroft. La sua formazione è avvenuta in Italia: ha studiato presso Genova e successivamente all’Accademia di Belle Arti di Brera, analizzando profondamente lo stile del nostro Rinascimento. Nelle sue parole: “Le performance per me sono legate alla storia della pittura. Per questo che dipingo e mi
preoccupo di ogni dettaglio; realizzo una performance come se si stessi facendo un quadro.” (Hickey, 2000: 60).

Le sue donne vengono truccate con la stessa attenzione che un pittore pone ai colori della sua tela: sono figure accuratamente costruite, dipinte, forse per alleviare il disagio di una nudità ricercata. I suoi effimeri tableaux vivant, le sue donne, occupano nella galleria il nostro territorio ma non lo stesso spazio. Queste figure il cui comportamento è legato a leggi rigide, (si muovono lentamente, non parlano al pubblico ...), si muovono in un loro spazio senza farci partecipi. Con queste performances viviamo nel presente quello che siamo abituati a vivere nella rappresentazione. E quello che vediamo è realtà? Irrealtà? Iperrealtà?

I dipinti di Vanessa Beecroft sembrano prodotti innegabilmente dall’immaginazione fotografica, elaborazioni, prodotti del’iconografia della moda e del desiderio. In realtà, in situ, cambiano completamente. Secondo il critico Hickey, sono a volte meno erotici e scioccanti: “Invece di farci giocare una partita di fantasie erotiche, ci fanno riflettere e vergognarci della nostra fisicità”. In presenza di questi dipinti, per noi non si nega la possibilità di contemplazione privata della rappresentazione come l’intimità di partecipare a un incontro reale. Di conseguenza troviamo le donne di Vanessa Beecroft a volte più presenti e meno accessibili a noi di quanto noi vorremmo: inaccessibili per capire e accessibili ai nostri occhi. La nostra ansia, perché, secondo Hickey, nasce non tanto dal fatto che ci siano donne nude accanto a noi, ma per l’insormontabile distanza tra noi e loro. Non c’è un’ansia di desiderio, ma un’ansia di spostamento. “Se da un lato non abbiamo abbastanza esperienza e sicurezza per osservare senza inibizioni, né sicurezza per creare una logica di mirata non implicata e per altro non siamo abbastanza ingenui per accettare il mondo della loro nudità, il disagio che ci crea aumenta” (Hickey, 2000: 70).

Tuttavia, lo spostamento in avanti che abbiamo sperimentato vicino ai dipinti di Vanessa Beecroft deriva più che evidente dalla riproposizione dell’ordine dell’arte rinascimentale; ciò che ci confonde, poi, non è tanto lo scontro d’innovazione, ma un nuovo e diverso uso delle convenzioni classiche. Michelangelo ha utilizzato il linguaggio della scultura nello spazio della pittura, Bernini, contrariamente usa il linguaggio della pittura nello spazio scultura; i tableaux di Vanessa Beecroft utilizzano il linguaggio della pittura nello spazio dei viventi.

Le sue composizioni sono anche sculture; ma non le sculture dei kouros greci, solitari, rigidi, con nulla intorno a loro; sono le sculture di Nicola e Giovanni Pisano, le
sculture di pulpiti di Siena e Pisa, dove la scultura diventa architettura, un’architettura del corpo umano. In realtà ciò che si crea in queste performance è un campo di rapporti, ricordi, fantasie, esperienze tra le donne; i ruoli sono definiti e si crea uno spettacolo visivo dove, a mio parere, lo spettatore senza dubbio entra a far parte di questo spettacolo.

Le performances, a differenza di un quadro o una scultura, presuppongono la presenza dello spettatore con l’effetto che può verificarsi uno scambio significativo. La sua teatralità è legata sia alla fase di preparazione della posta in scena come alla durata dell’evento. C’è, tuttavia, da rilevare che più che una performance secondo le caratteristiche del genere artistico degli anni ’70, quelle di Vanessa Beecroft sono più vicine al senso stesso della parola: to perform, intrattenere il pubblico con un balletto, un concerto jazz o un’orchestra; a volte con un gruppo di ragazze oggettivate (Virilio, 1999: 94).

Lo spettatore, di fronte alle donne apparentemente uguale, in silenzio, inespressive, che meticolosamente obbediscono agli ordini dell’artista - ordini come: non parlare nessun contatto con gli occhi, niente troppo veloce o troppo lento. Nessuna espressione – si trova implicitamente nella situazione di rispettare ordini; Guardare senza toccare; Non avvicinarsi troppo; Nessuno sguardo seducente; Non fissare per troppo tempo con il rischio di umiliazione che suppone che ti prende in fragrante mentre guardi. Queste ragazze sono allo stesso tempo scioccanti e banali, un sogno e un incubo; sono sull’attenti in un vuoto brillante. Certamente le performances di Vanessa Beecroft riassumono con estrema sintesi visuale il ritmo della società degli anni ‘90; ci dicono molto su come si vive e quali sono i nostri valori. Non c’è nessuna individualità in questa parata collettiva; Vanessa Beecroft utilizza le ragazze più o meno uguali tra loro: giovani, attraenti, con lo stesso tipo di corpo, capelli, a volte utilizza parrucche, le stesse scarpe, uguali accessori e stesso trucco. Si vestono con abiti leggeri o, più spesso, sono nude. Nude più che spogliate, perché indossano tacchi e trucco.

Il gruppo delle ragazze rappresentano un modello “un corpo culturale”, che continuamente è immaginato attraverso i nostri mezzi cultura di comunicazione visiva, per questo sono così familiari a noi. Ciò che emerge è che il corpo che vogliamo è un corpo non solo standardizzato, ma riproducibile e di più, di massa producibile. È un corpo che riflette l’estetica della cultura di massa e, di conseguenza, generico e perfetto. Quando sono esposte come opere d’arte, le ragazze di Vanessa Beecroft hanno il potenziale di parlare di come sono oggettualizzate, colonizzate, manipolate dalla
 tecnologia. Inoltre ci fanno pensare all’associazione più fantasiosa con la clonazione, l’ingegneria genetica e lo scenario della cultura della replica. Come patatine fritte dell’era digitale, hanno anche l’opportunità di raccontare sulla frenetica ridefinizione di quello che a lungo era stato considerato assolutamente non negoziabile, sul mondo in cui viviamo.

L’ambizione di Vanessa Beecroft è quello di mostrare gli eventi con un impatto così forte visivo che può essere considerato come spettacolo di cultura monumentale. L’artista crea immagini vive, e questo aspetto cambierà tutto. Sebbene la maggior parte delle persone conosce il lavoro di Vanessa Beecroft attraverso le sue foto e video, il fatto di installare persone vive, vale a dire la teatralità dell’evento, fa di queste ragazze, con il loro vagare per la galleria d’arte, qualcosa di molto speciale. Le ragazze non sono altro che elementi visivi. Vanessa Beecroft le sottrae dalla vita reale e le spinge a servire come arte viva nelle pubbliche istituzioni dell’arte. Esse diventano suoi strumenti, suo materiale, semplici contenitori che riempie di diversi significati, catalizzatori per l’attivazione di rapporti sociali tra la sua arte e i suoi spettatori. Forse è ovvio dire che Vanessa Beecroft crea situazioni che portano provocazione e fantasia. Le ragazze alla performance del Insitute Contemporary Art di Londra indossano solo tacchi molto alti e camicie strette; durante l’anno ‘98 al Museo Guggenheim di New York erano nude con preziose scarpe. Si potrebbe pensare che le ragazze rappresentano non solo i suoi strumenti, ma anche i suoi surrogati; le sue storie sono storie basate in parte sulla sua esperienza; l’artista con la sua creazione raccoglie il filo di un discorso incessante, un discorso che inizia con le sue ossessioni, le sue relazioni conflittuali con la sua immagine fisica e la sua figura.

Dico questo pensando alla sua prima mostra nel 1995: Vanessa Beecroft espose disegni, scritti in forma di diario in cui scrisse tutto ciò che aveva mangiato negli ultimi anni; si tratta di un chiaro esempio del suo rapporto di amore-odio con il suo aspetto fisico, le sue ossessioni di tipo anoressico-bulimico con cibo, l’enfasi sull’aspetto fisico. In relazione a questa idea, trovo interessante dare riflessione ad una proposta nel libro di Josep Toro (1946: 11) dove si considera l’anoressia come una malattia con le componenti sociali e culturali. Solo un’altra malattia della mente, dice, l’anoressia o la bulimia sembrano proprie dello stadio molto avanzato dello sviluppo economico, come quello dei paesi ricchi dell’Occidente. Relativamente alti livelli d’istruzione e reddito sono precondizioni di questa terribile malattia, che ha anche un forte carattere femminile, per la sua sopravvalutazione particolare e tragica dell’ immagine del corpo.
L’interesse del libro di Josep Toro, rispetto ad altre analisi di questa malattia che è una delle più studiate dalla comunità scientifica internazionale, radica nel più ampio panorama socio-culturale che egli indica come sfondo ambientale dell’anoressia, concepita come grado estremo di una malattia così diffusa socialmente da coincidere nei loro ideali ed elementi morali con valori e comportamenti che tutti considerano come normale. Chi non è convinto, infatti, che la magrezza è l’aspetto fisico più desiderabile, esteticamente bello e igienicamente sano? Chi non interroga la bilancia per vedere se i suoi sforzi per raggiungere questo ideale danno o no risultato? Se solo qualcuno cade in questa malattia, questo dovuto al fatto che per la maggior parte dei soggetti questo ideale di magrezza sia corretto, i suoi effetti potenzialmente devastanti, per considerazioni più realistiche sopra il relativismo dell’immagine del corpo, il piacere che può dispensare il cibo, così come il rapporto necessario tra salute e alimentazione. Ma l’ideale di magrezza è così imperante che le persone socialmente deboli mentalmente, esposte alla colonizzazione mediatica della loro coscienza, possono portarle a convertirle in un’idea ossessiva che trasforma e disturba la sua vita. Toro è convinto della natura socio-culturale dell’anoressia. Per lui la prevenzione primaria può consistere solo in una vera e propria rivoluzione culturale. L’ideale di magrezza mobilita meccanismi davvero ideologici ed economici tanto complessi ed estesi, che è perfettamente comprensibile che solo un cambiamento radicale della civiltà potrebbe annullare la coscienza individuale e collettiva.

Vanessa Beecroft, direttamente e cambiando il corpo degli altri, cerca forse di conciliare la rappresentazione della donna ideale con l’esperienza fisica e psicologica del proprio corpo. L’artista sfrutta il processo di percezione e d’identificazione, mescolando spesso e sciogliendo i generi per sottolineare il conflitto tra le immagini esterne e l’immagine di sé, in un modo al tempo provocatorio e di guarigione. Stiamo assistendo a un progressivo cambiamento rispetto ai temi delle performances di Vanessa Beecroft; se in un primo momento le ragazze sono state scelte da lei stessa, vestite con i loro abiti e selezionate dal "aura" che l’artista vede in esse, con il passare del tempo il processo si è raffinato. Adesso le ragazze rimangono sottili, attraenti, giovani, ma nel corso degli anni è cresciuto il glamour. Sono più eleganti, raffinate, si muovono con più la sicurezza e femminilità. Vanessa Beecroft lavora con una gamma specifica di stereotipi: la studentessa, la showgirl, la pin-up, sexy-girl, la ragazza piena di glamour. Anche se è stato sottolineato l’aspetto autobiografico - ragazze surrogate della sua persona, della sua paura, del suo desiderio di controllo, delle sue fantasie, - questo
aspetto è solo la fase iniziale del suo lavoro; in senso figurato e letterale il suo lavoro inizia al momento è in cui si allontana da esso. Le sue performance possono creare istantanee comprensibili, che, però, sono anche pensate per produrre situazioni che causano effetti psicologici allo spettatore. Parte della sfida è, come ho detto prima, l’erotismo esplicito e illecito manifestato pubblicamente. Si tratta di una critica del glamour e dello stereotipo femminile e nonostante il carattere autobiografico, prima di tutto è un fatto poetico e visivo.

Il corpo femminile è al centro del lavoro di Vanessa Beecroft; la visualità della manifestazione è ciò che conta. Lei gioca con look diversi – la vergine, la dominatrice, la spogliarellista dell’Europa orientale, la regina glamour - ma sono look esagerati, feticizzati. Le immagini durante la performance, ma non succede nulla, continuano cambiando. Sono immagini mai statiche. Sono sempre una combinazione di immagini, impressioni, associazioni. Le ragazze sono più stanche durante il tempo della performance. È come se l’immagine visiva comincia a svanire, fino al collasso. Le performances sono come non eventi, perché non c’è la narrazione; è un consumarsi del nulla. Rimaniamo con la memoria, la memoria di ciò che abbiamo visto, o forse solo sognato.

La performance è effimerà, dice Vanessa Beecroft, dura tre ore, e poi non esiste più. Mi piace l’idea che alla fine rimane un evento solo nella memoria di chi ha partecipato. Spesso nella memoria raggiunge una bellezza, che quando si realizza non si può godere a causa della confusione (Sironi, 2001: 44). Vi è un forte senso d’immediatezza. Tutto avviene in questo momento, né prima e né dopo. Secondo il critico Pier Luigi Tazzi, Vanessa Beecroft cerca di rappresentare l’irrappresentabile rappresentato; vale a dire che la parata di ragazze nude utilizza lo spazio dell’arte come una scena di una rappresentazione di qualcosa che è stato represso, qualcosa respinto dalla consciencia collettiva della nostra cultura. (Tazzi, 1999 : 95)

La repressione è evidente proprio nel momento in cui l’opera d’arte la rivela. Non è una repressione antica, prende forma qui e ora, e si ripete in innumerevoli forme e rituali che la nostra cultura osserva e utilizza; rituali della vita quotidiana e dei modi della sua rappresentazione; nelle forme di spettacolo dei mezzi di comunicazione, attraverso film, moda, televisione, la pubblicità; in tutti questi aspetti sono il cibo della nostra immaginazione. Le performances sono come un’epifania del cosiddetto femminile, ma in questo caso non ha nulla a che fare con il corpo politicizzato delle femministe; né con il corpo emozionale amorevolmente curato; le ragazze nude di
Vanessa Beecroft sono macchine sexualmente attraenti. Siamo di fronte alla specificità del corpo femminile, apertamente diverso e complementare al corpo maschile in un gioco di contrasti, somiglianze e differenze tra le ragazze che a prima vista sembrano tutto uguali. Il mio intento non è quello di nascondere l’identità femminile o il potere che il corpo femminile ha avuto nel corso dei secoli; faccio un ragionamento artistico: quello che mi interessa è esplorare l’importanza della figura femminile nuda. (Sironi, 2001 : 50)

Nel corso di una conferenza presso il New Museum di New York nel mese di dicembre del 98, Vanessa Beecroft chiarisce la sua posizione sulle prime opere femministe. Per lei la questione della "donna che vuole appropriarsi del suo corpo" non è una questione molto importante, o forse non lo è per nessuno. A differenza delle performances degli anni ‘60 e ‘70, con le loro ambizioni utopistiche di ricostruire la completa femminilità, Vanessa Beecroft non vuole convincerci di niente e nemmeno promuovere una causa. Lei afferma la sua autonomia e l’autorità, producendo immagini che sono considerate tabù o troppo provocatorio, o vietate (off limits). A differenza delle sue predecessore femministe, Vanessa spegne la voce, spersonalizza il corpo femminile, conferma la sua immagine come puro spettacolo visivo, caricandolo di una inconfondibile provocazione.

Vanessa Beecroft è molto coerente per quanto riguarda la produzione delle sue immagini, ma forse non pensa ad una onestà etica. Ogni persona che è testimone delle sue performances può pensare quello che crede. Lei con le sue esibizioni mostra il corpo femminile come è e si diverte ad osservare le reazioni. Nell’uso del corpo femminile c’è anche una parte di arroganza con la quale voglio provocare le femministe e abbattere i tabù; la mia intenzione è sia esporre il corpo femminile quanto raggiungere a un grado zero tanto che la nudità perda il suo ambito sessuale. Penso che molte volte per mostrare il corpo femminile, il pubblico prima o poi si abitui. Il mantenerlo nascosto è ciò che genera fantasie e morbosità. (Sironi, 2001 : 55)

Molto diverso era il discorso delle femministe degli anni ‘70: l’obiettivo era trasformare la donna da oggetto passivo della rappresentazione in un soggetto parlante. L’arte femminista articolava il diritto delle donne a rappresentare i propri corpi e le proprie identità sessuali, attraverso un immaginario vaginale, di rappresentazione teatrale e del corpo, rappresentazioni di temi tabù. Complessivamente la maggior parte di questi lavori sono organizzati intorno alla celebrazione di una categoria universale di donne. L’arte delle donne degli anni Settanta si caratterizza per l’accento nella
rappresentazione delle immagini e degli aspetti del corpo femminile che sono normalmente nascosti; pensiamo di "The Dinner Party", opera di Judith Chicago 1974. Il concetto centrale del quadro è un banchetto triangolare con trentanove posti che rappresentano diverse donne mitologiche e storiche. Ciascuna delle figure ha una tovaglia, posate, bicchiere e piatto che altro non è, o rappresenta in alcuni casi, una vagina. La vagina, è una parte della donna che nel corso della storia si è confusa con il tutto, è così ritualizzata e offerta allo spettatore in un atto di consacrazione. Certamente quello che può accadere quando siamo di fronte a un lavoro come questo è che sembra che l’identità femminile si riduca ad un solo segno dei genitali femminili, che a sua volta, pone a una nozione universale di "donna", mentre si mascherano le reali differenze che esistono in questa categoria. Senza dubbio, ora è troppo facile, con i vantaggi di uno sguardo indietro, rifiutare l’arte delle donne basate sulla fantasia sessuale; il problema di essenzialismo di queste opere non deve far dimenticare l’intervento radicale che questo lavoro ebbe negli anni settanta. A volte è stato in grado di smascherare in una maniera senza precedenti le contraddizioni dentro i codici dominanti del permissivismo estetico e della rappresentazione del corpo femminile.

Le femministe della generazione seguente a Judith Chicago e Miriam Schapiro, l’accusarono di fare un femminismo come ho già detto essenzialista, concentrato principalmente sul rapporto tra corpo e soggettività, di essere un femminismo ingenuo, narcisista e anche razzista. La nuova generazione di femministe ha spostato l’interesse delle "vite" delle artiste ad un’ analisi di tipo psicoanalitico di logica della rappresentazione. Laura Mulvey, nel suo saggio "Visual Pleasure and Narrative Cinema"[18] si ispira alle teorie della psicoanalisi lacaniana, di prestare particolare attenzione al ruolo dell’immagine, l’aspetto, l’autore e lo spettatore. Le considerazioni che fa Mulvey sul mondo ordinato da uno squilibrio sessuale, dove il piacere di guardare è stato suddiviso tra attivo / maschio e passivo / femminile, paiono molto interessanti e opportune per considerare alcuni aspetti dell’arte di Vanessa Beecroft e di Cindy Shermann. Vi è un filo conduttore tra il lavoro soprattutto iniziale di Cindy Shermann e le pratiche artistiche di Vanessa Beecroft partendo dalle teorie di Mulvey che sono servite come base per entrambe le artiste. Mulvey spiega come lo sguardo determinante maschile proietta la sua fantasia sopra la figura femminile, che è stata tagliata a misura e convenienza.

Nel suo ruolo tradizionale come oggetto di visualizzazione, le donne sono contemplate e visualizzate insieme con uno sguardo codificato per produrre un impatto
visivo ed erotico così forte che si applica a loro che connotano "per essere – guardate". Ciò significa che le donne sono esposte come oggetti sessuali. Ed è di questo che parla Cindy Sherman nella sua prima serie del 1977-1980 in bianco e nero, Untitled Scena dove l’artista cerca di riflettere gli stereotipi femminili del tempo, donna intellettuale, provocante sessuale, casalinga, utilizzando lo stile (soprattutto nel vestire e nella scenografia) di film di serie B degli anni Cinquanta e Sessanta. Non è la donna stessa quali interessi Cindy Sherman, ma il suo aspetto, la sua immagine, che è, il modo in cui le donne "appaiono" nel film, in letteratura, nella pubblicità, e in generale, nel mondo dei media comunicazione.

Nei primi anni ottanta, Sherman inizia a lavorare a fotografie a colori e di grande formato in cui il corpo è esposto a un aspetto alieno, simbolo dalla cultura patriarcale dominante. L’autrice lavora con lo stereotipo di donna-oggetto, donne esposte a una situazione di voyeurismo: immagini per essere viste e catturate dallo sguardo. Sherman adotta il discorso femminista come riferimento, chiamando in causa il gioco di sguardo "normale" esercitato dall’uomo e cerca di mantenere uno stereotipo che nella nostra società si configura come gabbia dell’immaginario femminile.

Dal mio punto di vista tante sono le affinità tra il lavoro delle due artiste, nonostante i diversi modi espressivi e di orientamento che Cindy Sherman effettua più tardi, quando finisce con l’ ideale del reale come rappresentazione per concepire il reale come l’esperienza del trauma. Vanessa Beecroft propone immagini reali di donne prodotto della perfezione, donne dell’era elettronica; sono le immagini che possiamo vedere quotidianamente nelle pubblicità delle riviste, negli annunci e nei programmi televisivi. Vanessa porta il processo di sguardo erotico a zero gradi in un processo di auto cancellazione per la sua evidenza, per il fatto che si mostrano i suoi meccanismi. Ora, queste donne, non diversamente dalle donne stereotipate di Cindy Sherman sono svuotate della loro essenza, sono feticci. Sono donne bellissime, perfette, indossano tacchi alti e accessori alla moda; sono il simbolo degli anni "90. Il trucco è molto attento, quasi esagerato per sottolineare ancora una volta il ruolo delle donne come oggetto del guardare, oggetto erotico proprio dallo sguardo maschile.

Il lavoro di Vanessa Beecroft, a mio avviso, può essere interpretato in diversi modi; vuole svelare i meccanismi della società nella quale viviamo, una società dell’apparenza, e si avvale precisamente degli stessi meccanismi di quella, che è, la scelta di modelli femminili, collaborando con stilisti come Prada e Helmut Lang, ma in uno spazio dedicato all’arte, negli spazi “safe” (sicuri).
Riferimenti bibliografici


ESCRITORAS CENSURADAS EN EL SIGLO XXI: TONI MORRISON Y ALICE WALKER

Rocio Cobo Piñero
Universidad de Cádiz

Este artículo se propone llevar a cabo un análisis de la censura como forma de ejercer poder para controlar la palabra que desafía narrativas arraigadas y, en particular, la palabra de las mujeres afrodescendientes. Michel Foucault señalaba en su obra seminal *Vigilar y castigar* que el poder, en su funcionamiento, “se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general, sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia” (2002: 29-30). No es de extrañar que incluyera en su listado de personas susceptibles de ser controladas a los locos y es que, como alertaba David Cooper en un diálogo con el propio Foucault, hay efectivamente un peligro en la locura. “Pero es el peligro de lo inesperado, de lo espontáneo. Porque el loco no sorprende a los demás, es en nuestras palabras donde lo hace…En este sentido, todos los locos son disidentes políticos […] prefiero llamar a la disidencia dis-sención, diferencia de sentimientos, de pensamientos” (2000: 103).

A pensar de estar entre las autoras afroestadounidenses más famadas, la Premio Nobel de Literatura Toni Morrison y la ganadora del Pulitzer Alice Walker son también las más censuradas. Incluso hoy en día, *The Bluest Eye* (1970) y *Beloved* (1986), de Morrison, y *The Color Purple* (1982), de Walker, continúan entre los primeros puestos de la lista de novelas prohibidas en algunos institutos estadounidenses. En este sentido, analizamos los motivos por los que se censura la literatura en un país que se presenta al mundo como abanderado de la democracia y que, sin embargo, desaprueba la crítica al sistema sexist y racista en el siglo XXI. Asimismo, abordamos cuestiones en torno al activismo y la literatura; la subversión y la disidencia (o dis-sención) de las escritoras, y de sus personajes femeninos, que rompieron con el silencio impuesto.

Por otro lado, la intelectual afroestadounidense bell hooks enfatiza la importancia de considerar la clase social al abordar la representación de los personajes, el estilo y el contenido de las obras de las dos autoras, puesto que esta ejerce un papel determinante (2006: 164). Tanto Morrison como Walker dan voz a mujeres pobres que hasta entonces
carecían de un medio para denunciar las profundas marcas de la esclavitud, del patriarcado y del racismo. Además, sorprendieron por su valentía y, en muchas ocasiones, las tildaron de locas y de traidoras por desvelar la violencia de género que sufrían las mujeres en sus comunidades negras. Cuando comenzaron a escribir en la década de los setenta del siglo XX, movimientos políticos y artísticos como el Black Power, liderados por hombres, denunciaban el racismo, obviando la discriminación de las mujeres por razón de género, porque para ellos era prioritario configurar una identidad negra colectiva, unitaria y sin fisuras. Las escritoras, sin embargo, se rebelaron contra esta premisa y representaron a las mujeres negras en toda su complejidad, reflexionando acerca de las implicaciones de la historia de abusos, tanto por parte de la sociedad blanca como en el seno de la comunidad afrodescendiente.

1. CENSURA Y SILENCIAMIENTO EN ESTADOS UNIDOS

En un volumen editado recientemente en torno a la historia de la censura literaria, Censorship Moments (2014), Geoff Kemp demuestra que la censura forma parte inherente de la historia de la humanidad, pero también de su presente y de su futuro. Si bien la modernidad supuso una apertura a la libertad de expresión, a la tolerancia y al abandono de patrones arcaicos en los que el Estado y la Iglesia controlaban los discursos, dichas premisas han quedado ancladas en la teoría de la Primera Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, proclamada tras la Guerra de Independencia con el Reino de Gran Bretaña (1775-1783), y tomada como modelo de constitución liberal y secular en Europa. Por tanto, como asegura Robert Post, “si la censura es una técnica mediante la que se mantienen prácticas discursivas reguladoras, y si la vida social está sustentada en estas prácticas, hemos de concluir que la censura es la norma y no la excepción” (1998: 2).

Pese a la independencia territorial, la ideología puritana proveniente de Gran Bretaña ejerció una mayor censura que el Estado y la religión en Estados Unidos durante todo el siglo XIX. El consenso social en torno a la virtud y la moral, especialmente hacia las mujeres, sentaron las bases de un riguroso control de los textos escritos, por encima de las libertades que proclamaba la Constitución. A este respecto, Ann Ilan Alter, la

---

1 Las citas en inglés han sido traducidas por la autora de este artículo. Se incluyen a pie de página las citas originales: “If censorship is a technique by which discursive practices are maintained, and if social life largely consists of such practices, it follows that censorship is the norm rather than the exception”.
comisaria de la exposición organizada en la Biblioteca Pública de Nueva York en 1984 sobre libros prohibidos o censurados, apuntaba que durante el siglo XIX se censuró una mayor cantidad de libros en Estados Unidos y Gran Bretaña que durante toda la historia anterior, desde el nacimiento de la imprenta (cit. en Foerstel, 2002: xvi).²

Hazel Carby asegura que el “pánico moral” victoriano se recrudeció a principios del siglo XX, afectando sobre todo a las mujeres afroestadounidenses, dado que el fenómeno demográfico de la Gran Migración desde el sur segregado y racista al norte de Estados Unidos despertó prejuicios sexistas y clásicos entre la sociedad burguesa blanca y entre la misma comunidad negra:

las mujeres migrantes negras [y pobres] representaban una amenaza para el progreso de la raza; una amenaza a la clase media negra emergente; una amenaza a las relaciones innatas entre la clase media negra y la blanca y una amenaza a la configuración de la masculinidad negra en el espacio urbano (1992: 741).

Carby incide también en la naturaleza contradictoria de la cultura afroestadounidense que se fraguó en los centros urbanos durante la década de los veinte. De un lado, la emergente clase burguesa negra, representada por las escritoras Nella Larsen y Fessie Fauset, con personajes femeninos que encarnaban los preceptos victorianos de moral y recato para concebir así una imagen de la mujer negra que fuera considerada más “positiva”. De otro, Zora Neale Hurston y su alegato por preservar y valorar el folclore popular negro, considerado por algunos “primitivo”.

El aumento desproporcionado de libros retirados forzosamente del currículo de muchos centros educativos y de las estanterías de librerías públicas motivó que, a partir de 1982, se conmemorara la semana de los libros prohibidos, Banned Books Week, para así concienciar acerca de la libertad de lectura y defender los derechos de los escritores y las escritoras. Se estima que desde ese año hasta 2014 se han retirado o se han intentado excluir 11.300 libros; Toni Morrison y Alice Walker figuran entre las autoras más reprobadas del país.³ De acuerdo con la institución que vela por la libertad intelectual en Estados Unidos (Office of Intellectual Freedom), las alegaciones más frecuentes que se esgrimen son el tratamiento de temas controvertidos, el uso de un lenguaje inapropiado y la representación de sexo explícito.

---
² Véase Banned in the U.S.A., el volumen editado por Herbert Foerstel que analiza los textos censurados en centros escolares y bibliotecas de Estados Unidos desde 1976.
³ El informe distingue entre libro prohibido (banned) y al que se le remiten quejas a través de comisiones locales o estatales (challenged). Véase: http://www.bannedbooksweek.org/
2. **Toni Morrison: La voz de las más vulnerables**

Toni Morrison, editora de *Burn This Book* (Quemen este libro), una colección de ensayos firmados por once escritores y escritoras internacionales que explora el significado de la censura y el poder de la literatura, asevera con rotundidad:

> los regímenes autoritarios, los dictadores, los despotas frecuentemente, pero no siempre, son estúpidos. Pero ninguno es lo suficientemente estúpido como para permitir que los escritores y las escritoras perspicaces y disidentes publiquen sus reflexiones o sigan su instinto creativo […] Estos son regímenes cuyo miedo a la escritura no vigilada está justificada, porque la verdad les puede traer problemas. Supondría un problema para el belicista, el torturador, el ladrón corporativo, el político deshonesto, el sistema judicial corrupto y para el pueblo en estado comatoso (2009: 1-2).

En efecto, la Premio Nobel ha defendido con ahínco, tanto en sus obras de ficción como en ensayos y entrevistas, la libertad de expresión para denunciar las injusticias, a menudo silenciadas. Su primera novela, *The Bluest Eye*, traducida al castellano como *Ojos azules*, ha sido la más censurada desde su publicación y en 2014 ocupaba el segundo lugar de los libros prohibidos en los institutos de Estados Unidos. En ella relata la historia de Pecola Breedlove, una niña negra de Lorain (Ohio), que ha quedado embarazada tras ser violada por su padre y cuyo mayor sueño es tener los ojos azules para así ajustarse al prototipo de belleza blanco.

El inicio de la novela hace partícipes a los lectores y lectoras de una historia que se ha mantenido en secreto y que narra otra niña, Claudia McTeer: “Aunque nadie diga nada, las caléndulas no florecieron en el otoño de 1941. Creímos entonces que si las caléndulas no habían crecido era debido a que Pecola iba a tener el bebé de su padre” (1994: 3). La autora sitúa la trama el año en que Estados Unidos se unió a la Segunda Guerra Mundial, tras declararle la guerra a Japón. Si bien la contienda armada estallaba en el exterior, los conflictos que representa Morrison acontecían dentro de las fronteras del país: la violencia de género y el racismo hacia las más vulnerables. El vehículo para

---

4 “Authoritarian regimes, dictators, despots are often, but not always, fools. But none is foolish enough to give perceptive, dissident writers free range to publish their judgments or follow their creative instincts […] These are regimes whose fear of unmonitored writing is justified because truth is trouble. It is trouble for the warmonger, the torturer, the corporate thief, the political hack, the corrupt justice system, and for a comatose public. Unpersecuted, unjailed, unharassed writers are trouble for the ignorant bully, the sly racist, and the predators feeding off the world’s resources”.

5 “Quite as it’s kept, there were no marigolds in the fall of 1941. We thought, at the time, that it was because Pecola was having her father’s baby that the marigolds did not grow”.

visibilizar asuntos relegados al ámbito privado es un lenguaje directo y cargado de ironía, que insta a quien lo lee a dejar de ser cómplice silencioso de la violencia:

la elección del lenguaje (oral, coloquial y auditivo), el recurrir a códigos expresivos enraizados en la cultura negra, el haberme esforzado por crear un efecto de inmediatez y, al mismo tiempo conspirativo (siendo cercana y evitando mensajes explicativos), además de dar forma al silencio en el momento en que se rompe, han sido intentos (muchas veces fallidos) de transfigurar la complejidad y la riqueza de la cultura afro-americana en un lenguaje que valore esa cultura (Morrison, 1988: 150).⁶

Esa voluntad de romper con el mutismo colectivo en torno a temas espinosos le ha valido el ser considerada “la consciencia de Estados Unidos”, teniendo siempre presente sus raíces culturales y reproduciendo una prosa sonora, escrita para ser leída en voz alta.

Sin embargo, ejercer dicho rol no está exento de críticas, llegadas sobre todo desde comités escolares que se hacen eco del disgusto que sus palabras, contundentes y certeras, provocan en aquellos que se niegan a escuchar. El último de los intentos de retirar The Bluest Eye de la lista de lecturas obligatorias ha llegado desde el Consejo de Educación de su propio estado, Ohio, alegando que el contenido del libro es “pornográfico” (Gates: 2009); presumiblemente, en referencia a la escena en la que se describe, con bastante sutileza, la violación de una menor (Morrison, 1994: 127-128).⁷

El resto del texto es un canto agónico, poético y fragmentado que narra los efectos devastadores en Pecola, de esta y de otras agresiones simbólicas, fundamentadas en prejuicios racistas y sexistas. El ocaso llega con la entrada del verano del año siguiente, en el que la pequeña Breedlove enloquece:

Una niña negra que anhela los ojos azules de otra niña blanca y el dolor punzante que le provoca solo lo supera la perversidad que entraña ese deseo. A veces Frieda y yo la veíamos, después de haber dado a luz al niño prematuro que murió. Los adultos apartaban la mirada; los niños, si no le tenían miedo, se reían descaradamente […] Ella, sin embargo, sucumbió a la locura, una locura que la protegía de nosotros (1994: 162).⁸

⁶“my choices of language (speakerly, aural, colloquial), my reliance for full comprehension on codes embedded in black culture, my effort to effect immediate conspiracy and intimacy (without any distancing, explanatory fabric), as well as my (failed) attempt to shape a silence while breaking it are attempts (many unsatisfactory) to transfigure the complexity and wealth of Afro-American culture into a language worthy of the culture”.

⁷“A Little black girl yearns for the blue eyes of a little white girl, and the horror at the heart is exceeded only by the evil of fulfillment. We saw her sometimes, Frieda and I, after the baby came too soon and died. Grown people looked away; children, those not frightened by her, laughed outright […] She, however, stepped over into madness, a madness which protected her from us”.

324
La locura, como parapeto y única salida ante la marginalidad y la violencia, es una manera de “traducir el trauma y de otorgar significado a la desesperación”, como solo los escritores pueden hacerlo (Morrison, 2009).9

Otra de las novelas por las que Morrison tiene el honor de estar entre las más censuradas es Beloved (1987), merecedora del Pulizer de literatura en 1988.10 Traducida al castellano como Amada e inspirada en una historia real, narra las vicisitudes de Sethe, una esclava fugitiva que decide matar a su hija menor de dos años para que no tuviera que sufrir el tratamiento inhumano del sistema esclavista. Se trata de una novela histórica que otorga voz a las esclavas y los esclavos, “a los más de sesenta millones”, como indica la dedicatoria. Justamente, la revisión de la esclavitud constituye “uno de los más flagrantes pecados de omisión de la historia americana” (Manzanas y Benito, 251: 1994). Morrison reconstruye y reescribe la memoria de las voces anónimas, “palabras secuestradas” que parten del silenciamiento (Bernd, 2013: 107), pero que componen el archivo de memoria para la comunidad afrodescendiente. Sethe sabe que su historia no es de las que se transmite de generación en generación, “esta no es una historia para ser contada”, concluye (Morrison, 1998: 275). El asesinato de su hija le perseguirá a lo largo de la narrativa en forma de fantasma, de la misma forma que la esclavitud instiga la amnesia histórica del país.

Morrison utiliza el término “arqueología literaria” para referirse al modo en que sus novelas reconstruyen períodos históricos, a partir de datos y de la imaginación de la autora, para lo cual busca “los restos” del pasado y los contempla, como si de una excavación arqueológica se tratase, e imagina el mundo interior de los que allí habitaron (1987: 92). Esta estrategia revisionista pone de relieve que la literatura puede contribuir a completar los vacíos dejados por la historia oficial, al revisitar sus ruinas y desenterrar las partes que quedaron ocultas. Las narrativas esclavas (slave narratives) fueron los primeros documentos escritos por personas afrodescendientes en Estados Unidos, publicados a modo de autobiografía, cuyo propósito era dejar constancia de la barbarie y conseguir la abolición de la esclavitud, pero que evitaban ahondar en el mundo interior de las personas esclavizadas.

En Beloved los personajes no quieren recordar, porque el horror de sus evocaciones es inconmensurable. Por eso, el papel de los lectores y lectoras es incómodo, ya que

---

9 “translate such trauma and turn sorrow into meaning”.
10 Beloved ocupa el séptimo lugar entre las cien obras más censuradas en Estados Unidos (American Library Association). Para más información sobre los motivos por los que se ha eliminado de las listas de lectura obligatoria en algunos institutos estadounidenses, véase Foerstel, 2002: 220-222.

325
desde el principio se les coloca en una situación que despierta extrañeza y temor: “124 era odioso. Rezumaba veneno de bebé” (1998: 3). Morrison explica que quiso descolocarnos, iniciando la narración con un número, sin proveer muchos más detalles, para que así nos sintiéramos desconcertados y extraños al ámbito en el que se nos lanza, como sucedía con los esclavos cuando eran secuestrados y llevados de un lugar a otro, sin previo aviso (1988: 161). Por estos motivos, la novela ha suscitado tanta polémica, pero su autora era consciente cuando la escribió y auguró que sería el libro menos leído de los que había escrito (Angelo, 1994: 257). Sin embargo, la recepción crítica alabó con unanimidad su pericia narrativa y su osadía, recuperando un pasado oculto e ignominioso; Beloved representa a todas aquellas mujeres africanas cuya historia nunca se contará (Horvitz, 1989: 157).

4. ALICE WALKER Y LA GENEALOGÍA DE MUJERES NEGRAS

Una de las mayores preocupaciones de Alice Walker es poner en valor la vida de sus antecesoras: las madres y abuelas que no tuvieron acceso a la educación y las bisabuelas, a quienes se les prohibió leer y escribir durante la esclavitud. En su célebre ensayo “In Search of Our Mother’s Garthens” (Buscando los jardines de nuestras madres) la autora homenajea a las creadoras negras, que por sus circunstancias, no pudieron desarrollarse como artistas pero que mostraron su creatividad en espacios cotidianos, cuidando los jardines a los que se refiere en el título, cosiendo, cocinando o contando historias en voz alta. Muchas de ellas perdieron la cordura, al no poder soportar el peso de su talento, ultrajado, como sus cuerpos. Otras, consiguieron escribir y, sobre todo, cantar:

Escuchen las voces de Bessie Smith, Billie Holiday, Nina Simone, Roberta Flack y Aretha Franklin, entre otras, e imaginen esas voces amordazadas de por vida. Entonces, quizás comprendan las vidas de nuestras madres y abuelas, aquellas ‘locas’ y ‘Santas’. La agonía de las vidas de mujeres que podrían haber sido Poetas, Novelistas, Ensayistas y Escritoras de relatos (durante varios siglos), pero que murieron con sus dones soterrados (Walker, 2003: 234).11

11 “Listen to the voices of Bessie Smith, Billie Holiday, Nina Simone, Roberta Flack, and Aretha Franklin, among others, and imagine those voices muzzled for life. Then you may begin to comprehend the lives of our ‘crazy,’ ‘Sainted’ mothers and grandmothers. The agony of the lives of women who might have been Poets, Novelists, Essayists, and Short Story Writers (over a period of centuries), who died with their real gifts stifled within them”.

326
La música, por tanto, adquirió un papel fundamental como medio de expresión desde que las personas afrodescendientes fueran trasladadas forzosamente al continente americano.¹²

Primero cantar y después escribir constituyeron actos de resistencia ante la subyugación. Esta premisa es bastante recurrente en la obra de Walker, quizás uno de los ejemplos más significativos sea Celie, la protagonista de The Color Purple (El color púrpura), quien escribe cartas, dirigidas a Dios, para dejar constancia de los abusos a los que la someten su padrastro y su marido. Ganadora del Pulitzer en 1983 y censurada en varios estados –el último en sumarse ha sido Carolina del Norte, en 2008–, la novela comienza con un mandato explícito para guardar silencio: “Más te vale que no se lo cuentes a nadie, solo a Dios” (1992: 1). Sin embargo, la autora rompe el silencio de las mujeres víctimas de abusos físicos y psíquicos, representando la vida de una adolescente del sur de Estados Unidos entre 1925 y 1950. Como explicó la propia Walker en un ensayo sobre censura y libertad de expresión, su intención no fue otra más que dar a conocer la realidad de mujeres y niñas anónimas que viven la violencia en silencio; una realidad muchas veces negada y oculta (Walker, 2007: 104).

Otro de los asuntos que despertaron recelos fue la relación lésbica entre las protagonistas, un tema hasta entonces apenas tratado en la literatura afroestadounidense. Tanto la novela como la adaptación al cine, a cargo de Steven Spielberg, no contentaron a los sectores más conservadores y reaccionarios; en el caso de la película, incluso boicotearon su estreno en algunos cines del sur del país.¹³ Shug Avery, la cantante de blues y amante de Celie, es un modelo de emancipación y libertad sexual para otras mujeres negras, como lo fueron Bessie Smith y Ma Rainey; aquellas cantantes de blues indómitas que, mediante un lenguaje metafórico e irónico, evitaban la censura de las compañías discográficas. Ellas dieron voz a las mujeres negras y pobres del sur y a las que se rebelaron contra las convenciones sociales, sexuales y raciales. Por este y otros motivos se tachó al blues de “música endiablada” (evil music), ya que suponía una alternativa a la religión cristiana que, según Jon Michael Spencer, se le impuso a las personas esclavizadas para mantenerlas sumisas. Un claro ejemplo de la influencia religiosa en el blues es “Preachin’ the Blues” (“Predicando el Blues”); compuesto e interpretado por Bessie Smith, su letra enaltece a la cantante, a quien reserva el lugar de

¹² En el libro Sonidos de la diáspora. Blues y jazz en Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones abordo la presencia de las mujeres en la música y la literatura afroestadounidenses.
¹³ Véase The Same River Twice, de Alice Walker, un volumen en el que recoge críticas tanto a la novela como a la película, además de narrar el proceso de adaptación a la gran pantalla.
predicadora de la comunidad, como lo es Shug en El color púrpura: “No estoy aquí para intentar salvar tu alma / solo quiero enseñarte cómo pasarlo bien en la cama” (Smith, 1927)."14

Desde que Celie conoce a Shug, se produce un cambio en su actitud, antes reservada y sumisa, ahora contestataria: “Quiero que me escuchen […] seré pobre, negra, puede que fea y no sé cocinar, pero estoy aquí”, exclamaba Celie (Walker, 1992: 210). Toda una llamada de atención de una protagonista casi analfabeta que nos va contando su historia, a veces de manera rudimentaria pero siempre perspicaz y sincera, porque su mayor preocupación es ser escuchada. Y por eso se censura, por miedo; miedo a la verdad y a cuestionar las tradiciones aprendidas, miedo a perder los privilegios heredados. Las mujeres negras han sido por mucho tiempo “la mula del mundo”, arrastrando la carga que el resto no quiere llevar. También se las ha llamado “matriarcas”, “supermujeres”, “perras traicioneras” y “castradoras”, entre otros apelativos profundamente arraigados en el imaginario colectivo y que encuentran su origen en los siglos de sometimiento (Walker, 2003: 237)."15 Naturalizados primero por la sociedad blanca hegemónica y asimilados después por la comunidad negra, cuestionar estos estereotipos significa dinamitar las estructuras de poder.

Otro de los textos proscritos es “Roselily” (1973). Patricia Holt, la editora de Alice Walker Banned (Alice Walker Prohibida), rememora que en 1994 este relato fue retirado de las escuelas de California a petición del Comité de Educación y ese mismo año, el estado de California le otorgó un premio por considerarla “un tesoro de las letras” (1996: 2). Dada la paradoja y como era de esperar, la agasajada rechazó el galardón: ¿censurarla y premiarla al mismo tiempo, en el mismo estado? El relato objeto de la polémica y tachado de “anti-religioso” narra las reflexiones de una mujer el día de su boda. Uno de los pensamientos “sacrílegos” que asaltan a la futura esposa durante la ceremonia religiosa es imaginarse a Dios como un niño negro que, tímidamente, le tira de la sobata al predicator (Walker, 2001: 4). Como en la novela Meridian, cuya protagonista deja de ir a la iglesia por considerar que un Dios blanco no la representa, la novia de este relato cuestiona sus valores religiosos. Además, el hombre con quien contrae matrimonio en segundas nupcias es musulmán.

14 “I ain’t here to try to save your soul / Just want to teach you how to save your good jelly roll”.
15 Sobre la construcción de estereotipos en torno a las mujeres negras véanse, entre otras, Collins, Black Feminist Thought 70-96 o hooks, Ain’t I a Woman 15-51.
“Todavía no me he etiquetado, pero la palabra que mejor me definiría es revolucionaria”, aseveraba años atrás la escritora de Georgia (2003: 133).\(^{16}\) Tanto ella como sus personajes femeninos adoptan una actitud rebelde, porque se sienten en deuda con sus predecesoras, que no eran unas “Santas”, ni estaban “locas”; eran “Artistas”, pues buscaban la belleza en el entorno más hostil (2003: 233). A ellas también les ha dedicado los versos de “Turning Madness into Flowers” (Transformando la locura en flores) o el poemario Revolutionary Petunias (Petunias revolucionarias):

La naturaleza de esta flor es brotar.
Rebelde. Llena de vida.
Resistiendo las pisadas ajenas.
Una canción colorida
que florece
para ojos merecedores.
Florece gloriosa
por ella misma (Walker, 1973: 70).\(^{17}\)

4. CONSIDERACIONES FINALES

Este capítulo se inició con una cita de Foucault que asociaba la vigilancia y el castigo con los locos, los colonizados y los niños, entre otros. A través de Toni Morrison y Alice Walker, nos llegan las voces de las locas, las colonizadas y las niñas, aun más perseguidas por su condición de género, raza y clase social. La vigilancia y la censura se cierne sobre ellas desde la publicación de sus obras, retiradas injustamente del alcance de potenciales lectores y lectoras. La última novela de Morrison, God Help the Child (2015), retoma los conflictos raciales derivados del color de la piel, como ya hiciera en The Bluest Eye. El título recuerda a la canción popularizada por Billie Holiday, “God Bless the Child”, y que también dedicaba a las más vulnerables: las niñas. En esta ocasión la Premio Nobel reflexiona en torno a la belleza y al rechazo social hacia las mujeres de piel muy oscura. Una de las obras más recientes de Walker, Overcoming Speechlessness (Venciendo el silencio), es una colección de relatos en los que da voz a mujeres ruandesas, congolesas y palestinas, tras visitar los tres países en 2006.

\(^{16}\) “I have not labeled myself yet. I would like to call myself revolutionary”.
\(^{17}\) “The Nature of This Flower Is to Bloom. Rebellious. Living. Against the Elemental Crush. A Song of Color Blooming For Deserving Eyes. Blooming Gloriously For its Self”. 

329
Por tanto, las autoras y sus personajes continúan desafiando las normas impuestas:

No hay nada peor que el pavor que se siente al considerar la cancelación de otras voces, de poemas sin escribir, de poemas susurrados o reprimidos por miedo a que las personas equivocadas los escucharan, lenguas proscritas que florecen de manera clandestina, las preguntas no formuladas de los y las ensayistas que desafían a la autoridad, obras de teatro no representadas, películas canceladas—ese pensamiento, es una verdadera pesadilla. Es como si una tinta invisible estuviera describiendo al universo en estos momentos (Morrison, 2009: 15). 18

Si en muchos países todavía se persigue a los escritores y las escritoras que confrontan el sistema con sus palabras, imaginando otras narrativas posibles, Morrison y Walker nacieron en uno donde la democracia y la libertad de expresión están descritas en la Constitución pero no protegen a las verdaderas revolucionarias: las artistas, las disidentes, las locas y las que nutren las genealogías femeninas a través de la semilla de sus palabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


18 “The thought that leads me to contemplate with dread the erasure of other voices, of unwritten novels, poems whispered or swallowed for fear of being overheard by the wrong people, outlawed languages flourishing underground, essayists’ questions challenging authority never being posed, unstaged plays, canceled films—that thought is a nightmare. As though a whole universe is being described in invisible ink”.

330


<http://www.huffingtonpost.com/2013/09/13/ohio-ban-bluest-eye-toni-morrison-school-board_n_3921001.html>


L’ESPURGATOIRE SEINT PATRIZ DE MARIE DE FRANCE: REFLEXIONES
SOBRE SU “AUTORÍA” *

Óscar Collazo Rodríguez
Universidade de Santiago de Compostela

María de Francia es la primera mujer escritora de la tradición románica medieval de
la que tengamos constancia tras las *trobairitz* 1. Su mención aparece en los últimos
versos de los *Fables* cuando la voz narrativa se refiere a sí misma para marcar una
intencionalidad mnemotécnica. Recordemos los versos en los que se presenta:

Al finement de cest escrit
Que en romanz ai treit é dit,
Me numerai pur remembrance.
Marie ai nun, si sui de France 2.

‘A la fin de cet écrit,
Que j’ai composé et présenté en
français,
Je me nommerai pour mémoire:
Je porte le nom de Marie et suis de
France’.
(Epilogue) vv. 1-4 3.

En ellos, *Marie* vierte su nombre en la escritura para dejar testimonio de su
presencia. Ella parece querer constatar la labor de su mano sobre el texto que compone
y que de algún modo le pertenece 4. En esto la crítica está de acuerdo: María da muestras
de su orgullo y de su responsabilidad en su trabajo con los versos 5; un indicio más que
suficiente para considerar su singular existencia en la historia de la literatura medieval

---

3 Traducción francesa a cargo de Brucker, 1998.
4 En realidad, su objetivo es doble. No sólo le interesa exaltar de algún modo a sí misma, sino también
posicionarse en contra de una práctica común de su tiempo, que acabaría por silenciarla bajo otro nombre:
“Il est possible que tels clercs, fort nombreux, / revendiquent pour eux mon travail; / je ne veux pas qu’on
le leur attribue” (vv. 5-7). Tomando este argumento como premisa, B. de Roquefort y posteriormente
Lucien Foulet considerarán que la apropiación indebida de trabajos habría conducido a María de Francia a
autonombrarse en sus composiciones. *Vid.* Foulet, 1908: 622; Roquefort, 1820: 5.
5 A este respecto, G. Folen ha afirmado: “Prendiamo ad esempio il prologo e l’epilogo delle favole
esopiche o *Isopet* che Maria di Francia, la prima donna e anche la prima traduttrice non anonima della
letteratura francese, tradusse per sommissione, come pensum non del tutto gradito e congeniale, a stare a
quello che si legge fra le sue righe – e certo liberamente, ma con una fedeltà puntuale alla *sentenza* e con
una consciencia del suo compito strumentale che danno a questa sua attività un significato molto diverso
dai rifacimento di poemi antichi in romanzi o di favole ovidiane in *contes* [...]” (Folen, 1991: 14)
como lo que parece haber sido: una mujer culta y letrada que, en un ambiente misógino y machista, se consagra a la actividad de las letras⁶.

En este trabajo pretendemos aproximarnos a uno de los problemas más importantes suscitados en torno a esta mujer. A saber, su “autoría” y la medida en que es posible aplicar este concepto a la “tradiccion” de L’Espurgatoire Seint Patrie⁷. El principal motivo es que esta categoría nos parece, de hecho, la primera que cualquiera debiera afrontar al reflexionar sobre la primera escritora en una lengua romance y primera mujer responsable del primer texto cortés de la literatura de visiones o viajes al Más Allá.

1. MARÍA DE FRANCIA Y SU OBRA

Para nosotros, como para nuestros predecesores, la figura de María de Francia sigue siendo un misterio. El primer erudito encargado de presentar públicamente a esta mujer fue Claude Fauchet, en 1581, en su informe sobre el origen de la lengua y la literatura francesa. A partir de los dos versos, ya citados, Me numeraï pur remembrance. / Marie ai nun, si sui de France, este autor extrae el afortunado apelativo por el que todavía hoy es conocida y esclarece la afirmación “si sui de France”, indicando una filiación geográfica para Marie, en lugar de una de tipo genealógico: “Marie de France, no porte ce surnom pour ce qu’elle fust du sang des Rois: mais pource qu’elle estoit natifue de France” (Fauchet, 1972: 163).

Los Fables, o traducciones a vulgar de las fábulas moralizadas de Esopo, fueron consideradas su única obra literaria hasta prácticamente finales del siglo XVIII (vid. Baum, 1968: 61-92). Como recuerdan R. Baum (1968: 218) y J. Hall McCash (2011: 237), los Fables son, posiblemente, el único texto que con certeza puede ser adscrito a la Marie que dice ser de Francia. La atribución de los Lais y del EsP se realiza con posterioridad, en 1775 y 1781 respectivamente⁸, a partir de la indicación onomástica común a los tres textos, Marie, que afirma haberlos escrito. Un criterio que se habría aplicado asimismo a una obra de carácter hagiográfico tradicionalmente adherida a

---

⁶ Esta es la opinión generalizada, que compartimos con algunas reticencias, y que L. Foulet ha expresado del siguiente modo: “Marie est assurément une femme très cultivée et qui a fréquenté la bonne société de son temps” (Foulet, 1923: 134; véase también Malvern, 1983: 21).
⁷ En adelante, EsP.
⁸ El primero en vincular a la Marie que aparece en el epílogo de los Fables con la del Prólogo de los Lais fue Thomas Tyrwhitt en su edición de los Contes de Canterbury. Seis años más tarde se publica el cuarto volumen de los Contes dévots, Fables et Romans anciens: pour servir de suite aux Fableaux de Pierre-Jean-Baptiste Legrand d’Aussy, en el que el autor identifica asimismo a la Marie del EsP con la ya conocida autora de Fables y Lais.

Con todo, de ella tan sólo tenemos un nombre, un apelativo no poco común, que, aunque no sea un mal lugar por el que comenzar a investigar (Bloch, 2003: 2), ha aglutinado bajo la misma persona trabajos de condición formal y material muy distintos. Por eso nos parece sorprendente, como afirma W. McBain, la rapidez con la que los críticos se han apresurado en identificar a la misma María del *EsP* y de los *Lais* en base a poco más que un nombre¹⁰ (*vid. Hall, 2002: 747*). Las divergencias de lengua, de estilo, de composición y de inspiración que existen entre las tres obras son demasiado llamativas como para pasarlas por alto (Baum, 1968: 196). Con todo, la inclinación de los estudiosos ha sido la opuesta, de tal forma que carecemos de un estudio comprometido que examine esta autoria sobre fundamentos completamente nuevos. En palabras de R. Baum, “absolutment rien ne permet d’identifier à priori les deux auteurs” (ibíd).

En el caso de *EsP* resulta ciertamente interesante comprobar la escasez de análisis sobre los distintos marcos interpretativos desde los que se ha comprendido la historia del caballero Owain. Si es cierto que una investigación alcanza algún grado de madurez cuando en su seno surgen los análisis metateóricos, podemos afirmar que, para el caso que nos ocupa, las investigaciones sobre el *EsP* todavía se encuentran en una etapa temprana en este simil evolutivo. De las tres obras tradicionalmente asociadas a *Marie*¹¹, es ésta la que cuenta con los estudios más parciales y más intelectualmente comprometidos. La naturaleza corpórea de la temática narrativa que esta obra pone en circulación, por ejemplo, excede, y con mucho, el dominio de la estricta literalidad. A este respecto, tan solo P. de Wilde (2000) ha problematizado y ha encarado una de las inclusiones más extrañas dentro de la tradición de los relatos de visiones a la que se adscriben tanto el *Purgatori Sancti Patricii*¹² como el *EsP*, el cuerpo. Su tesis¹³ es que

---

⁹ Mencionado por Hall, 2002: 744, n.3.
¹⁰ El argumento de mayor peso para objetar esta crítica afirma que es improbable la existencia de cuatro mujeres escritoras distintas componiendo textos en círculos aristocráticos tradicionalmente masculinos. A continuación suele apuntarse hacia las similitudes de los prólogos y epílogos de los cuatro trabajos, como si las disimilitudes no fuesen aún mayores. A este respecto, véase Mickel, 1974: 15-16.
¹¹ Nos mantenemos al margen de la polémica en torno a la autoria de *La vie seinte Audree*.
¹² En adelante, *PsP*.
las visitas en cuerpo al otro mundo no pueden ser ya consideradas como una variante más de aquella tradición, como lo habían estimado, entre otros, C. Carozzi (1994).

Por tanto, en esta obra convergen otros factores, múltiples motivos, variados recursos y heterogéneas dependencias, tanto históricas como teológicas o filosóficas, que exigen de nosotros una mirada transversal e interdisciplinar. Dicha determinación es la que trataremos de llevar a cabo, aproximándonos a la “traducción” de María de Francia. Solo en un sentido derivado o impropio esta mujer tiene ya que ver con el *auctor* modélico de una tradición intemporal o con el “autor” moderno o contemporáneo, centro irreductible de la escritura, núcleo originario de una producción que necesariamente le sucede en el orden temporal.

2. TRES MODOS DE APROXIMARSE A MARÍA DE FRANCIA

Hasta principios del siglo XX, posiblemente cuando que se hace patente la denuncia de R. Barthes sobre los defectos del positivismo literario\textsuperscript{14}, la crítica solía coincidir en la verdad de un juicio que, fuese tácito o deliberado, no dudaba de la capacidad creativa y creadora de nuestra *Dame Marie*\textsuperscript{15}. B. de Roquefort, por ejemplo, al presentar su edición de los *Lais* de 1820, no teme en comparar a María de Francia con Safo de Lesbos, en presentarla como una de las poetas anglo-normandas de rango más distinguido o en caracterizarla como una “femme fort supérieure à son siècle par ses lumières, par ses sentiments et par le courage qu’elle eut de dire la vérité à des oreilles mal disposées ou peu accoutumées à l’entendre” (Roquefort, 1820: 2). En distintos lugares podemos leer apelativos como “cette femme célèbre” (ibíd.: 3) o elogios diversos que no exclaman sino por su “finesse de la pensée” (ibíd.: 21) y las posesiones de su autoría: “Il est possible que Marie soit encore auteur de quelques autres pièces de poësie” (ibíd.: 23).

\textsuperscript{14} De Wilde considera que “la différence entre le voyage fait “en vision” (ou même en songe) et le voyage corporel n’est pas uniquement une question de vocabulaire; c’est aussi, nous croyons, une question de perception du monde et de valeur narratologique” (Wilde, 2000: 63).

\textsuperscript{15} Para Barthes los mayores excesos cometidos en el área de la literatura al respecto de la noción de ‘autor’ habrían sido causados, así como habrían cristalizado, en el positivismo: “Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la persona del autor” (Barthes, 1987: 66).

Apelativo utilizado por el único contemporáneo de María de Francia que se refiere a ella como compositora de *Lais, Denis Piramus, en La vie seint Edmund le rei*. De esta mención varios autores han deducido que pertenecía a círculos aristocráticos, puesto que una mujer de clase baja, no podría ser referida de ese modo. *Vid. Foulet, 1923: 134; Holmes, 1932: 2-3; Mickel, 1974: 15-16.*
Ya a principios del siglo XX el romanista Lucien Foulet, quien ha sido calificado como el más sobrio y más crítico de todos los investigadores que han escrito sobre María de Francia (vid. Holmes, 1932: 1), afirma y confirma su importancia como autora del EsP, si bien remarcando, en múltiples ocasiones, que esta obra es, en su justa medida, fruto de un trabajo de traducción. De ahí que la posición intelectual de este profesor al respecto de su estatus autorial como traductora del latín se presente en un tono mucho más matizado que el mantenido por B. de Roquefort noventa años antes. Las múltiples referencias que podemos leer a lo largo del EsP al “libro”, a “la escritura” o a lo “escrito”, explica el romanista francés, no permiten dudar de que se trate realmente de una traducción o de una traslación a romance. Sin embargo, este autor también muestra una posición intermedia al respecto del tema que nos ocupa, al asimilar sus esfuerzos a aquellos del autor del original latino: “elle ne considérait nullement sa tâche comme inférieure en mèrite à celle de l’auteur: la façon trés particulière dont elle conçoit son rôle de traductrice le montre le reste” (Foulet, 1908: 619).

Foulet saca partido de esta distinción que habrían continuado los estudios posteriores. La autoría de María de Francia pasará a supeditarse ahora a la calidad y originalidad de la traducción; ella es presentada como una quasi-autora, como algún tipo de escritora, que realiza anotaciones en los márgenes de un códice medieval. Mediante una comparativa textual entre las versiones latinas y la romance, el erudito francés extrae conclusiones muy interesantes acerca del trato de María con el latín y aporta ciertos rasgos sobre su personalidad realizando un análisis de las voces narrativas presentadas en el texto. Sus capacidades y temperamento, v.g., se expresan entonces a través del original procedimiento mediante el que María resuelve el problema del sujeto léxico surgido de las tres voces con las que juega: la suya propia, la del transcriptor latino, H. de Saltrey, y la de Gilbert de Louth.

Pero este especialista, como muchos de los que habrían de venir, no deja claro el lugar exacto que ocupa María de Francia en la tradición textual del PsP ni su rol como “traductora” del EsP. Se afirma que ella ha sido singular, original, que su elemento se encuentra en la narración del caballero Owein, pero también se lamenta acerca de la fidelidad de la traducción, con afirmaciones como las siguientes: “les omissions sont insignifiantes, les additions ne font que dégager ce que le latin impliquait” (Foulet, 1908: 622); “elle n’a pas vu que le livre était fait de pièces et de morceaux. Elle l’a traduit d’un bout à l’autre comme s’il était d’une seule teneur” (ibíd: 623), porque “elle n’a pas deviné les scrupules et les hésitations du moine” (ibíd.).
La moderación de Foulet habría sucumbido con el paso de los años, al menos para algunos de los autores que lo relevan en sus estudios. Parece claro, para el siglo XX, que sin originalidad no existe el autor y por ello Giosuè Lachin atestigua, defendiendo una posición mucho más polarizada que el romanista anterior, que la traducción de María de Francia ofrece trazas de una completa autoría; en concreto, afirma que posee características de una gran autonomía al respecto de la “base latina”, tanto en el contenido como en la forma (Lachin, 1993: 216), y que María interviene en el texto de un modo completamente autónomo y selectivo, apropiándose con fuerza de todo el material e insertándose en el texto como el último eslabón de la cadena narrativa (ibíd: 218).

Los tres comentaristas que venimos de presentar son una muestra representativa de las tres tesis defendidas al respecto de la autoría de nuestra *Dame Marie*. En el caso de este último autor, Giosuè Lachin, debemos mostrar nuestro rechazo ante un procedimiento que trata de reafirmar aquella posición autorial de María de Francia convirtiéndola en lo que podemos denominar, a falta de un sustantivo que defina o denote con propiedad su actividad\(^{16}\), una traductora-autora o *autora de traducción*. Se trata de una concepción moderna de la “autoría” que trata de posicionarla como la causa eficiente del sentido del texto y que va a conducir a este autor y a otros (*vid. Pontfarcy, 1995: 38-45\(^{17}\)*), en un intento por corroborar su razonamiento, a indagar en busca de versos *ex novo*, surgidos de María por un proceso *ex nihilo*\(^{18}\).

En definitiva, tras la referencia de Claude Fauchet de 1581, muchos otros habrían de ocuparse de nuestra escritora; la evolución de estas investigaciones puede encontrarse suficientemente desenvuelta en el estudio de R. Baum de 1968, sin embargo, todavía echamos en falta una noción acertada *para* la baja Edad Media (en concreto, *para* el siglo XII) que fije la relación de *escritura* o *reescritura*, *autóρia* o *traducción*, entre María de Francia y el texto del *EsP*. Aún hoy nos parece una tarea urgente la de

\(^{16}\) *Vid. Rubio, 2013: 127-128* y ss.

\(^{17}\) No es casual que esta editora del *EsP* comience su exposición sobre la “personalidad y el arte de María en el *Esplurgatoire*” cuestionando las reticencias de R. Baum al respecto de la “autoría” de María de Francia y afirmando, a continuación, algo que nos parece excesivo o exagerado para la María del siglo XII, *i.e.*, declarar que ella mantuvo inquietudes por la “originalidad”: “un souci d’originalité et une soif d’estime la rendent réticente à suivre les traces d’autrui et l’empêchent de considérer cet exercice comme une tâche digne d’elle” (Pontfarcy, 1995: 39). En esta línea se comprende asimismo a G. Lachin (1993).

\(^{18}\) Léase, por ejemplo, lo que aserta G. Lachin: “Il suo atteggiamento nei confronti della fonte latina si sedimenta, talvolta impercettibilmente, talvolta con maggiore evidenza, qua e là in tutto il testo. Amplificata, ad esempio, in ben trenta versi il brevissimo prologo di H. de Saltrey, e lo fa in modo tale che, almeno a partire dal v. 17, il suo io si sovrappone nettamente a quello del monaco” (Lachin, 1993: 219).
establecer un aparato lingüístico o conceptual que sorteé la equivocidad de muchos de los términos que venimos a utilizar para referirnos aquella época. Además, en este punto debemos mencionar y reivindicar la necesidad de que el cambio de mentalidad que nuestra sociedad ha experimentado al respecto de nuestras concepciones epistemológicas nos impulse, de nuevo, hacia una lectura del texto medieval desde un nuevo marco interpretativo (vid. Rubio, 2013). Recuérdese la problemática del término traducción, que tantas veces ha calificado el trabajo de María de Francia, y considérese la inoperatividad actual que supone para referirse a nuestra “autora”\(^{19}\).

En resumen, especialmente en el último siglo, siendo esta una crítica que podría aplicarse en términos amplios a cierto rango de los estudiosos medievalistas actuales, los analistas parecen haberse esforzado por demostrar, con testimonios lingüísticos y literarios, las capacidades de nuestra escritora en base a cierta concepción moderna de la “autoría”\(^{20}\). A esto hemos de añadir, como afirma J. Summit, que la práctica bajomedieval de la autoria (femenina) comienza a desvincularse de la vetusta concepción de la auctoritas cristiana y que la moderna noción de “autor”, como expresión materializada de una voluntad y de una original capacidad creativa, excede los límites conceptuales aplicables a aquella época. Por este motivo nos proponemos realizar a continuación una distinción más o menos nítida entre las explicaciones o exposiciones de la auctoritas medieval y las prácticas reales de la autoría (vulgar) en la Edad Media (Summit, 2006: 93), más concernientes a nuestra escritora.

### 3. LA AUTORITAS MEDIEVAL

En sus características más básicas, la idea medieval de auctoritas es el resultado de una reelaboración del concepto de autoridad de la latinidad clásica, comprendido ahora desde el horizonte de la religiosidad verotestamentaria (Borsari, 2010: 457). El esquema fundamental sobre el que se construye la noción, así como muchas otras estructuras del pensamiento y la sociedad occidental (no exclusivamente medieval), sitúa a Dios en la cúspide de la creación, en el cénit de una pirámide jerarquizada en virtud de excelsas

\(^{19}\) Rubio Tovar lo expresa de un modo muy conciso: “escribo traducción, pero quizá debiera haber utilizado un circunloquio y escribir: « conjunto de términos que se refieren al acto de trasladar un texto de una lengua a otra, al tiempo que aclara, mediante glosas o perifrasis, el significado de muchas frases y palabras »” (Rubio, 2011: 13-14).

\(^{20}\) Consideramos que es de plena actualidad la denuncia con que A. J. Minnis comienza su estudio dedicado a la teoría medieval de la autoría: “in recent years, in discussions of late-medieval literature, it has become fashionable to employ a number of critical terms which derive their meaning from modern, not medieval, literary theory”, (Minnis, 1988: 1).
ideas de perfección". Dios es la realización fáctica de la excelencia y, por eso, Él es el garante de todo cuanto existe, el soporte ontológico del mundo y el único criterio de veracidad para determinar todo lo que, con certeza, pueda ser dicho sobre las cosas.

A un nivel escriturario, la Biblia es la manifestación del Verbo divino, es palabra de Dios, el registro otorgado a lo humano en el que se custodia toda verdad última, ulterior, perentoria, decisiva. El Libro sagrado es, a la vez, la ultima ratio de explicación y comprensión de lo que existe y la metáfora predilecta del universo entero (Strubel, 2006: 237-38). Todo lo que es se halla entre sus límites, y a esta cualidad ontológica, gnoseológica y moral de la Biblia, allende a la que no existe nada más, es a la que se ha denominado auctoritas durante la mayor parte de la Edad Media. La auctoritas es el cimiento de aquello que, con substancia y con verdad, haya de construirse a posteriori.

Dios se ha manifestado a través de sus profetas e inspirados. Él ha legado un don a ciertos elegidos, que también participan en alguna medida de su autoridad, aunque la suya sea una auctoritas de segundo orden, dependiente. Se trata de los auctores, es decir, los intermediarios, los intercesores entre la verdad revelada, Dios, y todo el conjunto de la humanidad.

El lector altomedieval había heredado a su vez de la Antigüedad tardía una tradición de lectura establecida sobre las cuatro funciones de los estudios gramaticales -lectio, emendatio, enarratio y iudicium- (Parkes, 1997: 137). Además, por lo que a nosotros respecta, a principios de la Edad Media la lectura de la Biblia se inscribe en la larga tradición de la retórica clásica, que proporcionará a los teólogos medievales una de las

---

21 En el siglo XI, asentándose en esta precomprensión de la realidad, Anselmo de Canterbury proporciona en su Proslogion uno de los argumentos para la prueba de la existencia de Dios más influentes del cristianismo occidental. Su razonamiento proponía que, al ser Dios un ser perfecto y que existir ciertamente en el mundo es una perfección, necesariamente Dios existe en el mundo. Todavía en el siglo XVIII el filósofo Immanuel Kant se ve en la necesidad de analizar esta deducción.

22 Al igual que en el Libro sagrado se expresa la palabra de Dios, el Libro del mundo demuestra la omnipotencia de la verdad divina (vid. Curtius, 1995: 423-489).

23 Por supuesto, la teoría medieval de la autoría no fue homogénea o monolítica, “there was a rich abundance of kinds, degrees, properties and aspects of authorship to describe and relate to not one but several systems of classification” (Minnis, 1988: 2).

24 Nicolás de Lira, en el siglo XIV, se pregunta por la intencionalidad de los auctores y el modo en que Dios se expresa a través de la mens prophetae, la mente de los profetas. Sin embargo, también es muy cuidadoso en su exposición, porque es consciente de que debe evitar mostrar cualquier rivalidad entre la intención del auctor humano y el Auctor divino. En consecuencia, el sistema hierárquico tradicional da evidentes muestras de derrumbe. Véase Minnis, 1988: 90-94.

25 A su término, los dos elementos de esta distinción, auctores y auctoritas, acabar por identificarse conceptualmente, puesto que Dios se expresa, se presenta, necesariamente, en el testimonio de los auctores; los inspirados que han servido como instrumento de la Revelación acabar por identificarse a un nivel pragmático o funcional con la autoridad divina. Por eso San Agustín puede afirmar que las Ecclesiae auctoritas también detentan competencias para descubrir el sentido de la eminentaiissima auctoritas (la Biblia y, por extensión, todo lo real), anticipando de algún modo la censura de la Inquisición al ceder las herramientas intelectuales que legitimarán sus prácticas de dominio.
herramientas conceptuales más utilizadas para la exégesis, la allegoria\textsuperscript{26} (vid. Strubel, 2006: 246). Una figura de la lengua que se asienta sobre una metafísica y una filosofía del lenguaje centradas en el signo como lugar de encuentro entre dos significaciones distintas: una directa e inmediata, literal, y otra indirecta y mediata, figurada o simbólica\textsuperscript{27}. La principal y más desarrollada disciplina en la que habría operado esta contraposición fue la exégesis bíblica, como ya hemos indicado, a la que Agustín de Hipona, en \textit{De doctrina christiana}, dotará de una base sólida gracias a su distinción entre \textit{allegoria in verbis} y \textit{allegoria in factis} y sus reflexiones sobre el \textit{symbolum} (vid. Reynolds, 1996: 139; Strubel, 2006: 248;). Unas reflexiones que serán sistemáticamente retomadas y desarrolladas durante toda la Edad Media, desde Beda el Venerable hasta que Tomás de Aquino introduce, con su \textit{sentido parabólico}, un matiz decisivo: el significado literal se define ahora como el sentido buscado por el autor de la enunciación y no como sentido de lo enunciado (Strubel, 2006: 252).

4. \textsc{El siglo de María y la literatura en vulgar}

En este contexto teórico en el que se enmarca la producción de textos en la Edad Media hasta la aparición del aristotelismo en el s. XIII, el \textit{EsP} de María de Francia es una de las primeras manifestaciones de escritura femenina que traslada un modelo latino al naciente marco hermenéutico de expresión literaria que comienza a dar sus primeros frutos a mediados del siglo XII. Según algunos autores, a lo largo de este siglo asistimos a un proceso que vincula las traslaciones o traducciones a romance de textos latinos con las prácticas exégéticas de la hermenéutica bíblica (cf. Badel, 1988: 141; Copeland, 1991: 87; Mula, 2001: 162; Strubel, 2006: 291). En concreto, con dos importantes

\textsuperscript{26}La interpretación alegórica de los textos se remonta a los estoicos, a los comentaristas de Homero y a la hermenéutica judía del Antiguo Testamento realizada por Filón (vid. Strubel, 2006: 251). Como recuerda Casiano (s. IV-V), y posteriormente Guibert de Nogent (s. XI-XII), por mencionar solo a los más citados, son cuatro y no solo uno, los sentidos en que puede entenderse la Escritura: \textit{“Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia”} (vid. Minnis, 1988: 34)

\textsuperscript{27}En el léxico medieval no ha existido la dicotomía actual entre \textit{symbolum} y \textit{allegoria} para designar una significación indirecta (vid. Strubel, 2006: 246).
naciones, la *allegoria*\(^{28}\) y la *auctoritas*, que suelen ir acompañadas de muchas otras provenientes de la retórica y la gramática\(^{29}\) (vid. Murphy, 1986: 101-142 y 145-201).

A través de los mecanismos de producción de sentido de la exégesis bíblica, los primeros textos en vulgar trataron de dotar a sus obras de un sentido profundo, concomitante al significado literal. El objetivo parecía claro: ser bien recibidos, mostrar que su texto enunciaba con verdad y, por supuesto, evitar ser acusados de falsedad (Strubel, 2006: 292). Además, para que los incipientes procedimientos literarios pudieran cristalizar sin demasiado conflicto en los nuevos modos de escritura, modos, por cierto, que diferían en contenido y finalidad con aquellos de la tradición latina imperante, el modelo teológico de la retórica iba a ofrecerles el prestigio de la autoridad y de sus *auctores*\(^{30}\). De este modo se conciben las dos alusiones con que el *EsP* comienza su exposición: la primera al papa Gregorio Magno, para justificar la posibilidad de una visión o conocimiento del otro mundo\(^{31}\) (vv. 32-142\(^{32}\)), y la segunda a S. Agustín, con el objetivo de sustentar la existencia de las estancias ultraterrenas, en las que se premia o castiga las almas de los fallecidos (vv. 143-188).

Sin embargo, en este ambiente cultural, el papel ocupado por María de Francia va a ir más allá de una mera traslación a romance de las categorías clásicas del pensamiento teológico medieval. En primer lugar, porque el término “traducción”, como ya hemos indicado, nos parece inapropiado para referirnos a su actividad. Al menos, por supuesto, en su sentido moderno, del que no podemos negar los equivocados que produce con el

\(^{28}\) En el caso de la *allegoria*, no parece ser casual que sea en este momento cuando aparecen las dos obras más propiamente alegóricas pertenecientes al dilatado género de la literatura de visiones, la *Peregrinatio Sancti Brendani* de Benevent y el *PsP* de H. de Saltrey. Se trata de dos relatos que son el resultado de un vínculo estrecho establecido entre lo que P. Badel ha denominado una *parole ouverte* y una *parole ouverte* (Badel, 1988: 140), entre una *semblance* y una *senefiace* (vid. Zambor, 1972: 111) o, como ha sentenciado J. Huizinga, el fruto de un “court-circuit de la pensé” (Huizinga, 1980).

\(^{29}\) En este sentido, Copeland afirma que “the exegetical tradition had already rehabilitated rhetorical practice under a new guise, reimagining the function of invention with the other parts of eloquence, in secular studies by “saving” the ancient *auctores*, and in sacred studies by mediating and proclaiming the scriptural text. Vernacular translation carries forward this recovery of rhetoric, unifying *copia verborum* with *copia rerum*, using exegetical practices to generate new vernacular textual canons, and thereby also giving new force to *elocutio*” (Copeland, 1991: 93).

\(^{30}\) “Rien n’est sûr de ce que l’on peut avancer, sauf ce qui a un garant dans le passé. Et parmi ces garants, il en est de privilégiés: les autorités”, comenta Le Goff. Y continúa: “cette autorité générale se matérialise en des citations qui deviennent dans la pratique les opinions authentiques et finalement les autorités elles-mêmes [...]. Le savoir est une mosaïque de citations ou fleurs qu’on nomme au XIIe siècle sentences. Les sommes de sentences sont des recueils d’autorités” (Le Goff, 1977: 398).

\(^{31}\) En el siglo VI, los *exempla* y las reflexiones que el Papa Gregorio Magno expone en el *Liber IV* de los *Dialogui* en torno a los *signa* de ultratumba manifestados en los momentos *ante* y *post mortem* (distinción establecida por San Agustín en *De Civitate Dei*) instituyen una tipología literaria que será fuertemente desarrollada en el seno de las producciones hagiográficas (*ergo monásticas*) hasta el siglo XII. El primer texto “cortés” perteneciente a esta tradición será la versión de María de Francia. *Vid.* Carozzi, 1994: 13-98

\(^{32}\) Seguimos la edición de Pontfarcy, 1995.
medieval\textsuperscript{33}. En segundo lugar, porque en su composición se dan muestras de una ruptura con el sistema hierárquico de la escritura tradicional. El proceso “auctorial” de autentificación del texto exigía de un agente externo, el \textit{auctor}, que remitiese al fundamento divino para poder enunciar con criterio. En palabras de S. Mula (2001: 171), “[l’auteur [en sentido moderno] se dépossède de son autorité pour la confier à une tradition”; es decir, que para adquirir el reconocimiento, el relato debía deshacerse de sí mismo y apoyar su verdad sobre los hombros de una autoridad.

En el caso del \textit{EsP}, en cambio, el texto pasa a sustentarse en gran medida sobre las capacidades personales de su escritora. Y esto supone un cambio fundamental para la época, puesto que, allende a las referencias a S. Agustín y a S. Gregorio Magno, ahora es María la que sujeta al texto sobre su propia voz, siendo además consciente de este hecho. En el prólogo del \textit{EsP} leemos:

\begin{quote}
\begin{multicols}{2}
voil en romanz mettre en escrit, si cum(e) li livres le nus dit, en remembrance e en memoire, des peines de l’Espurgatoire

[...]

Uns prosdom m’ad peça requise; pur çò m’en sui ore entremise, de mettre mei en cel labur, pur reverence e pur s’onur

\end{multicols}
\end{quote}

Y en el segundo epílogo, termina:

\begin{quote}
\begin{multicols}{2}
Jo(e), Marie, ai mis, en memoire, le livre de l’Espurgatoire en romanz, k’il soit entendables a laie genz e convenables

\end{multicols}
\end{quote}

\begin{quote}
\begin{multicols}{2}
Moï, Marie, j’ai traduit, pour garder de l’oubli, le livre du Purgatoire en langue romane, afin qu’il soit compréhensible et accessible aux laïcs. 

\end{multicols}
\end{quote}

Según podemos inferir, la primera de las razones que aduce para acometer su tarea es la de evitar que el \textit{PsP} caiga en el olvido. Soslayando el asunto de los \textit{topoi} literarios y del papel del recuerdo y del olvido en la cultura medieval, a esta primera premisa podemos responder con un dato que ha sido repetido desde que Ward realizó su clasificación de los manuscritos del \textit{PsP} en dos familias \textalpha{} y \textbeta{}: María habría conocido al menos dos manuscritos distintos del texto latino, pertenecientes a cada una de las dos

\textsuperscript{33} En este sentido, remitimos al estudio ya apuntado de Rubio Tovar (2013), donde se podrá encontrar abundante bibliografía sobre este problema.
clases estipuladas por este paleógrafo inglés en 1893. Por tanto, considerando la cantidad de manuscritos conservados del *PsP* y que María habría manejado al menos dos de ellos, parece probable suponer que esta sea una de sus razones menos urgentes para acometer dicha empresa. No se trata de un argumento decisivo, pero creemos que debe ser tenido en cuenta.

De modo similar, y según se nos informa a continuación, María de Francia va a expresar abiertamente su responsabilidad con el texto del *EsP*, justificando su motivación íntima a través de dos argumentos alternativos: cumplir la demanda de un *prosdom* y hacer comprensible, en vulgar, su contenido didáctico. Estos argumentos, aparentemente nada relevantes en un sentido, se revelan por otro de una gran importancia para el tema que nos ocupa. María, en la época de la naciente literatura vernácula, se presenta a sí misma, siguiendo el patrón clásico, como la persona intermediaria entre dos variables que, de otro modo, tendrían dificultades para reencontrarse. En efecto, ella es el punto intermedio o lugar de paso entre el contenido alegórico y salvífico del *EsP*, donde se ratifica la existencia de un tercer espacio de purgación, y todo un grupo de laicos (*laie genz*) que representan el nuevo público de corte desde el que se produce y al que se dirige la escritura. Por este motivo creemos, como Pontfarcy (1995: 77, n.29-30), que *Marie* tiene la capacidad de afirmar en nombre propio los dos siguientes versos:

Par quei jo vodrai aovrir
ceste escription e descovrir

‘Pour cette raison je vais révéler
ce texte et le faire connaître’.
(Prouologue), vv. 29-30

Ella se reconoce a sí misma como la persona que va a exhibir, como la mujer que va a “abrir” y “descubrir”34, lo ya dado a la escritura a través de una “reescritura”35 alternativa que se presenta como la más conveniente (*convenables*, v. 2300) para los laicos. Y esto es de una importancia capital. No solo porque su producción reafirme el tópico medieval de la *prodesse* que, según los cánones tradicionales, le incite a ayudar a quien mantenga hábitos positivos de lectura:

Ja seï icc o jej o sdier
de faire a grant profit venir

‘Bien que j’euusse le désir
De faire quelque chose

34 Esta referencia a la apertura y descubrimiento de la escritura puede ser leída asimismo como una clara alusión a la intelección alegórica del texto, que confirmaría la conciencia de *Marie* sobre la tradición exegética y la naturaleza de la *parole couverte* y la *parole ouverte* de Badel. *Vid. Supra* n. 28.
35 Término recurrente en el ámbito francés, especialmente utilizado por White-Le Goff (2006) para referir las heterogéneas versiones del *PsP*. 

344
El hecho de que María de Francia “descubra” la escritura incide en su aceptación de su responsabilidad con el texto y le permite auto-presentarse como su intermediaria, como su mediadora. Pero al hacerlo, al manifestar expresamente que traslada un texto religioso a un ambiente lego, provoca que el patrón clásico de la escritura comience a desquebrajarse. Ella coloca, junto con otros en su época, la primera piedra de lo que Strubel (2006: 257) ha denominado la *banalización de la alegoría* o lo que con otras palabras podríamos calificar como la desteologización de la escritura. Y, en este sentido, induce un importante cambio en el contexto de producción y recepción de los relatos de visiones que alcanzará y posibilitará, en su medida, la *Commedia* de Dante. Por eso, en la medida en que el *EsP* no gravita sobre el nombre de un *auctor* (S. Agustín, S. Gregorio Magno) ni tampoco sobre el de un autor (Gilbert de Louth36 o Henry de Saltrey), en su sentido moderno, no disponemos de un término adecuado (o solo impropiamente podemos utilizarlo) para referir la actividad de María en lo tocante a la autoría. Hemos de tener en cuenta que el siglo XII es el punto de inflexión entre dos mentalidades sobre este concepto y que, si hemos de calificarla en términos actuales a partir de su creatividad u originalidad, consideramos que la búsqueda de versos *ex novo* no puede sino conducirnos, como de hecho ha sucedido en el estudio del *EsP*, a este impasse en el que nos encontramos.

Toda traducción, comenta Rubio Tovar (2013: 109), “no es un fenómeno natural, sino un hecho cultural”. En este sentido, el *EsP* de María de Francia todavía debe ser introducido en las estructuras del pensamiento de su siglo y las condiciones epistemológicas de posibilidad que habrían supeditado toda su actividad. De continuar por esta vía, todavía poco explorada en torno a nuestra escritora, podríamos descubrir nuevos criterios para, véase el caso, ponderar de nuevo la cronología de sus obras o adscribirla, sin cortapisas, a un ámbito monástico o secular. Si en el *EsP*, por ejemplo, María expresa cierta conciencia sobre su “obra”, sobre su intermediación entre dos mundos, en el epílogo de los *Fables* su afirmación es tajante: “[...] mon travail; / je ne veux pas qu’on leur attribue” (vv. 6-7). ¿Acaso no podríamos suponer, conforme a

---

36 María adapta el primer epílogo, en el que escribe: “Gileberz conta icel fait / a l’autor, k’il nus ad retrait” (“Gilbert raconta ce récit / à l’auteur qui nous l’a rapporté), vv. 2057-58.
esta interpretación, la anterioridad del EsP frente a sus dos restantes obras, como ya
había supuesto Jenkins (1894: 13-16), por motivos muy distintos?
En fin, solo desde esta perspectiva alternativa nos parece posible valorar su trabajo
como el que verdaderamente ha sido: el de una mujer que, sin producir el EsP ex nihilo,
y sustentándose en un naciente humanismo masculino, logró invertir la funcionalidad de
la escritura, secularizando las visiones del otro mundo. Esta es su lograda “autoría”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
Badel, P.-Y., “Le Poème Allégorique”, D. Poirion (Dir.), Grundriss der Romanischen
Literaturen des Mittelalters, VIII/1, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag,
1988, pp. 139-160.
Barthes, R., El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, Barcelona,
Baum, R., Recherches sur les œuvres attribuées à Marie de France, Heidelberg, Carl
Winter, 1968.
Bec, P., “Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme
Borsari, E., “Auctor y auctoritas: apuntes sobre la traducción de los clásicos durante la
Edad Media”, J. M. Fradejas et al. (Eds.), Actas del XIII Congreso Internacional de
la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. (Valladolid, 15 a 19 de septiembre
de 2009): in memoriam Alan Deyermond, Valladolid, Universidad, 2010, pp. 455-
467.
Bruckner, M. T., “Fictions of the female voice: The women troubadours”, Speculum. A
Carozzi, C., Le voyage de l’amé dans l’au-delà d’après la littérature latine (Ve-XIIle
Copeland, R., Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages, Cambridge,
Curley, M. J. (Ed.), Saint Patrick’s Purgatory. A poem by Marie de France, New York,


Murphy, J. J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, FCE.


Roquefort, B. (Ed.), *Poésies de Marie de France, poète anglo-normand du XIIe siècle, ou recueil de Lais, Fables et autres productions de cette femme célèbre*, t, I, Paris, Chassériau, 1820.


IL DISCORSO DELLA FOLLIA NELL’OPERA DI SARAH KANE

Fabio Contu
Universidad de Sevilla

1. PREMESSA

Sarah Kane presentava 4.48 Psychosis, la sua ultima opera teatrale, scritta poco prima di suicidarsi -il 20 febbraio 1999, a soli 28 anni- come un viaggio nella depressione psicotica e nella percezione della realtà che essa provoca, ma l’opera si rivela essere molto più di questo: è un vero e proprio manifesto poetico. La visione del mondo che ne emerge, costruita attraverso la lente della psicosi (il disturbo bipolare, di cui era affetta), è distorta -come, di primo acchito, saremmo portati a pensare- o è, al contrario, nitida in una misura però insostenibile?

La ricerca espressiva del controverso teatro di quest’autrice, fondato su un progressivo rifiuto delle forme tradizionali e sull’utilizzo di un linguaggio minuzioso ma anche visionario, ci permette di suddividerne l’opera in due filoni successivi: il primo è segnato da impennate di violenza parossistica e iperrealistica, ma dal fine catartico; il secondo tende alla dissoluzione di tutti gli stilemi tipici del teatro (legame con un plot preciso, determinatezza di genere e numero dei personaggi, precisione delle indicazioni di scena), per sublimare il dolore espresso in un teatro di poesia che dà dignità di discorso proprio alle parole della follia. Attraversando la parabola biografica e artistica della Kane, tenteremo di ricostruire l’evoluzione del suo teatro verso la poetica espressa nelle ultime opere: Crave e, soprattutto, 4.48 Psychosis.

2. IL PRIMO FILONE: LO IN-YER-FACE STYLE

2.1 Sotto il segno della diversità: la formazione e Sick

confessionali legate al culto evangelico, si basa su un’idea di fede come elemento che deve essere fortemente condiviso nella famiglia. Frequentata la Shenfield High School, dove entra a far parte del gruppo teatrale scolastico, facendo la regista di opere di Čechov e Shakespeare. La passione per il Teatro diviene presto dirompente per lei, tanto che non si preoccupa anche di marinare la scuola per poter fare l’assistente regista in una produzione del Soho Polytechnic. Dopo il diploma va all’Università di Bristol, dove si laurea con lode in Teatro, nel 1992 (quindi molto giovane, all’età di ventuno anni), e con tutte le intenzioni di diventare attrice. Sul piano personale (più che su quello accademico), quello di Bristol è un periodo felice, per Sarah: diviene molto popolare tra gli studenti, animando la vita sociale e ludica dell’ateneo, e vivendo serenamente la propria omosessualità.

Nonostante il talento di attrice e regista, Sarah cambia la sua idea iniziale e decide di indirizzarsi verso la scrittura, esordendo nel 1994 (a ventitré anni), con Sick, una trilogia di monologhi, rappresentati la prima volta a Edimburgo, i cui temi sono lo stupro, la bulimia e la sessualità. Da Bristol, però, decide di passare all’Università di Birmingham, da sempre legata agli studi sul teatro, per seguire il corso di drammaturgia di David Edgar -drammaturgo che ha avuto una vasta fama, nell’Inghilterra degli anni Settanta e Ottanta, con pièce legate all’impegno politico e sociale-, che, in verità, non apprezza: “I periodi che lei passa a Birmingham -spiega Luca Scarlini- saranno sempre considerati da lei come per nulla ispiranti.” (Scarlini, 2014)

In realtà, il problema non è solo nei confronti di Edgar, ma rispetto alla struttura universitaria in generale, che lei sente come troppo normativa, un limite allo spazio per la sperimentazione e per altre visioni del teatro. In particolare, lo studio accademico non le permette la sperimentazione pratica della scrittura drammatica, motivo per cui considera che l’università di Birmingham l’abbia distrutta come drammaturga.

The problem I had with the course was the same problem I had at Bristol [University] – it’s an academic course and I didn’t want to be an academic. Inevitably, what you’re studying is what’s already been discovered. As a writer, I wanted to do things that hadn’t been done, to invent new modes of representation. So sitting in seminars discussing the three-act structure switched me off completely. (Saunders, 2009: 98)

1 “Il problema che ho avuto con il corso è stato lo stesso che ho avuto a[ll’università di] Bristol, era un corso accademico e io non ero interessata a diventare accademica. Inevitabilmente ciò che si studia è quello che è già stato scoperto. Come scritttrice ho sempre voluto fare cose che non fossero mai state fatte, inventare nuovi modi di rappresentazione. Quindi, rimanere seduta in seminari a discutere sulla struttura in tre atti mi ha completamente spento.” (Eccetto dove sia diversamente indicato, le traduzioni riportate nelle note sono tutte mie)
In effetti, sul piano strutturale, l’elemento che, prima d’ogni altro, distingue la Kane anche dai suoi contemporanei sta proprio nel rifiuto della classica “struttura in tre atti”, ovvero il fatto che l’opera debba avere una storia definita -che prima pone tutte le proprie basi (primo atto), poi le svolge e le complica (secondo atto) e, infine, le porta a una coerente conclusione (terzo atto)- e personaggi altrettanto definiti che interagiscono dialetticamente tra di loro. Tale rifiuto non lo troviamo espresso in blocco fin dagli esordi, ma al tempo di 4.48 Psychosis sarà già interamente raggiunto e potrà essere considerato la cifra stilistica della Kane, tanto che Olga Kruglova, per esempio, definisce il teatro di quest’autrice proprio come una “opposition to the typical three-act-drama” (Kruglova, 2010: 10). Studiando teatro, però, Sarah trova, nella lettura autonoma e nella rappresentazione, i propri maestri, gli autori della tradizione britannica recente che lei ritiene essere coloro che l’hanno ispirata realmente, nella propria scrittura. In primo luogo, Samuel Beckett. Di lui, affermerà Sarah:

Beckett, l’ho sempre amato perché va dritto, assolutamente al cuore di ciò di cui scrive, e lo fa in maniera emotiva, il suo linguaggio riesce ad adattarsi incredibilmente all’espressione di una particolare emozione, eppure in qualche modo va oltre lo specifico della situazione. In un certo senso, quindi, quello che ho cercato di fare con Blasted era di avere il dettaglio di Ibsen in termini di situazione, combinato con la capacità di Beckett di andare dritto al cuore di quello che dice. (Saunders, 2005: 20)


---

2 “contrapposizione al classico dramma-in-tre-atti”.
3 Tema forte del teatro di Bond è la facile mutevolezza dei valori sociali. L’attenzione è puntata sui fenomeni dell’alienazione, della violenza e del potere. Nelle opere più recenti ha affrontato la controversa questione della figura e del ruolo del poeta nella società e i suoi rapporti con la classe egemone. Saved impressionò il pubblico con un ritratto impietoso della vita squallida e violenta di un gruppo di operai londinesi che arriva a compiere l’atto mostruoso della lapidazione di un bambino nella sua culla.
5 Barker stesso descrive il proprio lavoro con l’espressione “Teatro della Catastrofe”: i suoi temi sono la violenza, la sessualità perversa e la sete di potere, come emerge chiaramente in The Bite of the Night (1986) e in Scenes from an Execution (1990).

Fin dall’inizio, quindi, Sarah manifesta con forza la necessità di esprimere, col teatro, più compiutamente se stessa, soprattutto in una fase delicata della propria vita, in cui comincia anche a soffrire di una forte depressione maniacale determinata da un disturbo bipolare, malattia che la tormenterà per sempre (cfr. Pappalardo, 2002). Afferma, infatti: “I’ve only ever written for myself. To be honest, I’ve only ever written to escape from hell- and it’s never worked- but at the other end of it when you sit there and watch something and think that’s the most perfect expression of the hell that I felt then maybe it was worth it.” (Rebellato, 1998)⁷

Fin dalla sua prima giovinezza, quello della depressione viene riconosciuto come problema medico da diversi specialisti e, nel corso della propria vita, Sarah stessa richiederà svariati ricoveri presso cliniche di vario tipo. Coerentemente con le caratteristiche del disturbo bipolare, la vita di Sarah è legata, quindi, a momenti assai diversi tra di loro: momenti di lavoro anche intenso e, dall’altra parte, momenti di separazione dalla realtà e abbandono.

2.2 Il contesto e l’esordio: Blasted

Il Teatro inglese era stato un riferimento fondamentale in Europa fin dagli anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta e Settanta, soprattutto in virtù del fenomeno della cosiddetta Angry Generation⁸, che aveva influenzato anche il cinema inglese, facendo da ispirazione alla corrente del Free Cinema⁹. Tuttavia, a fine anni Settanta, aveva

---

⁶ Il drammaturgo tedesco dell’Ottocento impose una clamorosa sterzata alla drammaturgia con tre sole opere prima di morire giovanissimo, a ventitré anni. Woyzeck (lasciato incompiuto per la morte dell’autore, nel 1837, e rappresentato, per la prima volta, nel 1913) è un dramma aperto, senza divisione in atti, ma in scene dalla struttura frammentata, che narra la vita del soldato Franz Woyzeck, che cerca in tutti i modi di sostenere la sua compagna Marie (non sono sposati) e il loro figlio. Per guadagnare qualche soldo in più, egli diventa cavia di un dottore per alcuni esperimenti. Marie però lo tradisce con un ufficiale. Il crescente sospetto di Woyzeck viene attizzato da un suo nemico, finché non sorprende Marie e il suo amante a un ballo presso una taverna. La sua follia lo porta ad attaccare l’ufficiale, ma infine la voce delle sue allucinazioni gli dice di uccidere la donna.

⁷ “Io ho sempre scritto solo per me stessa. A dire il vero, ho sempre scritto solo per fuggire dall’Inferno, e non ha mai funzionato. Ma il fatto è che, quando ci sei dentro e pensi: «Bene, questa è l’espressione più perfetta dell’Inferno che io abbia mai sentito», allora forse vale la pena scriverne.”

⁸ Gli Angry Young Men erano i giovani drammaturgi come John Osborne (la definizione stessa, data dalla critica agli autori, deriva dal suo testo Look Back in Anger, del 1956) e Harold Pinter, che esordisce nel 1957 con The Room: essi descrivono con furore l’alienazione sociale -con le sue conseguenze morali ed esistenziali- dello secondo dopoguerra inglese, da un punto vista politico radicale, quando non anarchico.

⁹ Il Free Cinema emerse a metà degli anni Cinquanta e il nome gli fu dato dal regista Lindsay Anderson, nel 1956. I loro film erano personali, poetici, anticonformisti nell’uso del sonoro e della narrazione, e raccontavano storie di gente normale (le giovani generazioni, l’ambiente della working class), di cui rappresentavano empiricamente il punto di vista. Registi-cardine della corrente, oltre ad Anderson, erano
incontrato una stagione di crisi. Chiuso, a causa della sopravvenuta crisi economica, il tempo delle utopie sessantottine, era giunto il momento dei conservatori, dei tagli alla spesa pubblica e delle privatizzazioni: l’epoca, insomma, inaugurata da Margaret Thatcher e fedelmente proseguita, lungo quasi tutti gli anni Novanta, dal suo successore, il conservatore John Major. E quell’epoca aveva naturalmente tagliato i finanziamenti ai teatri e aveva risolutamente contrastato tutte quelle scene culturali che proponessero lavori che parlavano in modo diretto ed esplicito della realtà.\(^{10}\)

Questo è il contesto da cui Sarah Kane proviene e nel quale cresce e si forma. Naturalmente, tanto i temi quanto -come vedremo- il carattere delle sue opere, fanno valere, per lei e per altri autori a lei vicini (sebbene più dal punto di vista cronologico, che sul piano stilistico), come Martin Crimp -di fatto più grande d’età- e Mark Ravenhill, l’idea di una *New Angry Generation*. (Cfr. Biçer, Spring 2011) La critica spesso ricorre agli stessi frustri stereotipi: la *New Angry Generation* sarebbe stata la risposta esplosiva dei giovani drammaturghi, all’epoca in cui, sotto il governo Major, si protraeva il conformismo conservatore di marca thatcheriana.

Certo, la presenza di Sarah Kane nella scena inglese è stata repentina e folgorante. I tre atti unici di *Sick* attirano su di lei l’attenzione di Mel Kanyon, una agente teatrale che confida nel suo destino e fa di lei la sua nuova assistita\(^{11}\), e Sarah comincia a lavorare a una prima idea di testo, che sarà la prima ispirazione del suo lavoro d’esordio: *Blasted.*

*Blasted* è presentato, il 12 gennaio del 1995, alla Royal Court Theatre Upstairs (la sala piccola del teatro, da ottantacinque posti), nell’ambito della politica di sostegno alla giovane dramaturgia inglese compiuta in quel teatro. Il regista è James Macdonald, che ha una sua specifica presenza nel mondo teatrale britannico come specialista di testi nuovi e nuovissimi, il quale di fatto propone un lavoro che suscita un’attenzione inaudita, provocando scandalo, accuse moralistiche di oscenità e polemiche di straordinaria violenza, ma diventando (anche in virtù di tutto questo) una vera e propria

---

Tony Richardson e Karel Reisz. Eco dell’influenza del *Free Cinema* si possono riscontrare su molti cineasti europei (tra i quali, Roman Polanski, Ken Russell, Michelangelo Antonioni e Stanley Kubrick).

\(^{10}\) In ambito cinematografico, val la pena di ricordare che il governo inglese decide di sostenere il cosiddetto *Heritage Cinema* -finanziando operazioni cinematografiche come il pluripremiato *Chariots of Fire*, diretto da Hugh Hudson nel 1981, o *A Passage to India*, diretto da David Lean nel 1985, fino a certi impeccabili film di James Ivory come *A Room with a View*, del 1985-, col fine di rilanciare il mito della *Britishness*. Contemporaneamente, alcuni cineasti come Ken Loach, Derek Jarman e Peter Greenaway decidono di andare contro questa tendenza (anche politica), rielaborando in forme alternative il rapporto con la tradizione e inserendo il confronto con l’eredità culturale britannica nel contesto di un cinema sperimentale, che esprime una corrosiva ridefinizione della *Englishness*, influenzata anche dalle sottoculture giovanili dell’epoca (quella *punk*, in primo luogo).

\(^{11}\) Nel mondo teatrale britannico, gli agenti hanno un peso inimmaginabile rispetto quello che hanno nella tradizione italiana, come *agit-prop* degli autori che rappresentano.
pietro miliare nel teatro inglese, anche perché lo spettacolo, nel primo round di rappresentazioni è stato visto a mala pena da mille persone (Cfr. Scarlini, 2014), ma milioni di persone in Gran Bretagna ne sentono parlare, poiché la polemica scatta immediatamente, in tutti media.

Lo spettacolo racconta di Ian, un giornalista di mezza età che sembra dover morire il quale invita Cate -una ragazzina ritardata con cui sembra essere legato da tempo- nella sua stanza d’albergo per essere confortato nelle sue ultime ore. La loro relazione si configura da subito come di amore-odio: lui vorrebbe fare l’amore con lei, ma lei lo rifiuta. Tuttavia, in questo rapporto ci sono continui ribaltamenti: Ian è a volte crudelissimo e razzista e altre volte dolce e sensibile, sebbene sempre cinico e disincantato; Cate, invece, è una ragazzina molto ingenua, ma anche molto premurosa e, contemporaneamente, decisa nel rifiutare Ian, sebbene, in qualche modo, lo ami. Nei suoi momenti di crudeltà, Ian umilia e terrorizza Cate, finché fa irruzione un Soldato armato che trasforma il luogo in un campo di battaglia bosniaco, fino allo stupro del soldato sul giornalista e a un finale scandito da defezioni e cannibalismo. Come ha giustamente notato Oliviero Ponte di Pino:

In quest’opera, Sarah se la prende anche con lo scandalismo dei mass media, anche se non riuscirà mai a scrollarsi di dosso la loro prurigiosa curiosità. Blasted, infatti, inizia come un’avventura d’amore in un albergo di Leeds e finisce in una scena di massacro e atrocità in Bosnia. Cioè, la violenza che ci entra in casa con il telegiornale è la stessa che esercitiamo e subiamo ogni giorno, nella vita quotidiana, nei sentimenti, nel sesso. L’orrore per quel che fanno gli altri e per quel che facciamo di noi è lo stesso. (Ponte di Pino, 1999)

I telegiornali parlano lungamente di Sarah Kane e danno la parola a Jack Tinker, critico teatrale del “Daily Mail” che, inferocito, la attacca scrivendo una recensione furibonda, destinata a rimanere negli annali della stampa inglese, nella quale descrive Blasted come una “disgustosa sagra della schifezza” (“This disgusting feast of filth”. Tinker, 1995), affermando che la pièce è orribile, pornografica, che deve assolutamente essere cancellata. Scrive: “I was utterly and entirely disgusted by a play which appears to know no bounds of decency yet has no message to convey by way of excuse“12 (Idem), per cui la giudica “[...] utterly without dramatic merit“13 e conclude che “The play becomes so risible that the only thing to do is laugh“14. A Tinker fa eco John Gross, critico teatrale del “Sunday Telegraph”, che definisce lo spettacolo “[...] a

---

12 “Sono stato assolutamente e completamente disgustato da uno spettacolo che sembra non conosce limiti di decenza, né ha la giustificazione d’avere un messaggio da comunicare.”
13 “[...] del tutto priva di valore drammatico.”
14 “Lo spettacolo è così ridicolo che l’unica cosa da fare è mettersi a ridere.”
gratuitous welter of carnage, cannibalism, male rape, eye gouging and other atrocities” (Gross, 1995), e contro Blasted si schiera anche Charles Spencer, che sulle colonne del “Daily Telegraph” definisce lo spettacolo talmente disturbante che “[...] hardened theatre critics looked in danger of parting company with their suppers.” (Spencer, 1995)

I parallelismi, tracciati nell’opera, fra la Gran Bretagna e la Bosnia e le scene di stupri, cannibalismo e brutalità contenute nel testo provocano, così, il più grande scandalo teatrale a Londra dai tempi della scena della pietrificazione del bambino nello spettacolo Saved di Edward Bond. E proprio Bond, in primo luogo, difende l’opera, scrivendo un articolo celebre in cui definisce il testo “A blast to our smug theatre” (Bond, 1995). L’articolo esce su “The Guardian”, il 28 gennaio 1995, e si conclude con un vero e proprio inno a Sarah Kane:

The humanity of Blasted moved me. I worry for those too busy or so lost that they cannot see its humanity. And as a playwright, I am moved by the craft and control of such a young writer. How important a writer she will be of course I don’t know. Even before reaching her age Rimbaud had revolutionised poetry and abandoned it to take up gun-running. But I do know this is the most important play on in London. (Bond, 1995)

E, insieme a Edward Bond, intervengono Martin Crimp, Michael Billington e anche Harold Pinter (cfr. Scarlini, 2014 e Aziz, 2014): Blasted ha così il ruolo di annunciare una nuova generazione teatrale alla scena britannica e il testo immediatamente ha numerose rappresentazioni in tutta Europa.

Infine, tra gli altri autori che intervengono in difesa di Sarah Kane vi è anche Caryl Churchill, altra drammaturga autrice di testi estremi, radicali, che scrive che, per lei, Blasted è una pièce che non fa un uso spettacolare della violenza, ma che -anzi- si rivela, in realtà, piuttosto tenera (Churchill, 1995). Insomma, di fatto Sarah Kane -come si dice nell’inglese dello spettacolo- diventa famosa overnite, “nel tempo di una notte”. È
un’autrice che, improvvisamente, suscita anche interesse da parte degli accademici, che cominciano a occuparsi di lei.

Infatti, qualche tempo più tardi, nel 2001, il critico e studioso inglese Aleks Sierz, che giustamente non apprezza l’idea della New Angry Generation -che trova molto generica- propone un’altra modalità per raccontare questo nuovo teatro britannico. Questi intuisce che “a new sensibility has become the norm in British theatre”\(^{19}\) (Sierz, 2001: 4), una sensibilità che può essere ritenuta “*the dominant theatrical style of the decade*”\(^{20}\) (Idem), ossia degli anni Novanta, da lui definiti “*The Nasty Nineties*”\(^{21}\) (Sierz, 2001: 30): il cosiddetto In-Yer-Face Style. *In-Yer-Face* è il titolo di una sua monografia che parla lungamente di Sarah Kane\(^{22}\) e vuol dire “nella tua faccia”, “dritto in faccia”: qualcosa quindi che non ha mediazioni di sorta. Spiega Sierz:

> The widest definition of in-yer-face theatre is any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm. Often such drama employs shock tactics, or is shocking because it is new in tone or structure, or because it is bolder or more experimental than what audiences are used to. Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown onstage; it also taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort. Crucially, it tells us more about who we really are. Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best in-yer-face theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative. (Sierz, 2001: 4)\(^{23}\)

La scena europea comincia a interessarsi subito di Sarah Kane: vengono produzioni italiane dei suoi lavori\(^{24}\) e, subito dopo, se ne producono in Germania\(^{25}\).

---

\(^{19}\) “[...] una nuova sensibilità è divenuta la norma nel teatro britannico”.

\(^{20}\) “[...] lo stile dominante del decennio”.

\(^{21}\) “I brutti e cattivi anni Novanta”.

\(^{22}\) Le dedica un intero capitolo. Tra i molti altri autori di cui il saggio tratta, ricordiamo le autrici Tracy Lett, Naomi Wallace, Judy Upton e Rebecca Pritchard e gli autori Philip Ridley, Harry Gibson, , Antony Neilson, Marc Ravenhill e Patrick Marber.

\(^{23}\) “La più ampia definizione di in-yer-face theatre è ogni dramma che prende il pubblico per la collottola del collo e scuote fino a quando non gli arriva il messaggio. Si tratta di un teatro di sensazione: fa sbalzare sia gli attori sia gli spettatori fuori da risposte convenzionali, toccando i nervi e provocando allarme. Spesso tale dramma impiega strategie di shock, o è scioccante perché è nuovo nel tono o nella struttura, o perché è più audace o più sperimentale di quello a cui il pubblico è abituato. Mettendo in discussione le norme morali, esso affronta le idee dominanti su ciò che può o dovrebbe essere mostrato sul palco; esso attinge anche a sentimenti più primitivi, distruggendo tabù, menzionando il proibito, creando disagio. Fondamentalmente, ci dice di più su chi siamo veramente. A differenza del tipo di teatro che ci permette di sederci e contemplare ciò che vediamo con distacco, il miglior teatro in-yer-face ci porta in un viaggio emotionale, arrivando sotto la nostra pelle. In altre parole, è sperimentale, non speculativo.”

Il fatto è che le critiche di Jack Tinker, del “Daily Mail” e degli altri detrattori (come vuole la regola del successo) rendono Sarah Kane immediatamente un personaggio. Ma, data anche la sua situazione emotiva assai complessa (le crisi depressive non abbandonano mai la giovane attrice), lei, fin dal primo momento, rifiuta questa condizione di personaggio mediatico. Le interviste che rilascia sono poche e mette un veto alla ripresa televisiva dei suoi lavori, quindi le prime produzioni delle sue opere spesso non hanno testimonianze video, se non piratate.

Intanto, mentre l’impietosa autodenuncia della nostra solitaria e colpevole impotenza messa in scena in Blasted viene rappresentata in tutto il mondo, lei continua a lavorare in teatro, tanto da diventare, per un certo periodo, la writer-in-residence del Royal Court Theatre.

Senza volerlo, con Blasted, Sarah ha appena aperto la strada a una giovane generazione di drammaturghi (cfr. Nativi, 1997), conquistando un pubblico nuovo, cresciuto nell’era Thatcher-Major, che si è scoperto in sintonia con il suo stesso carico di indignazione, rifiuto, rabbia e disperazione. A soli ventiquattro anni.

2.3 Il cinema: Skin

Per Sarah Kane, la vita prosegue in modo assai rapido e, subito dopo l’opera teatrale, è il momento di un film, Skin, realizzato insieme all’amico Vincent O’Connell e che ha come star Ewen Bremner (noto per aver interpretato il disgraziato Daniel “Spud” Murphy in Trainspotting) e Marcia Rose. Si tratta di un cortometraggio -di cui Sarah scrive la sceneggiatura e O’Connell firma la regia-, prodotto da British Screen e Channel 4, presentato al London Film Festival nel 1995, e trasmesso da Channel 4 il 17 giugno del 1997.

Skin narra una storia crudele e, al tempo stesso, esilarante di “educazione”, nella quale si mostra, anche nelle più profonde sfumature, il farsi e il disfarsi di una personalità in rapporto alle influenze esterne. Il protagonista è Billy, un nazi-skin che passa le giornate picchiando i neri nella periferia londinese e ubriacandosi. Questi (quasi per contrappasso) si innamora -fino a diventarne schiavo- di Marcia, una crudele

25 Qui la Kane avrà una tradizione scenica importante in teatri come, ad esempio, la Schaubühne di Thomas Ostermeier a Berlino.
26 A tutti gli effetti, Blasted è stata poi, in un certo senso, considerata parte di un nuovo repertorio britannico e rialllestita anche in seguito, ma, fino al momento della morte di Sarah Kane, solo il pubblico della Royal Court Theatre Upstairs aveva potuto vederla.
27 Il breve film è visibile su YouTube, al link: https://www.youtube.com/watch?v=Z35muSIIISg, consultato il 28 settembre 2015.
*domina* caraibica che cambierà per sempre il suo modo di vedere la realtà. È un cortometraggio di undici minuti, di particolare violenza e intensità, che di nuovo punta sul tema che, per Sarah, è particolarmente rilevante, cioè il soprasso e la violenza nella relazione quotidiana (a tutti i livelli, compresi quelli etnici e quelli di classe). E anche, il soprasso e la violenza nell’amore: la vita di coppia è vista come vero e proprio campo di battaglia, a tutti gli effetti28. Il tono della vicenda, che pure ha degli aspetti aspri, è tuttavia leggerissimo e narra una storia di ottusità, ma anche di paradossale illuminazione che non è legata esclusivamente alla periferia londinese, ma ha carattere universale.

Possiamo considerare *Blasted* e *Skin* come un unico blocco concettuale, costruito sull’idea che a fondamento della realtà e dei rapporti sociali ci sia, ormai, solo la follia della violenza e della sopraffazione. È una follia cieca, incontenibile, effettiva e priva di motivazioni sociologiche, ma quel che più inquieta è che essa (come emergerà ancora più chiaramente nelle opere successive) caratterizza così nettamente il mondo da esserne ormai non più l’elemento deviante, bensì la norma.

In questo paradosso della follia che assurge a norma, elemento deviante diventa ciò che va in direzione opposta alla violenza: l’amore. E, siccome, nella società, sono i portatori della norma a stabilire quale sia la devianza e anche a definire quali ne siano i caratteri, esso -divenuto, ora, devianza- viene forzatamente ridefinito, nelle sue forme, dalla norma della violenza: per questo, diventa anch’esso violento ed estremo.

Ma, se in *Blasted* questa situazione è messa apertamente sotto accusa, tracciando, provocatoriamente, un’analogia tra la piccola violenza quotidiana e la grande violenza della Storia, e in *Skin* l’amore riesce ancora a conservare il potere di risvegliare -seppur in modo paradossale- la coscienza, nelle opere successive esso subirà la sorte che la società da sempre infligge alla follia in quanto devianza: l’esclusione, la colpevolizzazione e la punizione.

### 2.4 Tra norma e devianza29: *Phaedra’s Love e Cleansed*

Con questo lavoro, la presenza di Sarah Kane diventa ancora più radicata nel panorama del teatro britannico contemporaneo e una compagnia importante per la drammaturgia di quegli anni, la Pains Plough, le chiede di svolgere il ruolo di

---

28 Tema, questo, che sarà sviluppato, in altra forma, in Phaedra’s Love.
29 Preciso, a questo punto, che termini come “norma”, “devianza” e “follia” sono “espressioni che riflettono il punto di vista di parti con interessi specifici. Avrei dovuto usare le virgolette ma sarebbero state troppo” (Goffman, 2008 [1971]: 321).
coordinatrice dei nuovi testi di drammaturgia, scelti per la presentazione. Ma questo accadrà più tardi.

Intanto, dalla Royal Court, spazio per la drammaturgia per eccellenza, Sarah si trasferisce in una altro teatro, più piccolo e ancora più sperimentale, il Gate Theatre, per partecipare a un progetto di riscritture mitologiche promosso dal teatro stesso. Infatti, il testo successivo a Blasted sarà una riscrittura moderna e radicale del mito di Fedra, derivato non tanto dalla tragedia di Euripide quanto da quella, ben più violenta e truce, di Seneca: un testo fondamentale per il teatro elisabettiano e giacobita (Seneca è centrale per Shakespeare, come per Marlowe e per John Webster). In questo caso, Seneca viene anche riscoperto, negli anni Novanta, come una cartina di tornasole particolarmente interessante per il racconto della violenza contemporanea (cfr. Scarlini, 2014). Sarah palesa, qui, di non essere un’ecccezione nel panorama teatrale inglese, ma di porsi costantemente in linea con la tradizione e i riferimenti sono moltissimi: per esempio, Cate, in Blasted, è la donna che subisce le vessazioni dell’uomo che la vuole possedere, come la Cate di The Taming of the Shrew; Ian, sempre in Blasted, viene accecato, come Gloucester in King Lear; a Carl, in Cleansed, verranno tagliate la lingua e poi le mani, come a Lavinia in Titus Andronicus. Vera e propria dichiarazione di stile e manifesto poetico, dunque, il 15 maggio 1996, debutta Phaedra’s Love, diretto da Sarah stessa, che sarà anche un omaggio al teatro elisabettiano e giacobita, in particolare a Webster -l’autore di The Tragedy of the Dutchesse of Malfy (1611)-, che per lei è particolarmente rilevante.

Quello a cui si assiste nel lavoro di Sarah è una rappresentazione pop, con un’ambientazione contemporanea ricca di riferimenti maligni e crudeli alle cronache scandalistiche della casa reale inglese. Tuttavia, l’intenzione non è quella di fare satira: Sarah vuole solo dare uno scenario plausibile alla vicenda, far capire che quel dramma -seppur classico- parla anche a noi.

Così, Ippolito è un ragazzetto grasso, viziato e impertinente, preda di uno spleen insuperabile, che guarda continuamente la televisione masturbandocisi davanti, fa sesso incestuoso (per noia) con la madre, è perennemente sporco e mangia costantemente patatine fritte. Sostanzialmente, vive in una sorta di No Future Generation (un’eredità concettuale della sottocultura punk): odia il presente, odia il futuro, non è interessato assolutamente a niente.

Nella reinterpretazione della Kane si legge, tra le righe, una forte urgenza di parlare di se stessa, in un meccanismo auto-riflessivo presente in gran parte del suo corpus.
Parlando della composizione del copione, infatti, la drammaturga afferma che i personaggi principali, Fedra e Ippolito, rappresentano una dualità interna dell’autrice in stato di depressione:

I suppose I did set out to write a play about depression because of my state of being at that time. And so inevitably it did become more about Hippolytus – except that it was also about that split in my own personality: of the fact that I’m simultaneously Hippolytus and Phaedra; and both those things are completely possible – that lethal cynicism coupled with obsessional love for someone who is completely unlovable. So everytime I wrote a scene I was writing myself into rather opposite states, and what it’s like when these two people come together. The act to of writing the play was to cry to connect two extremes in my own head – which in the end wasn’t only a depressing experience, but also very liberating. (Saunders, 2009: 71)\(^{30}\)

Come dicevamo, con *Phaedra’s Love*, Sarah aggiunge anche un altro elemento alla propria carriera: quello della regia. È il primo lavoro che mette in scena e il lavoro che compie con gli attori e le attrici va anche “*nella dimensione di un teatro assolutamente cerimoniale, non naturalistico.*”\(^{31}\) (Scarlini, 2014), con molti elementi di black humor: benché Sarah Kane sia vista come autrice tragicissima, in realtà, in quest’opera ci sono “*momenti esplicitamente comici, sebbene in una chiave del tutto nera, violenta e disturbata.*” (Idem)

Il percorso di Sarah la conduce di nuovo alla Royal Court, ma questa volta non nella sala Upstairs, bensi nella sala Downstairs, la sala grande (da trecentottanta posti), dove sono stati presentati tutti i grandi lavori del teatro inglese del Novecento (Beckett, Pinter, Bond, ecc.). Questa volta la produzione non è affatto piccola, né sperimentale. La *pièce*, *Cleansed* (1998), è presentata con una grande produzione. In questo caso, il tema è di nuovo la violenza e il lavoro nasce da una celebre frase di Roland Barthes (tratta da *Frammenti di un discorso amoroso*), secondo cui essere innamorati è come stare ad Auschwitz (cfr. Ravenhill, 2006): quindi l’amore è il campo di concentramento della realtà, nel senso che è il motivo della punizione. Dunque, il 30 aprile, va in scena al

\(^{30}\) “Forse il mio scopo era veramente quello di scrivere uno spettacolo sulla depressione, visto il mio stato emotivo all’epoca. E quindi inevitabilmente mi sono concentrata di più sulla figura di Ippolito - nonostante si trattasse anche della divisione della mia stessa personalità: del fatto che sono sia Ippolito che Fedra, e che tutte due le cose sono possibili- sul cinismo letale combinato all’amore ossessivo per qualcuno che non si lascia amare. Quindi, ogni volta che scrivevo una scena, scrivevo di me stessa in stati completamente opposti, e cosa succede quando queste due persone s’incontri. Il processo di scrittura del copione è stato un grido nel tentativo di connettere due estremi nella mia testa – il che alla fine non è stata soltanto un’esperienza deprimente ma anche molto liberatoria.”

\(^{31}\) Sempre per il Gate Theatre, Sarah firmerà, nel 1997, anche la regia del *Woyzeck* di Georg Büchner, inserito in un festival dedicato al drammaturgo tedesco. In questi mesi, inoltre, Sarah viaggia per l’Europa sull’onda del successo di Blasted e arriva in Italia, al Teatro della Limonia di Sesto Fiorentino, per la prima messinscena italiana dell’opera, diretta da Barbara Nativi per il Laboratorio Nove, nell’ambito del Festival Intercity.
Royal Court Theatre Downstairs di Londra, diretto ancora da James Macdonald, Cleansed, testo dedicato “ai pazienti e al personale di ES3” (il reparto dell’ospedale psichiatrico in cui l’autrice viene più volte ricoverata). Qui siamo in un campus universitario sudamericano che funziona come campo di concentramento e stanza della tortura. C’è un mad doctor, il dottor Tinker\(^{32}\) (una via di mezzo tra Mengele e Frankenstein), che è sadico e crudele, il quale sevizia, tortura e usa i corpi delle persone per il proprio piacere, con una vasta gamma di scelte: dalla masturbazione di fronte a un peep-show, alla mutilazione di arti e organi dei malcapitati ospiti-prigionieri dell’istituzione. Tinker stesso gioca una sorta di malato peep-show con una giovane donna e il fratello di lei (un ragazzo disturbato) e una coppia gay: tutti vengono sottoposti a torture inimmaginabili, che patiscono proprio a causa dei loro sentimenti. La pièce è visionaria, ha “indicazioni sceniche quasi al limite dell’irrealizzabile” (Scarlini, 2014) e la sua presentazione alla Royal Court avrà una eco immediata in Germania\(^{33}\). Nonostante l’opera abbia aspetti particolarmente duri e brutali, con questo lavoro Sarah esce dalla notorietà di scandalo e il suo nome viene celebrato in tutta Europa come il più rilevante della drammaturgia del momento. Perché?

Perché qui appare più chiaro che il teatro della Kane, non solo non è una forma di mitizzazione estetica della violenza (ma, anzi, un atto d’accusa contro di essa e contro la nostra tendenza a spostare lo sguardo altrove), ma non è neanche un semplice luogo d’espressione della propria precaria condizione psicologica. Dalla propria condizione, Sarah parte, per elaborare, successivamente, attraverso la riflessione e l’arte, una concezione del mondo che, tra l’altro, rifiuta l’abituale ritaglio del discorso della follia. La realtà, per Sarah Kane, è sempre un insieme compatto di aggressione e minaccia, da parte di una minoranza di carnefici crudeli e senza scrupoli, contro una maggioranza di vittime deboli e indifese. E le vittime hanno tutte una qualche forma di diversità: l’handicap, l’omosessualità, l’ingenuità eccessiva. Ma, in particolare, tutte hanno difficoltà di parola: Cate in Blasted balbetta, Carl in Cleansed viene privato dell’uso della lingua e moltissime sono le situazioni in cui i deboli vengono ridotti al silenzio e al mutismo, nei testi di Sarah. Eppure, proprio in loro troviamo un’umanità e una tenerezza che riescono a esprimersi ugualmente e che suscitano la nostra immediata empatia nei loro confronti: l’affetto si manifesta, attraverso i deboli, anche in un mondo

\(^{32}\) Evidentemente il nome del personaggio non è casuale: Sarah si sta prendendo una sottile vendetta contro il suo primo, celebre, detrattore: il critico John Tinker, del “Daily Mail”.

\(^{33}\) Quasi contemporaneamente, in Germania va in scena l’edizione diretta da Peter Zadek, figura importantissima della regia europea.
che li emargina e che, per questo, va sempre più in rovina, mentre il teatro diviene il luogo in cui essi prendono, in qualche modo, la parola e il loro discorso non è più rifiutato.

La concezione della realtà come luogo di violenza è espressa anche dall’italiana Elsa Morante nel suo capolavoro La storia, del 1974 (con la differenza che, per la scrittrice italiana, il problema è di natura politica; per la drammaturga inglese, invece, è di natura esistenziale). La storia umana -per la Morante- è cieca e immutabile: non si svolge secondo una legge superiore di progresso, né tantomeno secondo un piano provvidenziale, ma si sostanza di gravi ingiustizie, odiose prevaricazioni e folle omicidi, destinate a travolgere i più deboli e gli indifesi. Afferma, proposito della scrittrice italiana, Carlo Sgorlon:

La Morante, più che mai arroccata su posizioni anarchiche, la rifiuta [naturalmente la Storia] nella sua totalità, ossia da quando l’uomo ha cominciato a vivere in maniera organizzata ed ha creato strutture di potere. Tutta la storia, infatti, secondo la scrittrice si risolve in una continua, odiosa prevaricazione dei potenti a danno dei poveri, i deboli e gli indifesi. Secondo Davide Segre [alter ego della Morante] la storia è tutta fascista, perché si risolve in una serie interminabile di opinioni. Perciò per lui l’unica vera rivoluzione sarà solo quella anarchica, che eliminerà l’infezione millenaria del potere e creerà l’uguaglianza definitiva tra gli uomini. Neppure la rivoluzione socialista, infatti, ha cambiato veramente le cose, perché non ha fatto [altro] che trasferire il potere dai privati allo stato, che è divenuto a sua volta uno strumento di ingiustizie e di prepotenze. (Sgorlon, 1988: 97)

Inoltre, in Cleansed, è presente una precisa riflessione su una figura che è rilevante nella vita di Sarah e che è centrale in questo meccanismo di esclusione dei deboli e del discorso della follia: quella del medico.

Ma qual è l’atteggiamento del folle? Erving Goffman lo spiega chiaramente:

[Il folle] si rifiuta di farsi limitare dalle regole del gioco sociale che dà ordini e senso alle nostre vite. Con il suo comportamento stravagante rinuncia al “suo” rispetto per se stesso, che è in realtà il rispetto di sé che noi gli permetteremmo di avere per se stesso come ricompensa se mantenesse un posto sociale che per lui può non rappresentare altra soddisfazione. [Il folle] rinuncia a tutto ciò che una persona può essere e rinuncia anche a tutto ciò che noi ricaviamo dai rapporti che salvaguardiamo insieme. (Goffman, 2008 [1971]: 322-333)

Sulla stessa linea, Michel Foucault interpreta la distinzione che si traccia tra ragione e follia come uno dei più profondi principi d’esclusione legati alla “produzione del discorso”, elaborati nella nostra società. Scrive:

[...] in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di sconfigurare i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l’evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità.
Foucault soferma la propria attenzione, in particolare, sulle parole del folle e sul ruolo, nella costruzione di questa “partizione”, del medico34:

Sarah Kane, con Cleansed, mostra la natura escludente della nostra società, che stabilisce una separazione tra l’istituzione, che rappresenta la norma, e i deboli, che sono gli elementi devianti. Non a caso, il luogo dell’azione scenica, formalmente, è un campus universitario (istituzione educativa per definizione, quindi tesa a stabilire la norma), il quale, però, si rivela nella sua sostanza di luogo di violenza. E, se il mondo è un luogo di violenza, essa allora rappresenta la norma, per cui l’amore (qui nelle forme dell’amore fraterno e di quello omosessuale) rappresenta la devianza, che, come tale va curata (i devianti vanno purificati). E la cura consiste nella sua punizione. Ma a punirla non è una figura che riporteremmo per logica all’istituzione educativa del campus (un docente, un preside...), bensì un dottore. Allora l’istituzione educativa (il campus), oltre a rivelarsi detentiva (è luogo di tortura), svolge la sua funzione con gli strumenti dell’istituzione medica (il dottore). E, ovviamente, l’istituzione medica a cui pensa la

34 La funzione di creare principi d’esclusione non è nuova nella scienza medica. Giusto per fare un esempio, l’anatomista parigino Paul Broca, fondatore nel 1861 della Scuola di antropologia francese, commisurava crani maschili e femminili (oltre che francesi ed esteri, ariani e africani) per cercare la prova scientifica della superiorità del maschio (ariano, adulto, borghese) e concludeva che il cervello è più grande e capace nei cervelli “caucasicì” che nella “Venere ottentotta”, negli adulti maturi che negli anziani, negli uomini eminenti che in quelli da poco, nelle razze “superiori” che in quelle “inferiori”, ma quel che più conta- negli uomini in genere che nelle donne in genere. Affermava che “non si deve dimenticare che in media la donna è un po’ meno intelligente dell’uomo” (Broca, 1861: 146), per cui è chiaro che “le dimensioni relativamente piccole del cervello femminile dipendono sia dall’inferiorità fisica che dall’inferiorità intellettuale della donna”(Broca, 1861: 154).
Kane è quella predisposta a intervenire sui comportamenti socialmente deviati, ossia quella psichiatrica. Qui appare chiaro che Sarah parta dalla propria esperienza (i suoi rapporti complicati con l’ambiente universitario e i suoi numerosi ricoveri in ospedali psichiatrici), per giungere a una riflessione che travalica se stessa. Essa, infatti, è identica a quella ch’era stata svolta, già negli anni Settanta, sempre da Foucault, in Sorvegliare e punire, secondo il quale l’ospedale psichiatrico è un “regime d’educazione […] [in cui] si tratta di organizzare il multiplo, di darsi uno strumento e padroneggiarlo; si tratta di imporgli un ordine” (Foucault, 1976 [1975]: 162), in virtù del quale “finché la divisione fra bene e male è netta, i pochi che detengono il potere dispongono di un’arma sicura per creare una distanza, umanamente accettabile, fra chi ha e chi non ha.” (Foucault: 411-412).

3. IL SECONDO FILONE: IL TEATRO DI POESIA

3.1 Per un teatro post-drammatico: Crave

Già in Cleansed troviamo momenti di accensione di poesia, come quello in cui, improvvisamente, spuntano dal palcoscenico, nei momenti di tortura più estremi, alcuni girasoli, che, in qualche modo, illuminano il destino dei poveri disguidati soggetti agli esperimenti del dottor Tinker. C’è una tensione lirica, nelle opere di Sarah, che si fa sempre più forte e che proietta i suoi lavori successivi nella direzione di un teatro di poesia.

Per questo, la pièce seguente, Crave, di fatto va verso una scrittura decisamente lirica. Ora non ci troviamo più alla Royal Court, ma con la Pains Plough35, che il 13 agosto del 1998, al Traverse Theatre del Festival di Edimburgo, con la regia di Vicky Featherstone, presenta un vero e proprio lavoro sul tema della distruzione del desiderio, che è come una sequenza di poesia36.

Anche in questo lavoro vi è una rappresentazione della violenza: essa, tuttavia, non è più così estrema. In realtà, vi troviamo frammenti di discorso che mostrano diverse modalità contemporanea di relazione di coppia, in cui però il desiderio è finito. C’è

35 Si tratta, ancora oggi, della compagnia indipendente più rilevante in Inghilterra per la drammaturgia contemporanea inglese.
36 Come sappiamo, Sarah rifiuta di essere un personaggio mediatico, per cui decide di presentarsi al pubblico con uno pseudonimo (Marie Kelveldon, il cui nome è un omaggio a un paese dell’Essex, Kelveldon Hatch, nel quale ha passato molto tempo durante l’infanzia), anche per fare in modo che i critici la valutino come un’opera a sé stante e non come l’ultimo lavoro di un’autrice i cui personaggi hanno succhiato gli occhi uno all’altro e cotto alla griglia i loro genitali.

Nell’opera, quattro personaggi -identificati esclusivamente da una lettera (A, B, C, M) e legati fra loro da relazioni la cui profondità può essere compresa solo dopo una accurata interpretazione del testo- intrecciano le proprie storie, ancora una volta di violenze sessuali, identità sconvolte, angosce e solitudini. *Crave* è un’opera altamente intertestuale, che fornisce una nuova immagine di Sarah Kane, attraverso la quale i suoi primi testi vengono reinterpretati dalla critica, rivelando personaggi complessi che vivono un dolore vero, sia psicologico che fisico.

Grazie al carattere aperto della coniugazione dei verbi e della declinazione degli aggettivi nella lingua inglese, il testo si presenta come ambiguo anche nella scelta del genere dei personaggi. In ogni allestimento, quindi, i personaggi possono avere generi differenti e questa possibilità, sommata alla non identificazione diretta fra genere e identità sessuale, aumenta il grado di ambiguità dell’opera. Non solo:

The text indicates where the speech begins, but doesn’t show where it ends […]. Breaking down the traditional boundaries of dramatic theatre in which characters and characterization are very important, Sarah Kane creates non-dramatic characters. Four people in the text talk about strange events which refer to each other, and crave something in an unknown place. But they have no normal and meaningful interaction with each other. There are no stage directions for their roles, no real information about their age, gender, and individual traits. There is no chronological plot, specific place or linear time. Despite the use of a disconnected language, repeated dialogues, contradictory speeches, explicit events define the text’s soul. […] Sarah Kane uses language economically. By the economic use of language she expresses desires, cravings, and pains of speakers. Four characters in the text speak shortly, sentences with very limited words, lines with unfinished sentences to attempt to communicate. (Bişer, Spring 2011: 79)\(^{37}\)

Sarah, che recita, in alcune rappresentazioni del testo, la parte di C,

la considerava la sua opera della disperazione, mentre definiva le sue opere precedenti come “positive”: *Blasted* sulla speranza, *Phaedra’s Love* sulla fede e *Cleansed* sull’amore. E si stupiva perché il suo pubblico interpretasse le prime tre come “depressive” e l’ultima come un segno di speranza, quando per lei era decisamente il contrario. (Il Suggeritore, 03/2002, n. 3: 4)

\(^{37}\) “Il testo indica dove inizia il discorso, ma non mostra dove finisce […]. Abbattendo i confini tradizionali del teatro drammatico in cui i personaggi e la caratterizzazione sono molto importanti, Sarah Kane crea personaggi non-drammatici. Quattro persone nel testo parlano di strani eventi che si riferiscono l’una all’altra, e bramano qualcosa in un luogo sconosciuto. Ma non hanno alcuna normale e significativa interazione tra di loro. Non ci sono didascalie per i loro ruoli, nessuna informazione reale sulla loro età, genere e caratteristiche individuali. Non c’è trama cronologica, luogo determinato o tempo lineare. Nonostante l’uso di un linguaggio sconnesso, dialoghi ripetuti, discorsi contraddittori, eventi espliciti definiscono l’anima del testo. […] Sarah Kane usa il linguaggio economicamente. Con l’uso economico del linguaggio esprime desideri, ansie e dolori di coloro che parlano. Quattro personaggi nel testo parlano con frasi brevi, con un numero di parole molto limitato, righe con frasi incompiute per tentare di comunicare.”
Quest’immagine, erroneamente serena, che si attribuisce a Crave, unita al fatto che, in pubblico, Sarah appaia solare e sorridente, contrasta con la realtà: Sarah è devastata dalla depressione. Dopo Crave, infatti, nel gennaio 1999, la giovane scrittrice si fa ricoverare al Maudsley Hospital a Londra, mentre ormai ovunque si sta celebrando il trionfo critico della sua opera.

Sul piano della ricerca espressiva, dietro questa pièce c’è il tentativo dell’inizio di un teatro post-drammatico inglese, sulla scia di quello che forse è il testo più importante di questa linea, ovvero Attempts on Her Life di Martin Crimp, presentato un anno prima (nel 1997), in cui una storia di desiderio e morte viene distrutta nelle infinite miriadi di possibili identità che i personaggi vengono ad assumere. Crave è esattamente quest’ansia terribile che impedisce di essere identificati come una singola identità, nella dispersione delle energie che continuamente cercano di realizzare i desideri, ma non ci riescono.

### 3.2 4.48 Psychosis

La vita di Sarah Kane si conclude tragicamente. Dopo aver completato il suo ultimo lavoro, la giovane autrice tenta il suicidio, ingerendo centocinquanta pillole di antidepressivi e cinquanta sonniferi (proprio il modo descritto nel testo), ma viene scoperta in tempo e ricoverata d’urgenza al King’s College Hospital di Londra. Il terzo giorno di ricovero, però, a causa di mancanza di personale, viene lasciata sola per tre ore,

---

38 Hans-Thies Lehmann definisce post-drammatico il teatro in cui si opera una transizione dal “represented pain” (dolore rappresentato) al “pain experienced in representation” (dolore esperito nella rappresentazione) (Lehmann, 2006: 166). Non si tratta più di mostrare la violenza, bensì di mettere in dialogo i personaggi, con tutte le loro angosce e le loro ansie, col pubblico: essi si aprono alla narrazione del loro mondo interiore, ma privano quella narrazione di tutti i suoi elementi logico-formali, per porla su un piano analogico e poetico.

39 Attempts on Her Life (Attentati alla vita di lei), presentato al Royal Court Theatre Upstairs nel marzo 1997, è certamente il lavoro più sperimentale di Martin Crimp, dal punto di vista formale, e anche quello che ha più influenzato la generazione di Sarah Kane, per il piacere per la poesia del linguaggio, l’interesse per il tema della violenza, il radicale disprezzo per il capitalismo, il rifiuto di una società che tenta di trasformare tutti in una massa indistinta di consumatori itineranti. Per gli altri scrittori il simbolo della società dei consumi è il cibo; per Crimp è il mondo dei viaggi ad aria condizionata. Sul piano strutturale, Crimp non ci dà un testo ma “diçasette soggetti per il teatro”, che ruotano tutti intorno a un personaggio assente via via chiamato Anne, Annie, Anya, o piccola Anuschka. Può essere una terroristà urbana, un corriere suicida, una scultrice d’avanguardia, una bambina morta e perfino un’automobile chiamata Anny. Ma il maggior risultato di Crimp in questo testo sta nel fatto di offrire una decostruzione del modello contemporaneo di dramma -è un lavoro senza trama, personaggi o dialoghi convenzionali- pur esprimendo allo stesso tempo un forte impegno morale. Per Crimp, che un tempo lavorava in un’agenzia di pubblicità, l’automobile diventa il simbolo del vuoto del capitalismo globale e “la Anny sfreccia all’alba attraverso villaggi nordafricani”. (Il video integrale dell’allestimento italiano, andato in scena il 19 dicembre 2014, diretto da Francesco Lanfranchi al Teatro Due di Parma è visibile su YouTube al link: [https://www.youtube.com/watch?v=V1ah0Xp9714](https://www.youtube.com/watch?v=V1ah0Xp9714), consultato il 3 ottobre 2015)
al termine delle quali viene trovata impiccata nel bagno con i lacci delle sue stesse scarpe. È il 20 febbraio 1999. Sarah ha da pochi giorni compiuto ventotto anni. Nel frattempo, le sue opere vengono rappresentate in quasi tutti i paesi europei e cominciano a trovare una propria strada anche verso gli Stati Uniti. Rimane la sua ultima pièce, 4.48 Psychosis.

Nell’intervista rilasciata a Dan Rebellato, Sarah aveva annunciato di essere impegnata nella scrittura di un nuovo lavoro:

I’m writing a play called 4.48 Psychosis. It’s about a psychotic breakdown and what happens to a person’s mind when the barriers which distinguish between reality and different forms of imagination completely disappeared, so you no longer know the difference between the waking life and the dreamed life. You no longer know where you stop and the world starts. So, for example, if I was psychotic I would literally not know the difference between myself, this table and you. (Rebellato, 1998)\(^{46}\)

Dunque, il primo elemento su cui Sarah si sofferma è il fatto che i margini delle cose, nello stato psicotico, cominciano a fondersi. Si tratta di un’intuizione anche formale: nella pièce l’autrice cerca di fare esattamente la stessa cosa, cioè fondere insieme orizzonti diversi sino a che forma e contenuto diventino un tutt’uno.

La scena, stavolta, è esplicitamente quella dell’ospedale psichiatrico: si parla di pillole, di terapie estreme, di elettroschock e si allude a tentativi di suicidio. Quello che Sarah aveva raccontato in Cleansed attraverso personaggi inventati, ora è portato nella propria esistenza, in quell’esistenza in cui le cliniche avevano avuto un peso assolutamente debordante. La pièce, dunque, parte scopertamente dalla propria cronaca personale, ma approda a una visione del mondo inteso come sopraffazione e abuso (ma senza più speranza di liberazione), seppure in un estremo tentativo di teatro di poesia, con straordinari momenti di lirismo.

Nel testo, un io non identificato -anche da un punto di vista numerico- (il che sovra il rischio di una lettura autobiografica dell’opera), rinchiuso in un ospedale per depressione, confessa tutta la propria sete di vita e d’amore e, al tempo stesso, la decisione di suicidarsi. Tuttavia, sarebbe riduttivo leggere il lavoro come un’opera sul tema del suicidio. In realtà, anche qui, Sarah affronta molti temi: l’amore, le relazioni

\(^{46}\)“Sto scrivendo un testo intitolato 4.48 Psychosis. Parla di una depressione psicotica e di quello che succede nella mente di una persona quando le linee di confine che permettono di distinguere la realtà dalle diverse forme dell’immaginazione si dissolvono completamente, tanto da non riuscire più a percepire la differenza tra la vita sognata e quella da svegli. Non si sa più dove finisca l’individuo e dove cominci il mondo. Così, per esempio, se io fossi psicotica, non riconoscerrei letteralmente la differenza tra me, questo tavolo e te.”
sentimentali, la religione, la pressione e i rapporti sociali, la critica all’istituzione psichiatrica. Inoltre, l’autrice dimostra anche di possedere uno straordinario sense of humor macabro (e molto inglese) che già s’era mostrato nelle opere precedenti e che non manca qui. Anzi, 4.48 Psychosis contiene brani apertamente allegri e divertenti. Tutto questo -come è stato giustamente notato- “it proves inconvenient for critics viewing the play as a martyr’s suicide note”41 (Tycer, 2008).

Alla luce di tutto questo, appare riduttivo anche riportare il testo esclusivamente alla condizione personale della Kane. L’io che parla è contemporaneamente un corpo concreto -che sente, soffre, assume psicofarmaci, si muove-, ma anche una mente, nuda e allo stato puro. A questo proposito, giustamente precisa David Greig:

Whose mind? The mind of the speaker of the words in the theatre, definitely, but does that directly mean the mind of the author? Kane’s work has constantly shown the self to be a problematic and fluid entity, shifting and struggling against its own limits, and transforming. Why should her authorial self be any different? 4.48 Psychosis is not a letter from one person to another but a play, intended to be voiced by at least one and probably more actors. The mind that is the subject of the play’s fragments is the psychotic mind. A mind which is the author, and which is also more than the author. [...] 4.48 Psychosis is a report from a region of the mind that most of us hope never to visit but from which many people cannot escape.42 (Kane, 2001: xvi-xvii)

L’io -il sé, direbbe Greig- che emerge dal testo è, dunque, un io composito, fluido, non delimitato, in perenne e mai definitiva definizione e, per questo, anche plurale. Questa è, prima di tutto, la ragione che ha indotto James Macdonald -regista della première- a scomporlo fra tre interpreti (due donne e un uomo). “The three voices, in part, representing the division of a person into victim/perpetrator/bystander”43 (Kane: xvii), ovvero le tre persone -uguali e distinte- dell’esperienza umana del dolore. Non solo: quell’io non è esclusivamente l’autrice, bensì molto più di lei sola, perché -e questo è il dato più inquietante- esso è una regione dell’animo umano che alberga in ognuno di noi -nessuno escluso-, ma che noi non vorremmo mai visitare. Il problema è che, per alcuni di noi, quella regione diventa il luogo dal quale non si riesce a scappare.

41 “rende complicato per i critici considerare la pièce come un biglietto d’addio di un martire”.
42 “La mente di chi? La mente di chi pronuncia le parole nel teatro, sicuramente, ma vuol dire direttamente la mente dell’autrice? Il lavoro della Kane ha costantemente mostrato che il sé è un’entità problematica e fluida, cangiante e in lotta contro i propri limiti, e in mutazione. Perché il suo sé autoriale dovrebbe essere diverso? 4.48 Psychosis non è una lettera da una persona a un’altra, ma una piec, destinata a trovare la voce di almeno uno e probabilmente più attori. La mente che è oggetto dei frammenti del dramma è la mente psicotica. Una mente che è l’autrice, e che è anche più che l’autrice. [...] 4.48 Psychosis è un report da una regione della mente che la maggior parte di noi spera di non visitare, ma da cui molte persone non possono fuggire.”
43 “Le tre voci rappresentano, in parte, la divisione di una persona in vittima/carnefice/spettatore.”
Ecco che, allora, il tema diventa esistenziale e questa è l’impostazione che permette alla Kane di dare dignità di “discorso” alle parole della psicosi, e quindi di far rientrare le parole della follia nell’“ordine del discorso”.

Si può allora definire quest’opera come una galleria di discorsi -ora in forma di monologo, ora di dialogo-, pensati e scritti per il teatro da una figura femminile profondamente disperata, ma, al tempo stesso, sempre pronta a sorridere di questa disperazione e dei suoi innumerevoli aspetti (lo sguardo è anche ironico, privo di commiserazione). Il tutto, però, espresso in una struttura frammentata, apparentemente priva di nessi logici, dalla costruzione enigmatica e sincopata.

Ecco la particolarità di quest’opera: qui lo sguardo deviato sulla realtà, la follia ottiene lo spazio per esprimersi liberamente, trasegrendo tutte le norme, ma superando (con questa forma) il principio d’esclusione -la “partizione”- e trovando la dignità di porsi, paradossalmente, come “discorso”.

Non avendo, dunque, espliciti personaggi o indicazioni di scena, questo testo ha un aspetto inconsueto, per essere un pezzo destinato alla rappresentazione. Quindi la messinscena, anche nel numero e nel genere degli interpreti, può variare molto a seconda delle produzioni.

La scelta di fare di 4.48 Psychosis il luogo della libera espressione del “discorso” della follia emerge anche nella decisione (trasgressiva, rispetto alla norma della scrittura scenica) di non porre alcuna didascalia nel copione. In realtà, ciò non significa che esse non esistano. L’uso della punteggiatura -come è tipico nel teatro- non è funzionale alla lettura, bensì alla messinscena, per cui, nella disposizione delle parole sulle pagine, negli spazi bianchi (talora molto ampi), negli a capo noi troviamo proprio le indicazioni di scena sulle pause, sui respiri, addirittura sui movimenti da compiere sul palco. Allo stesso modo la sequenza dei cinque trattini, posta in centro a una riga (“- - - - -”), indica graficamente il passaggio da una scena all’altra. Ben inteso, si tratta di una trasgressione alla norma estremamente colta, giacché fa propri gli usi della cosiddetta “poesia concreta” (o “visiva”) e affonda le sue radici nella coscienza che “la dimensione prevalente della lingua teatrale è l’oralità. La punteggiatura non è convenzione teorica interna al sistema-scrittura, ma rimanda direttamente a quella dimensione orale e teatrale che quelle parole devono avere” (Contu, 2010: 588).

---

44 A questo proposito, vedi il mio articolo “Il viaggio come metafora della ricerca: Binario morto (Dead End) di Letizia Russo”, Montoro, Maria Josefa Calvo e Cartoni, Flavia (a cura di), El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italiana, Albacete, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 581-610.
Rispetto a *Cleansed*, dunque, la scelta formale di *4.48 Psychosis* è ancora più radicale. Il concetto stesso di identità viene messo completamente fuori gioco, nella continua e sconvolgente alternanza tra affermazione e rifiuto di sé, e anche la stessa possibilità di stabilire una nozione di *gender* è in scacco. Il testo, che ha una esplicita tessitura poetica, esprime, nella sintesi lirica, una ricerca esistenziale complessa e dolorosa, mentre radiografa un progressivo distacco dal mondo, scandito da affermazioni categoriche di emozioni e da cataloghi di psicofarmaci, che danno il ritmo a una discesa nell’abisso della follia e al rifiuto progressivo del concetto stesso di cura, in un isolamento terribile in cui i rapporti sociali sono solo fonte di sofferenza ("*Every compliment takes a piece of my soul*" [45]. Kane, 2001: 213). Così, la drammaturgia pone a margine la presenza -ovvero il *plot* definito nettamente, come accadeva nei testi precedenti costruiti per eccessi narrativi- e dà centralità all’assenza e al suo potere evocativo (cfr. Fuoco, 2014); la vicenda si ambigua e frammentata, nei riflessi turbati di voci senza corpo, che alludono a mille possibili storie, che poi vengono lasciate e riprese come in un continuo *stream of consciousness* lirico che accoglie brusche sterzate drammatiche.

Anche l’ora menzionata nel titolo dell’opera ha un significato ambiguo.

Secondo molti critici, essa si riferisce all’ora esatta della notte in cui i malati di depressione hanno la massima tentazione al suicidio, all’eliminazione di sé. (cfr. Scarlini, 2014). Tuttavia, nel testo, Sarah le dà, di volta in volta, significati differenti, conferendole una natura cangiante. Nella *pièce*, essa è menzionata per la prima volta come l’attimo “*when depression visits*” e l’io narrante “*shall hang myself / to the sound of my lover’s breathing*” (Kane, 2001: 207). Più avanti, le 4.48 sono dette il momento dopo il quale “*I shall not speak again*” (Kane, 2001: 213), il che sembra alludere al suicidio, ma, successivamente, diventano il momento “*when sanity visits*” e a partire dal quale “*for one hour and twelve minutes I am in my right mind*” (Kane, 2001: 229). Ancora più tardi, l’orario pare non rappresentare più un momento di scoramento, bensì il momento del raggiungimento di una forma di calma, quando finalmente “*I shall sleep*” (Kane, 2001: 233), più che restare angosciosamente sveglia. L’ultima menzione alle 4.48 si trova verso la fine del testo, quando l’ora diventa “*the happy hour / when clarity visits*” (Kane, 2001: 242). C’è come un percorso, segnato da indizi minutissimi, nella

---

pièce, che sembra trasformare quell’ora da un abisso di disperazione e morte a un momento di calma e speranza, il momento in cui si raggiunge la più chiara e lucida visione dei propri sentimenti, il che ad osservatori esterni sembra il momento più intenso della psicosi. Tuttavia, resta il dubbio che quella “sanity”, quella “clarity” e quello stare “in my right mind” non rappresentino anche il momento in cui più lucida si fa quella bramosia di vita che brucia così tanto da indurre chi la prova a non poterne più accettare un semplice surrogato: il fatto che l’io narrante finalmente “shall sleep” mantiene intatta quell’ambiguità. Il filo conduttore del testo, infatti, è il disagio psichico, esasperato, paradossalmente, proprio da un furioso desiderio di vivere.

Tra le voci che, in qualche modo, prendono forma e si riverberano nell’opera, significative sono quella di un misterioso “lover” (Kane, 2001: 207), quelle dei tre personaggi indicati come “Victim. Perpetrator. Bystander” (Kane, 2001: 231) e quelle dei dottori (anche di essi il numero è indeterminato): “Dr This and Dr That and Dr Whatsit” (Kane, 2001: 209).

La prima esprime l’ansia d’amore. Come già nelle opere precedenti, l’amore rappresenta l’elemento puro (per quanto anche paradossale ed estremo) della natura umana, l’unico che le permetta di allontanarsi -almeno a tratti- dalla violenza imperante. In questo senso -come già dicevamo-, in un mondo che ha fatto della violenza e della sopraffazione la propria norma, l’amore è la devianza per definizione. Per questo, il bisogno d’amore, in 4.48 Psychosis, si fa bruciante, spasmodico, impellente fino alla sofferenza: esso appare come l’unica ancora di salvezza. “The sound of my lover’s breathing” (Kane, 2001: 207) fa visita all’io che parla proprio nell’ora che dà il titolo all’opera, quindi in un momento di estrema percezione della propria debolezza e fragilità.

Le altre tre sono voci che potrebbero risiedere tanto in tre corpi distinti quanto in uno solo. Scrive David Greig: “In Kane’s writing the three figures, always contained within the single body, serve as an honest and compassionate anatomy of the human experience of pain.”46 (Kane, 2001: xvii) In effetti, per esempio, Ian in Blasted è contemporaneamente spettatore, in quanto giornalista, carnefice nei confronti di Cate e, infine, vittima del soldato che fa irruzione sulla scena, nel finale dell’opera. Pero in Cleansed, i quattro giovani personaggi partono dalla condizione di semplici spettatori, per mutarla in quella di vittime, mentre il mad doctor Tinker è esclusivamente carnefice.

46 “Nella scrittura della Kane le tre figure, sempre contenute all’interno di un corpo singolo, servono come un’anatomia onesta e compassionevole dell’esperienza umana del dolore.”
Coerentemente con questa figura di dottore presentata in *Cleansed*, anche i dottori di *4.48 Psychosis* sono, in definitiva, carnefici, ma in modo più sottile. La relazione può essere letta su più livelli, non ultimo quello della dialettica tra i sessi. Sebbene non ci siano determinazioni di *gender* nel testo, l’attenzione così forte data anche alla corporeità -in una *pièce* che parla di uno stato mentale- e la stessa concezione dell’*io* -in senso plurale, non monolitico, ma ondivago- confermano un approccio del tutto *femminile*, proprio perché privo di quella tensione verso l’assolutezza e la distinzione netta dei ruoli e dei confini psicologici e morali, che caratterizza il canone artistico-estetico maschile (Crispino, 2003).

Ecco che, allora, possiamo leggere la relazione medico/paziente -anche nella sua connotazione di rapporto di potere- come dialettica uomo/donna. Del resto, il parametro di valutazione della salute mentale, su un piano storico, è determinato al maschile e tale è anche la scelta dell’internamento in strutture e la gestione del percorso psichiatrico. La medicina -spiegano Barbara Ehrenreich e Deirdre English- “sta in mezzo tra la biologia e la politica sociale, tra il «misterioso» mondo dei laboratori e la vita di tutti i giorni. Essa interpreta per il pubblico le teorie biologiche e dispensa i risultati medici delle ricerche scientifiche” (Ehrenreich-English, 1975: 81-82). E, nel darsi questa funzione, essa, da Ippocrate in poi, ha descritto le donne come “*malate potenzialmente pericolose per la salute dell’uomo*” (Ehrenreich-English, 1975: 82). Phyllis Chesler, sulla stessa linea, considera la pazzia della donna come una forma, praticamente obbligata, di ribellione (o, quanto meno, una manifestazione di insopportanza) verso la cultura patriarciale, che la costringe ad assoggettarsi a un ruolo passivo e stabilito da altri. Alla donna non è concesso “essere” per se stessa (Chesler, 1977).

In effetti -come vedremo-, la dialettica che la Kane esprime, partendo dalla propria esperienza personale di *donna* ricoverata in strutture psichiatriche, è proprio quella tra un *io* che tenta di “essere”, in tutta la multiforme complessità che questo comporta, e un *altro* (il dottore/i dottori) che, invece, tenta di incasellarla, di inserirla in categorie preestabili.

Come rapporto vittima/carnefice, la relazione che l’*io* che parla instaura con i dottori, inoltre, è anche riconducibile sia alla dialettica hegeliana servo/padrone, sia alla dialettica marxista dei rapporti sociali di produzione, sia al rapporto freudiano di dipendenza del figlio nei confronti della figura paterna.

Erving Goffman, analizzando la relazione medico/paziente, riprende ciò che avviene nella dialettica hegeliana tra padrone (“cliente”) e servo (“chi gli presta un servizio”).
Gli schemi della relazione sono tipici, attesi e rivelano -marxianamente- l’obiettivo di interagire senza che i differenti status di potere vengano modificati, ma -anzi- per ribadirli, attraverso la creazione di una dipendenza nei confronti del medico che il paziente accetta come appiglio (ciò che, per Freud, avviene nel rapporto padre/figlio):

L’interazione fra cliente e chi gli presta un servizio assume, teoricamente, una forma relativamente strutturata. [...] La parte verbale in sé contiene tre componenti: un elemento “tecnico”, che consiste nel dare o nel prendere informazioni relative alla riparazione (o costruzione); un elemento “contrattuale”, che consiste in un accordo [...]; infine, l’elemento “comunicativo” che consiste in qualche cortesia, affabilità e segni di deferenza. È rilevante notare che, qualsiasi cosa intercorra fra cliente e chi gli presta un servizio, può essere rapportato a queste componenti e che qualsiasi divergenza può essere compresa secondo queste aspettative di norma. La completa assimilazione a questo schema di interazione fra colui che presta un servizio e il cliente è, spesso per il primo, una dimostrazione di garantire un “buon” rapporto di lavoro. (Goffman, 2003 [1961]: 344-345)

Il servo, dunque, nel compiacere il padrone, trova la sua forma d’accettazione; così anche il folle, nell’adeguarsi all’immagine di lui creata dai normo-tipici, trova la strada per inserirsi in un “ordine” di rapporti sociali. Questa dinamica, poi, viene amplificata all’interno dell’ospedale psichiatrico, nel quale gli internati attuano numerose strategie d’adattamento a una cultura istituzionale fatta di “carriera” psichiatriche, mondo sociale dello staff, ruoli stabiliti, cerimonie istituzionali (Goffman, 2003 [1961]). Anche per questo, non di rado, sono i pazienti stessi a chiedere di essere ricoverati. Lucidamente, Sarah Kane sa di non fare eccezione.

Come se dovesse rispondere a una richiesta di anamnesi fattale dal dottore, l’io che parla esprime il proprio stato mentale secondo una modalità perfettamente rispondente ai canoni posti dalla medicina: tendenze negative e autodistruttive (“I am sad” e “I would like to kill myself”), negativa percezione di sé (“I am fat” e “My hips are too big”) e bassa autostima (“I am a complete failure as a person”) (Kane, 2001: 206-207). Coherentemente, senza opporre resistenza, affronta anche il “Serial Sevens” 47, svolgendolo in modo scorretto e caotico.

Per converso, l’atteggiamento verso gli altri pazienti è di attenta compassione: l’io afferma di trovarsi in “a room of expressionless faces staring blankly at my pain so devoid of meaning there must be evil intent” (Kane, 2001: 209), in cui i pazienti sono sospettosi nei confronti dei medici ed essi, del resto, risultano sempre umanamente deludenti:

47 Si tratta di un test che viene somministrato al paziente in ingresso nella struttura psichiatrica, per verificare eventuali perdite di facoltà mentali o sintomi psicotici: consiste nell’ordinare i numeri da 100 fino a 0, procedendo per sottrazioni di sette unità.
[...] I want to scream for you, the only doctor who ever touched me voluntarily, who looked me in the eye, who laughed at my gallows humour spoken in the voice from the newly-dug grave, who took the piss when I shaved my head, who lied and said it was nice to see me. Who lied. And said it was nice to see me. I trusted you, I loved you, and it’s not losing you that hurts me, but your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as medical notes. (Kane, 2001: 209-210)

Qui l’io che parla comincia a sottrarsi all’ambiguo rapporto medico/paziente, esponendo sarcasticamente il proprio intento suicida: “take an overdose, slash my wrists then hang myself” (Kane, 2001: 210), perché così “it couldn’t possibly be misconstrued as a cry for help” (Kane, 2001: 210). Il rapporto allora s’incrina, fino a rivelarsi di autentica incommunicabilità. Di fronte al medico che vorrebbe solo risposte univoche e dirette (si o no), il paziente mostra di non sopportare più di essere così facilmente incassellato in una casistica predefinita e inizia a non fidarsi più di lui, anzi, a rielaborare la relazione sotto una luce nuova: “It’s not your fault, that’s all I ever hear, it’s not your fault, it’s an illness, it’s not your fault, I know it’s not my fault. You’ve told me that so often I’m beginning to think it is my fault.” (Kane, 2001: 220) Emerge, così, il rovescio del rapporto (o forse la sua vera faccia): il medico alimenta nel paziente il senso di colpa, in maniera da metterlo in condizione di ricorrere costantemente a lui, in un rapporto di potere e dipendenza (concetto, questo, chiarissimo anche su un piano di dialettica dei sessi). La reazione, quindi, deve passare attraverso il distacco ironico, con il quale il paziente riporta la lista di sintomi, diagnosi, prognosi e terapie contenute nei referti psichiatrici (Kane, 2001: 223-225) Questo -più che l’istinto suicida- è il primo elemento che porta al rifiuto della cura. Il secondo, come si mostra senza sconti, è l’atteggiamento del distacco professionale. Formalmente, esso dovrebbe garantire al paziente di recuperare la propria autonomia. In realtà, siccome la relazione è -di per sé- di potere e dipendenza, il suo vero fine si rivela il mantenimento dello status da parte del dottore. Infatti, quando il paziente -in un estremo momento di sincerità e vulnerabilità- afferma di aver bisogno di amici, più che di dottori, la risposta del medico è impietosa: “I fucking hate this job and I need my friends to be sane” (Kane, 2001: 237). La stizzita reazione del paziente segna l’accettazione della sconfitta: “I know. I’m angry because I understand, not because I don’t” (Kane, 2001: 238).

È il punto di svolta: l’io che parla torna paradossalmente in pieno possesso delle proprie facoltà mentali (“Sanity is found at the centre of convulsion, where madness is scorched form the bisected soul.” Kane, 2001: 233), tanto che stavolta risolve anche il
“Serial Sevens”. E col ritorno della “sanity” arriva anche la dimissione dall’ospedale. A questo punto, al pubblico viene presentato un elenco di cose che il paziente dovrebbe fare, una volta uscito, le quali, dietro l’apparenza di una lista di eventuali progetti da realizzare per il futuro, sembrano costituire l’ultima, sinistra, strategia d’esclusione: tutte le cose che (per il medico? per la società?) il paziente dovrà realizzare per tornare a essere socialmente accettato e funzionale al sistema. E poco importa che si tratti di cose che potrebbero risultare impossibili anche a una persona “sana”: ristabiliscono la linea di “partizione”.

Il finale resta aperto, nel solco della stessa ambiguità che pervade tutta l’opera. Da una parte, l’io che parla sembrerebbe voler solo sparire e, per questo, programmare il suicidio (“I’ll tell you how I died / One hundred Lofepramine, forty five Zopiclone, twenty five Temazepam, and twenty Melleril” Kane, 2001: 241; “watch me vanish” Kane: 244). Dall’altra, ribadisce un paradossale desiderio di vita (“I have no desire for death, no suicide ever had” Kane, 2001: 244). I due estremi sono tenuti insieme dall’affermazione finale, “please open the curtains” (Kane, 2001: 245), che potrebbe essere solo una didascalia pronunciata (brechtianamente) che invita a porre termine alla finzione scenica, oppure un invito simbolico a far luce e a uscire dalla tenebra.

In realtà, non ha alcuna importanza, perché, in quest’ottica, che cos’è il suicidio? Nel contesto dell’ambiguo rapporto di potere che s’instaura tra medico e paziente, esso non potrebbe essere una forma di trasgressione delle sue dinamiche? Non potremmo considerarlo un’affermazione di libertà, condotta agli estremi termini, nel pieno possesso delle proprie facoltà? Ancora: non potremmo intenderlo come una sottrazione di sé all’adesione a un canone d’esistenza stabilito da altri? E infine, è l’atto estremo di chi s’arrende o la scelta lucida di chi vuole un’altra vita, più vera? In fondo, proprio Sarah Kane afferma:

La mia speranza è quella di scoprire che ci sia vita dopo la morte. Poi quello che accadrà ai miei lavori, dopo la mia morte, non mi riguarda: non sarà qui. Spero che altri scrivano opere migliori, è tutto quello che spero. Anche se dubito che succederà: si è sempre prodotta robaccia in ogni epoca, si è sempre prestata molta attenzione alla mediocrità. Questo è semplicemente quello che accade, e la maggior parte delle opere ha avuto successo sempre dopo, con il senso di poi. (Kane, in Scarlini, 2014)

4.48 Psychosis viene rappresentato per la prima volta circa un anno e mezzo dopo la morte di Sarah: il 23 giugno 2000 alla Royal Court Upstairs, ancora con la direzione del suo regista più appassionato, James Macdonald. Nel 2001 il Royal Court Theatre, che
aveva messo in scena tutte le prime rappresentazioni degli spettacoli della Kane -eccetto uno-, dedica una stagione intera alla sua opera.


A questa “born again Christian” che aveva abbandonato la fede, il teatro era servito per denunciare e rendere pubblica e condivisa una sofferenza non solo personale, ma soprattutto morale: aveva trasformato quel dolore in un’azione politica, costruita con l’arte teatrale, nella piena consapevolezza, espressa in Crave, che “A horror so deep only ritual can contain it” (Kane, 2001: 176). La critica, in quel “ritual”, ha spesso individuato il suicidio. (Soncini, 2010). A me piace pensare che, per Sarah Kane, il rito fosse -prima di tutto- l’arte del teatro.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E VIDEOGRAFICI**


Goffman E., Relazioni in pubblico, Milano, Cortina, 2008 [1971].


Saunders, G., Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi, traduzione di Lino Belleggia, Roma, editoria&spettacolo, 2005.


Webster, John, La duchessa di Amalfi, a cura di Luca Scarlini, traduzione di Giorgio Manganelli, Torino, Einaudi, 1999.
‘LEGERE ET NON INTELLIGERE EST NEGLIGERE’:
NARRARE E COMPRENDERE LE MALATTIE DA DEMENZA

Maria Micaela Coppola
Università degli Studi di Trento

[...] e penso che è per me, anche, questo suo andare al rallentatore dentro la morte, suo lento scavalcare lo spavento di tutto il buio.
- Mariangela Gualtieri

Se si consulta la voce ‘pazzia’ in un dizionario della lingua italiana, vedremo che essa ha due accezioni fondamentali. In primo luogo, è utilizzata nel linguaggio comune per indicare quella che la letteratura scientifica definisce malattia mentale, psicosi o psicopatia, quindi “qualsiasi forma di alterazione, persistente o temporanea, delle facoltà mentali”. In secondo luogo, con il termine ‘pazzia’ si intende comunemente un atto sconsiderato e insensato, ma anche stravagante e temerario (voce del Vocabolario Online Treccani). Quando al lemma ‘pazzia’ si abbinia la parola ‘donna’ o ‘femminile’ possiamo notare un intersecarsi delle due accezioni. In passato, il rischio per la donna che manifestava comportamenti ‘sconsiderati’ e ‘insensati’ nell’ottica del tempo (quindi, per esempio, che si esprimeva attraverso forme artistiche in epoche in cui l’Arte era declinata esclusivamente al maschile, o che rivendicava un ruolo sociale diverso da quello di tradizionale pertinenza del femminile) era di essere etichettata come ‘pazza’, ma non nell’accezione più romantica del termine (quindi non come temeraria o stravagante) bensì in quella più scientifica (i.e. malata mentale, isterica, ecc.). Va anche ricordato che tale associazione della pazzia alla femminilità e la conseguente medicalizzazione delle espressioni di eccentricità femminili sono il prodotto di culture, saperi e sguardi (scientifici e popolari) prettamente maschili e patriarcali, che si sono stratificati e consolidati nei secoli. Oggi, anche grazie alle riletture femministe (si pensi agli studi seminali di Gilbert e Gubar, 1972, e di Phyllis Chesler, 1979) e all’accesso delle donne alle professioni mediche e psicologiche, il nesso pazzia-donna è stato analizzato e decostruito. Tuttavia, pur con modalità diverse, persistono forme di stigmatizzazione della donna eccentrica.
In questo saggio ci focalizzeremo su un particolare tipo di pazzia, o meglio di malattia mentale, che appare strettamente connessa al mondo delle donne: le malattie da demenza. Si tratta di patologie (i cui sintomi sono in parte accomunati alla pazzia) che mettono in mostra una variazione del tradizionale abbinamento della follia al femminile. Da una parte, l’evolversi del morbo di Alzheimer e di altre forme di demenza comporta un deterioramento progressivo e irreversibile delle aree della cognizione (principalmente quelle di memoria, attenzione, linguaggio e problem solving) e radicali cambiamenti comportamentali e neuropsichiatrici dei soggetti colpiti (fra i quali, aggressività, mutamenti repentinini di umore, o atteggiamenti percepiti come illogici e insensati). Dall’altra, nonostante sia nel linguaggio comune sia in quello scientifico si continuino a declinare le parole ‘paziente’ e ‘caregiver’ al maschile (con inevitabili ridacute sul piano simbolico), le demenze colpiscono in maniera preponderante (ma non esclusiva) la popolazione femminile, e le molteplici responsabilità della cura ricadono prevalentemente sulle donne.

Visto il numero crescente di persone affette da demenza, e considerato l’enorme impatto di questa malattia a livello umano, sociale ed economico, non stupisce che essa sia sempre più rappresentata e studiata sia nei discorsi medici e neuropsicologici sia in quelli artistico-letterari. Come vedremo, questi ultimi offrono una chiave di lettura originale e illuminante sulle demenze, arricchendo a mio parere la prospettiva scientifica. In questo saggio analizzeremo un racconto in particolare – In Sight of The Lake di Alice Munro (2012) – in dialogo, per così dire, con il romanzo di Samantha Harvey The Wilderness (2009), quali esemplificazioni di come possono essere drammaticizzati disturbi neurologici, deficit di memoria e deterioramenti cognitivi perlopiù associati al morbo di Alzheimer. La narrazione fornisce una porta di accesso alle menti ‘pazze’ di donne e uomini affette/i da demenza che, nonostante la perdita di memoria, della capacità di ragionamento e della possibilità di comunicare, lottano per reclamare la propria identità, al di là della norma e dei limiti socialmente accettati.

Le storie di malattia e il rapporto fra letteratura e medicina non sono certo una novità dell’epoca contemporanea. La narrazione è da sempre utilizzata come mezzo per dare ordine al caos, per strutturare in una sequenza logica e comprensibile eventi ed esperienze che sul piano di realtà si susseguono in maniera apparentemente casuale e talvolta caotica. D’altro canto, la malattia, sin dal tempo di Ippocrate, è stata concettualizzata come un racconto che, avendo un esordio, un climax e una risoluzione finale (felice o fatale), segue un preciso percorso ‘storico’ (Sacks, 1985: ix-x). Inoltre, la
malattia segna un momento di caos esistenziale (oltre che, ovviamente, fisico) che comporta un radicale reindirizzamento della storia di una vita (Brody, 2003: 2) e una messa in discussione di ciò che con la buona salute si dà per scontato (Mattingly e Garro, 2000: 101). Da questo punto di vista, come Virginia Woolf ha evidenziato, la malattia è un’esperienza comune e al tempo stesso rivelatoria, che sposta l’attenzione del soggetto su aspetti della coscienza e dell’inconscio che in condizioni ‘normali’ rimangono in ombra. Per questo, nel saggio On Being Ill (1926), Woolf sollecita ad esplorare in letteratura l’esperienza della malattia:

Considering how common illness is, how tremendous the spiritual change that it brings, how astonishing, when the lights of health go down, the undiscovered countries that are then disclosed [...] it becomes strange indeed that illness has not taken its place with love and battle and jealousy among the prime themes of literature. (Woolf, 1926: 3-4)

Ne consegue che là dove la narrazione e la malattia si incontrano – nelle storie di malattia – è possibile leggere e osservare quest’ultima nella sua interezza e profondità, quindi non scissa dalla lettura e dall’osservazione dell’individuo. Attraverso i racconti di malattia è anche possibile portare testimonianza di esperienze incomprensibili, dare un senso a quel magma caotico che è l’oggetto dell’atto di narrazione/lettura (la malattia) e valorizzare e mettere al centro dell’attenzione il soggetto (la persona malata e/o il/la caregiver).

Per questi motivi, la cosiddetta narrative medicine ha posto in evidenza (soprattutto in ambito nordamericano e anglosassone) come la competenza narrativa (quindi le strategie metacognitive che si usano per leggere, narrare e comprendere storie) sia fondamentale nella formazione di chi esercita professioni mediche o di cura. Più di chiunque altro, operatori ed operatrici del sistema sanitario devono possedere la capacità di “riconoscere, assorbire, interpretare, ed essere emotivamente scossi dalle storie di malattia” (Charon, 2006: 4 – traduzione mia); in sostanza, devono essere lettori e lettrici empatici/he, attenti/e sia alla malattia sia all’individuo.

Del resto, già nei secoli passati si sotteneva l’importanza del legame fra lettura, comprensione e cura. Basti pensare a un’iscrizione che costituisce il dettaglio di una miniatura presente nella Libreria Alberi, costruita alla fine del Quattrocento in comunicazione con il Duomo di Orvieto (Italia): una scimmietta con occhiali e cappello è intenta a leggere un libro aperto, nelle cui pagine si può leggere il motto latino Leggere et non intelligere est negligere. Dunque, leggere e non comprendere significa trascurare;
oppure, invertendo l’assioma, leggere comprendendo significa avere cura. E’ a questa nota massima, che unisce il leggere (e quindi, per estensione, la narrazione nelle sue varie forme), il comprendere (nel suo senso più profondo) e la cura (nelle diverse accezioni del termine), che si ispira il mio approccio alle storie di demenza.

Il morbo di Alzheimer è una malattia che, compromettendo capacità cognitive, memoria, linguaggio e comportamento, porta a un cambiamento radicale della persona e a una perdita delle facoltà che sono considerate costitutive dell’essere. Comunicare e in generale entrare in contatto con l’altro, pensare in maniera logica e comprensibile, ricordare eventi e persone fondamentali della propria esperienza di vita, agire secondo il libero arbitrio: sono tutte facoltà che declinano irreversibilmente. Prendendo a prestito alcuni versi della poetessa Mariangela Gualtieri, dedicati a una madre madre, questa sindrome può essere descritta come “un martirio al rallentatore”, che inesorabilmente porta a “disimparare il mondo”; è una forza che “tira violenta e lenta in un lontano d’oscurità” (Gualtieri, 2015: 43-46). Nelle malattie da demenza, dunque, sembra non esserci comprensione ma solo una discesa nel buio della mente; non c’è il mettere in discussione e la conseguente comprensione o rivelazione, ma solo caos e pensieri disconnessi; infine, non il racconto della propria esperienza ma solo un linguaggio incomprensibile.

In tale dimensione, la finzione letteraria, l’arte di narrare storie, offrono strumenti preziosi per entrare nella mente di chi non è più in grado di comunicare con il mondo esterno. Si può far ricorso agli strumenti retorici attraverso i quali la letteratura rappresenta mimeticamente la realtà empirica, i pensieri o l’inconscio per poter indagare la mente di una donna o di un uomo affetta/o da demenza, i cui linguaggio, memoria e cognizione si stanno deteriorando. Paradossalmente, attraverso la narrazione fittizia è possibile fornire una rappresentazione realistica del linguaggio e dei processi mentali del/la malato/a di Alzheimer, preservando al tempo stesso la fruibilità del testo per chi legge, e quindi permettendo di comprendere e onorare il testo stesso, la malattia e la persona malata.

Da questo punto di vista, il flusso di coscienza appare essere ideale per riprodurre in maniera mimetica i processi della mente e, in particolare, della mente di chi è affetto/a da demenza. Secondo una nota formulazione di Virginia Woolf nel saggio Modern Fiction (1921), compito del romanziere è rappresentare la “miriade di impressioni”, la “pioggia incessante di innumerevoli atomi” (Woolf, 1921:160 – mia traduzione) che
colpiscono una mente ordinaria in un giorno ordinario secondo una scansione che, per essere aderente alla realtà interiore dell’individuo, non può essere lineare e ordinata:

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small. (Woolf, 1921: 160)

Inversioni, anacoluti, monologhi interiori, confabulazioni e pensieri in libera associazione, caratterizzano il nostro mondo interiore, e quello dei protagonisti dei romanzi modernisti del flusso di coscienza.

Proprio questi testi e queste tecniche vengono alla mente leggendo The Wilderness di Samantha Harvey. Il romanzo – che ha come protagonista un architetto in pensione a cui viene diagnosticato il morbo di Alzheimer – è interessante soprattutto per la scelta stilistica dell’autrice. In questo senso, l’incipit del romanzo non lascia adito a dubbi, con il riferimento a eventi e nomi ormai dimenticati che galleggiano come oggetti abbandonati senza un ordine preciso sulla superficie del mare: “In amongst a sea of events and names that have been forgotten there are a number of episodes that float with striking buoyancy to the surface. There is no sensible order to them, nor connection between them” (Harvey, 2010: 1). Nella mente del protagonista e nel romanzo, ricordi, pensieri, emozioni, realtà e fantasia, mondo interiore ed esteriore, passato e presente si alternano secondo un ordine contraddittorio e spiazzante, riproducendo così il flusso mentale tipico di chi è affetto dal morbo di Alzheimer. Attraverso una narrazione in terza persona interpolata a dialoghi diretti, spesso interrotti bruscamente, possiamo osservare lo stato psico-cognitivo del protagonista mentre questi entra nella wilderness – landa selvaggia e desolata – del titolo, in quella “land of forgetfulness” (Harvey, 2010: 43) dove le parole perdono senso e diventano esotiche, strane, incomprensibili:

All the while he repeats: discard, devolution, dish, decrepit, drone, dynasty, diamond, drastic, day, develop, drip. As a method for remembrance, the circular route works. It sets his brain into a loop, and, if he concentrates on the nothingness of the loop, the turgid pointlessness of it, he finds that forgetfulness, having wilder gardens to explore, does not bother with him. The more he is able to remember, the more the exercise brings him peace. There is a satisfactory quality about gathering the words into his mind, filling him like stones filling his pockets. […] Demolish, drastic, drip. Each word a stone, one in this pocket, one in that. Day and demolish here, drip and develop there. (Harvey, 2010: 98)

Jake, il protagonista, è consapevole che le parole che ripete sono inanimate: perdendo senso si sono come pietrificate, sono diventate mero suono e ora sono utili solo per
formare stringhe di vocaboli la cui ripetizione funge da mantra consolatorio. Sa anche che le parole lo abbandoneranno presto, trasformandolo in un oggetto altrettanto inanimato, “una cosa silente”.

Anche nel racconto di Alice Munro (vincitrice del premio Nobel per la Letteratura nel 2013) *In Sight of the Lake* (“In vista del lago” in italiano) possiamo entrare, attraverso la lettura, nella mente di una donna le cui capacità cognitive si stanno deteriorando. All’inizio della narrazione incontriamo una donna che si sta recando dal proprio medico per farsi fare una ricetta. Di lei la voce narrante ci fornisce, con pochi essenziali tratti, alcuni fondamentali dettagli biografici (si chiama Nancy, è sposata e lavora). Proseguendo nella lettura, però, a partire da quella che potrebbe ancora apparire come un comune errore dovuto a disattenzione (Nancy si reca all’appuntamento nel giorno sbagliato), cominciamo a dubitare della veridicità dei dettagli che sono stati dati (è sposata o vedova? lavora o è in pensione?). Anzi, man mano raccogliamo indizi che rafforzano la sensazione che Nancy sia una fonte inaffidabile di informazioni circa il suo passato e il suo presente. Le parole, riferite quasi casualmente, del medico, il quale parla di “mind problem” (Munro, 2013: 217), nonché il confabulare di Nancy e il flusso dei suoi pensieri in cui i confini fra ricordi, realtà e sogno si confondono, il suo scarso orientamento spazio-temporale (per esempio, si perde alla ricerca dello studio dello specialista che deve consultare per i problemi di memoria, dimenticandone nome e indirizzo, e motivo del viaggio): sono tutti segnali che vengono svelati parola dopo parola, paragrafo dopo paragrafo, simulando così le tappe della progressiva discesa della donna negli spazi bui della mente.

Tuttavia, il progredire della malattia procede per la protagonista e per chi legge in direzioni parallele e contrarie: più Nancy entra nel suo mondo, più perde lucidità e capacità di comunicare efficacemente con l’esterno, fino a spegnersi. Solo saltuariamente Nancy sembra rendersi conto che qualcosa sta sfuggendo alla sua comprensione, e ciò accresce il suo senso di ansia: “She has an absurd but alarming notion that the sight of the medical building has provoked. What if the right name, the name she said she could not find, has been waiting there all along” (Munro, 2013: 226-227). Al contrario, più si entra, seguendo la narrazione, nella mente di Nancy, più la mente stessa si illumina al nostro sguardo, fino a farci comprendere la natura del “mind problem”.

Quello di Nancy alla ricerca dello studio dello specialista è un viaggio a spirale nelle profondità della mente: parte da un parcheggio per arrivare allo stesso parcheggio, con
in mezzo vagabondaggi, nel tempo e nello spazio, senza direzione e senza meta. In maniera simile, il viaggio di chi segue la narrazione leggendo va sempre più nel profondo della mente e della malattia. Questi percorsi paralleli raggiungono l’apice quando Nancy entra in quello che sembra l’ingresso di una clinica (alla fine del racconto la percezione spaziale e visiva della protagonista è ormai compromessa), si ritrova in una hall deserta su cui si affacciano diverse porte (tutte chiuse) e infine si rende conto di essere in trappola in quanto anche la porta di accesso le appare chiusa. A questo punto del racconto il senso di ansia della protagonista (che non comprende cosa le stia accadendo) e dei/delle lettori/lettrici (che comprendono con sempre maggiore chiarezza la drammaticità della situazione) è alla sua massima intensità:

She opens her mouth to yell but it seems that no yell is forthcoming. She is shaking all over and no matter how she tries she cannot get her breath down into her lungs. It is as if she has a blotter in her throat. Suffocation. She knows that she has to behave differently, and more than that, she has to believe differently. Calm. Calm. Breathe. Breathe. (Munro, 2013: 232)

Anche nell’attacco di panico Nancy confonde le sequenze temporali: “She doesn’t know if the panic has taken a long time or a short time. Her heart is pounding but she is nearly safe” (Munro, 2013: 232).

In questo momento i due percorsi di discesa nella mente di una donna malata (quello di Nancy e quello di chi legge) si distaccano definitivamente. La rottura è segnata anche sulla pagina dallo spazio di una riga che viene lasciato bianco. Nel breve paragrafo successivo, quello conclusivo, ancora una volta Alice Munro, con pochi indizi, tratteggia un quadro intenso e dramaticamente chiaro: ritroviamo la protagonista in un luogo indefinito (indicato solo con “here” – qui – da Nancy) ma che capiamo essere una struttura di degenza (si fa riferimento a una camicia da notte); è incapace di gestire la cura della propria persona (si può dedurre che devono aiutarla a vestirsi); ed è colta nel mezzo di una conversazione con un’infermiera, la quale la rimprovera bonariamente (come farebbe una madre con la figlia piccola) per un attacco di panico scatenato da un futile motivo. Date le informazioni raccolte nello spazio della narrazione, la frase finale “See? You’re sharp as a tack?” (Munro, 2013: 232), con cui l’infermiera si riferisce in tono leggero e giocoso alla presunta scaltrezza mentale di Nancy, ottiene l’effetto opposto, e cioè mette in evidenza la definitiva regressione delle abilità cognitive della donna. Pertanto, la protagonista da un lato e i lettori e le lettrici dall’altro sono infine proiettati/e in opposte direzioni dello stato di consapevolezza e coscienza.
Storie di malattia da demenza come queste permettono di leggere e osservare dall’interno menti pazze e insensate, di entrare in un mondo inesplorato, e di comprendere linguaggi e logiche apparentemente incomprensibili. Il potere mimetico della finzione letteraria può far sì che tali atti di narrazione e lettura non passino dallo sguardo di *voyeur* passivi/e ma siano frutto di una disposizione empatica. Nel momento in cui oggetto di osservazione non è la mera progressione dei sintomi, è possibile, attraverso la narrazione, testimoniare, comprendere e avere cura della malattia mentale nelle sue molteplici sfaccettature e dell’individuo nella sua profondità; ed è possibile, in ultima analisi, come nei versi in esergo, illuminare anche per noi stesse/i questo “andare/ al rallentatore dentro la morte”, questo “scavalcare lo spavento/ di tutto il buio” (Gualtieri, 2006: 40).

**Riferimenti bibliografici**

<http://www.treccani.it/vocabolario/pazzia/>


ELIZABETH SIDDAL. RITRATTO DELLA MUSA DA GIOVANE

Chiara Cretezza
Università di Bologna

1. L’UTOPIA COME ARTE

A metà del’800, verso la fine del primo Romanticismo, un’utopia estetica come la Confraternita dei Preraffaelliti cercò di riportare l’Europa al culto del ’400 italiano, dell’Umanesimo delle corti e del lavoro artigianale delle corporazioni medievali. Vivevano spesso in delle comuni (la più famosa fu la Red House), lavorando insieme uomini e donne, sviluppando un innovativo ma concreto anacronismo: traghettarono così il grande stile europeo nell’epoca industriale, sancendo la nascita del design. Ma applicando i nuovi medium tecnici all’arte antica, i risultati furono inaspettati: nello stesso periodo era infatti da poco nata la fotografia. La usarono come strumento estetico e come aiuto nelle sinopie dei quadri. Rinnovato l’amor cortese, anche loro cedettero al fascino dicotomico dell’angelo e della strega, che si ripresentò sotto le vesti della perturbante Jane Morris-Astarte, mentre l’efebica Elizabeth Siddal fu pronta a morire d’amore come Ofelia, e a ritornare dopo morta per reclamare la sua vendetta. In un connubio perturbante di amore e morte si dipana l’ultimo eros romantico, attratto dal soprannaturale e dall’ascesa mistica, velato di alchimia e iniziazione, con uno sguardo indietro, al neoplatonismo rinascimentale (Hilton, 1981; Falqui 1985, 1994, 1995; Smith, Beatrice, 2014). Ma sono gli sgoccioli di un’epoca, la fine di un’utopia che incrocia la nascita del socialismo primitivo (di cui William Morris sarà uno dei massimi esponenti), dove la fotografia è l’immagine spettrale capace di catturare l’anima e dove la tecnica, è demoniaca e ben presto metterà in luce tutte le sue potenzialità distruttive nel Novecento.

In quest’aura post-romantica e pre-decadente si stagliano le movenze angelicate di Elizabeth Eleanor Siddall (1829-1862) chiamata dagli amici Lizzie, figlia di un modesto coltellinaio, passata alla storia come la musa dei preraffaelliti (Marsh, 1989; Hubbard,

---

E., 2010; Hawksley, 2012.). La giovane donna era anche una valida pittrice, tanto che John Ruskin, il teorico del gruppo, le comprò la maggior parte dei suoi schizzi e la dotò di una rendita, insistendo per farle esporre i suoi lavori nel 1857 all’interno del salone preraffaellita, dove però non incontrarono grossa fama. Ruskin adorava la grazia di Lizzie ed era convinto del talento assoluto della giovane, che sostenne in tutti modi durante gli anni della loro conoscenza, anche pagandole lunghe convalescenze in climi più caldi e cercando di convincere Rossetti a sposarla.

All’inizio la magmatica fanciulla dai capelli rossi iniziò a posare per molti dei pittori della Confraternita, come Walter Howell Deverell, William Holman Hunt e John Everett Millais: fu quest’ultimo a regalarle l’eternità ritraendola nelle vesti di Ofelia annegata nel fiume. Elizabeth era cagionevole di salute sin dall’infanzia, anche se non è ancora chiaro agli storici di quale natura fossero tali disturbi: le cronache parlano di una strisciante depressione, divenuta ben presto follia, dopo che la sventurata partorì un bambino morto, evento che la spinse al suicidio a soli 32 anni.

Elizabeth fu notata in un negozio dove faceva la modista di cappelli da uno degli artisti della Confraternita, il giovane Walter Deverell, che la presentò a Dante Gabriel Rossetti e la introdusse nel gruppo. Iniziò così tra la giovane e Rossetti una relazione che durò 9 anni (Camilletti, 2005; Rossetti, D. G., 2010), in cui lui la tormenterà con tradimenti e promesse sempre rimandate di matrimonio, a cui forse il pittore si sottraeva per la differenza di classe sociale ma anche per una imprecisata ritrosia a istituzionalizzare il rapporto. Infatti, anche se erano scandalosi bohémien, gli artisti della Confraternita rimanevano pur sempre dei socialisti fuoriusciti da famiglie agiate o comunque intellettuali che uscivano dalle migliori accademie; ma pur rivoluzionari, avevano comportamenti non paritetici, come si nota dalla divisione di genere del lavoro (di solito gli uomini si dedicavano alla pittura e le donne al ricamo e agli arazzi). Inoltre la mitologia della dama cortese, rinverdiva un cliché stilnovista tipicamente medievale-quattrocentesco, che poco aveva a che vedere con le condizioni reali delle donne

---


dell’Ottocento, alle prese con un processo di emancipazione dei costumi e dei diritti che le porterà proprio in Inghilterra a dare vita, negli stessi anni di questa storia, al movimento suffragista.\footnote{Nel 1869, il filosofo John Stuart Mill pubblicò \textit{The subjection of women}, una delle pietre miliari del pensiero femminista, insieme a sua moglie, Harriet Taylor che fu musa e collaboratrice teorica del suo pensiero emancipazionista, da questa prima ondata teorica nacquero le battaglie delle suffragette. In Inghilterra c’era già stata la figura di Mary Wollstonecraft che nel 1792 aveva scritto il primo testo femminista della storia: \textit{Vindication of the rights of woman}; sua figlia Mary Shelley, l’autrice di \textit{Frankenstein}, scappò con il poeta Percy Bysshe Shelley, dando esempio di una vita libera ed emancipata. Frances, la sorella di John Polidori, il medico di Byron, inserito nella cerchia intima di Mary e di Shelley e famoso per aver scritto il primo racconto sul tema del vampiro, aveva sposato Gabriele Rossetti, padre del pitore preraffaellita. Appaiono dunque subito evidenti i legami teorici e familiari tra questa prima ondata di Romanticismo venato di misticismo, stilinovismo e idee socialiste e il secondo Romanticismo della \textit{Confraternita}. Inoltre la stessa Elizabeth era in amicizia con Barbara Leigh Smith, una nota femminista vittoriana.}

Nonostante i primi anni siano stati dettati da un amore folle e totalizzante da parte di Rossetti, ben presto questi, giovane scapestrato, bello e geniale, corse in giro alla ricerca di nuove conquiste, lasciando Lizzie sullo sfondo, se non per tornare ogni volta da lei osannandola come una santa capace di perdonarlo. All’inizio Rossetti aveva creato su Lizzie una personale mitologia, che condivise con tutto il gruppo: Elizabeth era una \textit{stunner} (qualcosa di assordante e meraviglioso, gergo usato dalla \textit{Confraternita} per definire le modelle, oggi diremmo \textit{top model}), incarnava infatti un ideale di bellezza non conforme alle iconografie del suo tempo: troppo magra e troppo alta, con lunghissimi capelli rossi che divenirono il suo simbolo, insieme stregonesco e mariano; la sua bellezza altera, nonostante le origini modeste, era evidente dal portamento e dall’educazione, vestiva abiti senza corsetto, pannecciati in stile medievale, che la resero libertaria in un mondo dettato dalle costrizioni della moda femminile. Questa altezzosità quasi snob, coniugata ad un’aura sofferente, emaciata e quasi sognante derivata dall’eccessiva magrezza anoressica e dalle palpebre naturalmente gonfie, fece la sua fortuna come modella del gruppo, perché ben si accordava alle tematiche mistico-trascendenti-erotiche della \textit{Confraternita}.

Questo modo garbato e delicato la caratterizzò solo nella prima parte della storia con Rossetti, una relazione che la tirò fuori da una vita modesta ma onesta, e la catapultò nell’ambiente promiscuo della \textit{Red House}, dove Lizzie trovò si stimoli intellettuali e vivacità artistica ed ebbe modo di esprimersi come poetessa e come pittrice, ma dove incappò anche nelle droghe, di cui il gruppo faceva uso. La sua dipendenza dal laudano cancellò la grazia estatica dei primi anni, portando il suo viso emaciato alla disperazione e all’anoressia, allora il suo unico conforto rimasero la poesia e la pittura. In un mondo
dominato dagli uomini, la sua parabola fu usata come fiore all’occhiello di una poetica che legava strettamente eros e thanatos, e in cui il sacrificio della modella era necessario per la completa riuscita dell’opera d’arte. La sua morte la rese eterna, nella luce soffusa della beatitudine di un particolarissimo culto misterico che di dantesco conservava l’aura stilnovista e l’afflato verso le teorie delle sette eteriche medievali del *Libero spirito* che esaltavano l’amore libero. Lizzie fu dunque trasfigurata dal sogno della poesia, perché capace di rendere quell’inquietante Medioevo fantastico a cui s’ispirò la *Confraternita dei Preraffaelliti*. La perturbante sensualità di queste composizioni riesce a riportarci in quell’aura pre-decadente che annuncia alcune esperienze delle avanguardie d’inizio secolo, tra cui il Surrealismo.

Dopo l’amore passionale e scandaloso dei primi anni – convivevano more uxorio in epoca vittoriana –, Rossetti cominciò una lunga serie di tradimenti, come la relazione con la domestica Fanny Cornforth, e quella con la modella Annie Miller, fidanzata con il suo amico pittore William Hunt, immortalata non a caso nelle vesti della traditrice Elena di Troia. Poi venne la volta della sua follia adorante per la diciassettenne Jane Burden, che diverrà la moglie del suo migliore amico, il genio del revival neo-medievale, William Morris, il quale cercò di chiudere un occhio su questa dolorosa vicenda che perdurò molti anni. Elizabeth doveva fare i conti con questi tradimenti, con l’umiliazione di donne di estrazione sociale ancora più inferiore della sua e per di più sane, prosperose, giovani e sensuali, lontane dalla sua bellezza sofferente da ormai trentenne malata e anoressica. Nonostante gli sbandierati proclami di libertà, emancipazione, libero amore, rimanevano i dolori reali di questi tradimenti, dolori che segnarono allontanamenti e naufragi del progetto apparentemente comunitario dei preraffaelliti. Rossetti in questo senso si dimostrò il peggiore di tutti, rubò costantemente le donne ai suoi amici, tradimenti che causarono, oltre al dolore di Lizzie, anche rotture amicali e lavorative. Nell’ambiente insieme promiscuo e casto della *Red House*, Jane incarnò la bellezza sensuale, la Persefone ammaliatrice ed oscura, mentre Elizabeth divenne l’emblema della spiritualità e della purezza mariana e ultraterrena. Jane, figlia di uno stalliere, aveva sposato per interesse il ricco Morris e viveva felice nella splendida *Red House*, costruita come dono di nozze, con tutto il contorno degli amici preraffaelliti che vi erano spesso stanziali. La stessa Lizzie vi soggiornò e dipinse affreschi sui muri, ma l’evidente trasporto che Rossetti provava per la moglie del suo amico rovinò i rapporti. Nello stesso periodo dell’aborto di Lizzie, la giovane Jane diede alla luce in sequenza una bambina e poi rimase incinta dopo solo 8 mesi di una seconda
bambina: a quel punto Elizabeth divenne pazza di gelosia e di depressione post-partum. Lizzie rimase incinta di nuovo, ma sapeva che sarebbe stato quasi impossibile per lei, minata nel fisico e nella mente, portare fino alla fine questa gravidanza. Si sentiva responsabile della morte della bambina, causata forse anche dalla sua dipendenza da laudano, ma non riusciva lo stesso a smettere ed inoltre era diventata paranoica, visionaria e stava lentamente scivolando verso la follia. Poco tempo dopo Rossetti trovò Elizabeth morta nel letto, si era suicidata con un’overdose di laudano (tintura di oppio, nell’Ottocento molto in voga tra artisti e poeti maledetti). Rossetti distrusse l’ultima lettera di Lizzie e fece passare la morte come naturale, sarebbe infatti stato uno scandalo per l’epoca e forse egli voleva anche tacere al mondo le proprie responsabilità relativamente al gesto della moglie; ancora in quel periodo i suicidi potevano essere sepolti solo in terra sconsacrata; la stessa cosa succede anche a Ofelia, a cui viene negato il rito religioso, nella tragedia di Shakespeare: “Mettetela dunque sottoterra/e possano le violette spuntar dalla sua vaga/e immacolata carne!” (Shakespeare, 1988: 265).

La consonanza tra mito e vita appare qui costruita in una tensione quasi totalizzante: perché il suicidio era allora illegale, fu aperta un’inchiesta che però non portò a nulla. Ciononostante tutta Londra vociferò per anni che si fosse trattato di suicidio o addirittura diomicidio, questo contribuì a fare della figura di Lizzie l’incarnazione di un’Ofelia perfettamente inseribile nel melodramma vittoriano dell’amore contrastato e conturbante tra classi sociali diversi, in cui alla fine è sempre la donna a perire tristemente, come Margherita, la pura fanciulla disonorata nel Faust di Goethe (1831) o Margherita protagonista de La signora delle camelie (1848). I contorni c’erano tutti: amore, morte, tradimenti e arte: Elizabeth divenne così famosissima, la morte da eroina tragica la rese celebre e la consacrò a prima top model della storia.⁵

2. CRONACA DI UNA MORTE ANNUCIATA

A Lizzie, Rossetti dedicò un canzoniere, ricordando anche la morte della figlia: «Nato con la sua vita, creatura di ardente sete/e di squisiti appetiti, lì, accanto al suo cuore/pulsava nelle tenebre – finché quel giorno una voce/chiamò per lui, e i lacci del

⁵ Anni dopo Oscar Wilde riprese i pettegolezzi insinuando che fosse stato Rossetti a costringere Lizzie a bere tutta la bottiglia di Laudano per potere uscire con un’altra donna.
nascere si sciolsero» (Rossetti, D. G., 2004: 39). Infatti, dopo la morte di Elizabeth, Rossetti che già n’era ossessionato in vita, divenne l’ombra di se stesso. Era ossessionato dal suo fantasma, la vedeva dappertutto, la chiamava organizzando sedute spiritiche e lentamente scivolava verso forme paranoiche. Fece seppellire nella tomba di Elizabeth il libro di versi che aveva composto per lei, nascondendolo tra i suoi folti capelli rossi, ma dopo sette anni decise di pubblicare queste poesie, forse alla ricerca di una tardiva notorietà letteraria e di qualche guadagno derivato dall’operazione (che non arrivò). Ordinò quindi di esumare il cadavere della moglie ma, vigliacco come al solito, non volle assistere a quella profanazione; in quel tempo aveva già una relazione con la moglie dell’amico, Jane Morris.

La riesumazione avvenne di notte, per evitare scandali, e perché l’autorizzazione era stata estorta ma la pratica era inconcepibile; la stessa famiglia di Rossetti non ne era al corrente e non avrebbe accettato. Fu così acceso un fuoco per illuminare il lavoro dei becchini, all’apertura della cassa apparve agli operai una donna perfettamente conservata, intatta nella sua bellezza, e un’inspiegabile massa lunghissima di capelli fulvi cresciuta post-mortem, che aveva l’avvolgeva come una divinità raggiante sotto i raggi del fuoco ardente. Da quel momento la languida ed infelice Elizabeth divenne parte di una mitografia che perdurerà per tutto l’Ottocento. Ofelia veniva a riprendersi la sua vendetta, risorgendo come strega al pari di Sylvia Plath: «Dalla cenere io rinvengo/con le mie rosse chiome/e mangio uomini come aria di vento» (Plath, 1998: 31). Quell’atto blasfemo che interruppe il sonno di Lizzie fu l’ultima cattiveria di Rossetti, ma spiega molto della sua passione malata, capace di godere dell’impotenza della donna, in un fitto gioco di ricatti tra vittima e carnefice. Così Lizzie, gli manterrà dalla tomba la sua ultima maledizione: «Non schiudere le labbra, stolto,/e non rivolgere verso di me il tuo viso;/le saette del Cielo ti abatteranno/prima che io ti conceda la grazia./Scosta la tua ombra dal mio cammino/e non rivolgere a me le tue preghiere» (Siddal, 2009: 89).

---


7 La circostanza è riportata dall’agente letterario di Rossetti, Charles Augustus Howell, uomo senza scrupoli che aveva suggerito tutta l’operazione e che fu presente all’esumazione. Si tratta forse di una leggenda, o di un racconto fatto a Rossetti volto a consolarlo del senso di colpa, ma anche questo aneddoto è passato alla storia ed è diventato parte del mito della santa Elizabeth. Ispirò forse il racconto di Bram Stoker *Il segreto dei capelli d’oro* (1892), in cui la chioma di una moglie uccisa e seppellita sotto il pavimento di casa, continua a crescere fino ad incrinare il marito omicida.
All’origine della mitografia vi è il celebre quadro di Ofelia per cui fece da modella: Elizabeth posò per John Everett Millais, che la fece immergere per mesi in una vasca di acqua riscaldata con delle lampade sottostanti, ma queste si fulminarono e la sua salute già cagionevole fu minata da tale evento. La tela apparve dopo la sua morte quasi come una preventiva, sacra rappresentazione della triste fine che la sventurata aveva scelto per sé.

![John Everett Millais, Ophelia, 1851-2, olio su tela, Tate Gallery, Londra.](image1)

![Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, c. 1864-70, olio su tela, Tate Gallery, Londra.](image2)

Elizabeth, la fata dagli splendidi capelli rossi e il volto quattrocentesco, venne ritratta nel quadro di Ofelia in uno stato di trance allucinogeno, dove la bella eroina crea un effetto perturbante, dovuto al fatto che non si riesce ad intendere se la dama sia viva o morta. Nel suo canzoniere Rossetti descrive la sua passione per Elizabeth in una forma trasfigurata, in cui la bellissima dama diviene la donna-angelo, la dea primordiale dell’amore: «Io, un fanciullo sotto il tocco di lei; un uomo/quando petto a petto ci stringevamo, io e lei;/uno spirito quando lo spirito di lei mi scrutò dentro;/un dio quando il nostro respiro vitale si unì, aliando/sul nostro sangue vitale, finché ardori d’amore emuli/corsero, fuoco entro fuoco, desiderio in deità» (Rossetti, 2004: 47).

Dopo la morte di Elizabeth, Rossetti le dedicò una tela di grandi dimensioni e forte impatto scenico, in cui il pitore la colse nel momento del suicidio, evidente dal fiore di papavero portato dalla colomba (nomignolo con cui amava chiamarla), fiore da cui era estratto il laudano. Elizabeth è qui santificata nell’attimo della trasfigurazione del martirio nelle vesti di Beatrice, protagonista della Vita Nova di Dante; infatti il padre di Rossetti era un celebre dantista e lui stesso aveva tradotto la Vita nuova in inglese. In questa apoteosi di beatificazione, il poeta fiorentino, novello Orfeo, alter ego di
Rossetti, si affaccia alle spalle dell’amata cercando di trattenerla nel suo viaggio verso la morte. Nonostante questa passione estetizzata, la vita di Rossetti fu immersa in una torbida girandola di droghe, adulteri ed esperienze estreme fino alla morte, avvenuta in solitudine e povertà, ormai vicino alla follia anche lui, a 54 anni.

Successivamente alla passione per la moglie, altri sonetti furono ispirati dal suo amore per Jane Burden e per altre donne. Si dice anche che, sapendo che Elizabeth era malata e prossima alla morte, la sposò solo per quello, visto che per molto tempo l’aveva tenuta come convivente more uxorio. L’adulterio con la rozza popolana Fanny Cornforth, domestica di casa, perdurò sia durante la relazione con Elizabeth, sia dopo la morte di lei, quando Fanny si trasferì a casa di Rossetti, divenendone ufficialmente la governante, ma ufficiosamente la convivente.

È certo comunque che la morte di Lizzie gettò Rossetti nel senso di colpa che lo porterà all’autodistruzione e alle dipendenze. Tutte le altre passavano, ma solo Lizzie era la sua anima gemella, e continuerà ad esserlo anche dopo morta. Le poesie che Rossetti aveva resumato passarono inosservate al grande pubblico e non risolvarono le finanze dell’autore, che esattamente dieci anni dopo, colto forse dai rimorsi, tentò il suicidio con lo stesso rito che aveva officiato sua moglie, ma fu fermato dagli amici. Finirà i suoi giorni povero e solo, in preda alla depressione e alla follia, chiedendo assolutamente di non essere seppellito nella tomba di famiglia, dove invece aveva inumato Lizzie, proprio lei, che dalla famiglia Rossetti non era mai stata accettata. Temeva forse che quel corpo che aveva profanato in vita e in morte, potesse ancora tormentarlo: Lizzie, dall’oltretomba, aveva visto avverarsi la sua ultima rivincita.

3. A CERCAR LA BELLA MORTE: IL SUICIDIO COME SEGNO LETTERARIO

Di Elizabeth ci restano una manciata di brevi componimenti dotati di una grazia e di una levigatezza gotico-romantica, in cui si presagisce tutta la consapevolezza della morte vicina, da pochi anni editi anche in italiano (Siddal, 2006; 2009; 2013), che seppur in numero così poco consistente, servono a ricostruire la sua figura, in un gioco

8 Dopo la morte di Lizzie la sorella di Dante Gabriel, Christina, sollecitò il fratello a editarne i testi, ma questo non avvenne, in un’altra lettera Christina li giudicò troppo disperati per essere editi. Le quindici poesie di Elizabeth vennero infine editate per la prima volta da William Michael Rossetti, fratello di Dante Gabriel Rossetti, tra il 1895 e il 1906, tre anni prima aveva pubblicato un saggio sulla Elizabeth sulla rivista «Burlington Magazine». Nonostante la freddezza che le avevano dimostrato in vita, Christina e William Michael seppero capire il suo valore e la ricordarono post-mortem.
di specchi tra realtà e rappresentazione, poiché ella divenne l'icona più oscura e insieme più brillante di tutto il movimento preraffaellita.

Questi testi, che riecheggiano la poesia di Alfred Tennyson, poeta celebre per l’aura malinconica, girano tutti attorno al tema dell’amore celeste e dell’aspirazione alla morte come purificazione spirituale. La bella morte in età giovane, leitmotiv dell’epoca vittoriana, viene declinata da Elizabeth in versi leggeri, carichi di un sentimento di irrimediabile finitezza dell’amore. Il corpo che si avvia alla distruzione vede una speranza nel risorgere dello spirito, nell’unione mistica degli amanti sul sepolcro, nel letto di erba che diviene una culla per l’anima, nel “fiume che sempre scorre” (Siddal, 2009: 63), come quello in cui si adagia la triste Ofelia.

L’amore si alterna all’odio per l’uomo bugiardo e vile che ha osato ingannare un’anima bella, rinverdendo un mito, quella della morte della giovane donna per consunzione, caro alla tradizione romantica, si pensi a Didone, Ermengarda e a tante altre sorelle di sventura. Nei versi di Elizabeth la sensualità dirompente si rasserena tutta in una visione narcisistica e glaciale, in cui lo specchio d’acqua accompagna la danza macabra della morte. È la morte come nostos, come ritorno della donna alla Grande Madre: “e io dovrei conoscere il palmo di terra/dove un giorno potrò dormire” (Siddal, 2009: 69), che rispecchia un’iconografia personale che vede nella “sacra morte” (Siddal, 2009: 93) un congiungimento fecondo e risolutivo della propria funzione: “niente tranne il riposo sembra buono per me” (Siddal, 2006: 45).9

Versi carichi di una lucidità feconda, tali da convincermi, dopo la loro lettura, ad intraprendere una piccola ricerca, poiché davvero troppo simili a quella di un’altra giovane suicida entrata nel mito, Sylva Plath: «e sarà utile il giorno che resto sdraiata per sempre:/finalmente gli alberi mi toccheranno, i fiori avranno tempo per me» (Plath, 1998: 117), tema caro anche a Lizzie: «Le foglie d’autunno cadono/sulla tomba recente di lei/dove l’erba alta s’inchina ad ascoltare/il mormorio dell’onda» (Siddal, 2009: 97). Scopro tra le due autrici, così apparentemente distanti, alcune consonanze: Sylvia è morta esattamente 101 anni dopo Lizzie (nel 1963, con la testa nel forno), quasi alla stessa età (Sylvia 31 e Lizzie 32 anni), ed ha scelto per il suo suicidio esattamente lo stesso giorno della sua sfortunata antenata: l’11 febbraio. Elizabeth cerca un rimedio ai suoi problemi psichici nell’oppio, così come Sylvia abusa di antidepressivi e subisce

---

9 Questi versi, espunti dall’edizione condotta sui manoscritti originali del 1978, sono però presenti in quella editata tra fine ’800 e primi ’900 dal fratello di Rossetti, l’unica a cui avrebbe potuto avere accesso Sylvia Plath, morta nel 1963.
una difficile psic平hizzatazione; non c’è dunque da stupirsi se l’11 febbraio sia anche lo stesso giorno scelto per suicidarsi dalla sofferente poetessa Amelia Rosselli, nel 1996.

Nel 1861 Elizabeth abortisce, esattamente cento anni dopo, nel 1961, anche Sylvia Plath perde un bambino e lascia traccia di questo dolore in molte poesie. Se l’ossessione per l’acqua e per lo scorrere si rivela in molti componimenti di Elizabeth – che fa sua l’immagine che Millais le ha dipinto addosso come un sudario di morte: «La mia esistenza è triste e immota/come gigli in un rivo gelato» (Siddal, 2009: 93) – la poesia di Sylvia Io sono verticale fa parte di una raccolta chiamata Attraversando l’acqua (1971), che prende il nome dall’omonima poesia in cui si raffaccia lo specchio come simbolo della morte, come in questa di Elizabeth: «Sto distesa tra l’alta erba verde/che si piega sul mio capo/e copre il mio viso spento./e mi avvolge nel suo letto,/tenera e amorevole/come erba sopra i morti» (Siddal, 2009: 61). E ancora, il tema dello specchio si affaccia anche in Sylvia: «Adesso io sono un lago. Su me si china una donna/cercando in me di scoprire quella che lei è realmente./Poi a quelle bugiarde si volta: alle candele o alla luna./Io vedo la sua schiena e la rifletto fedelmente./Me ne ripaga con lacrime e un agitare di mani./Sono importante per lei. Anche lei viene e va./Ogni mattina il suo viso si alterna all’oscurità./In me lei ha annegato una ragazza, da me gli sorge incontro/giorno dopo giorno una vecchia, pesce mostruoso» (Plath, 1998: 123). Così come è onnipresente in Lizzie il tema di Ofelia e della purezza mariana: «Il fiume che sempre scorre/lungo il suo letto erboso./le voci di mille uccelli/che risuonano sul mio capo/mi porteranno un sogno più triste/quando questo triste sogno sarà morto» (Siddal, 2009: 63). Questa morte sacrale e acquosa ricompare anche tra le pieghe di Sylvia: «Ho gettato cose a mare, io cargo di trent’anni/(...)Sparire affondando e l’acqua si è chiusa sul mio capo. Sono una monaca adesso, non sono mai stata così pura» (Plath, 1998: 33). È possibile che Sylvia abbia scoperto le poesie di Elizabeth durante la sua permanenza a Cambridge – i cui manoscritti originali si trovano a Oxford (Lewis, 1978) –, dove vinse una borsa di studio per studiare letteratura inglese, o a Londra, dove visse per un certo periodo? Io credo di sì perché Sylvia era interessata alla storia della poesia e alle immagini del passato che rileggeva nei suoi testi in chiave di genere, e in particolare modo si rifletteva in Ofelia, che per il meccanismo tragico e

---

evocativo del suo amore incompresso, coniugava sia il sacrificio femminile sia la rivincita post-mortem della rossa strega di Lady Lazarus.

Christina Rossetti, sorella di Dante Gabriel, poetessa dalla fama devozionale, aveva anche lei elaborato il tema dell’*esclusa* dalla felicità e della morte come consacrazione postuma. Nei riguardi di Lizzie aveva una competizione evidente, e come il resto della famiglia aveva criticato la scelta del fratello di accompagnarsi ad una donna di modeste estrazioni sociali. Ciononostante anch’ella rimase affascinata dall’immagine che i preraffaelliti seppero cogliere della sua depressione malinconica, malattia che le accomunava. Nel 1856, dopo aver fatto visita al fratello, rimase colpita di vedere la casa che condivideva con Lizzie, completamente addobbata con gli schizzi che ritraevano l’amata, quasi fossero una sorta di carta da parati, la scenografia della sua vita. Scrisse così una poesia in cui descrisse questa passione come una sorta di patologia, in cui il fratello era innamorato di un’immagine idealizzata, che non corrispondeva alla vera Elizabeth: «Un volto si affaccia da tutte le sue tele,/un’identica figura siede o cammina o si china;/l’abbiamo trovata nascosta dietro quegli schermi,/quello specchio ha restituito tutta la sua bellezza./Una regina in opale o in abito rubino,/una ragazza senza nome nei più freschi prati estivi,/un santo, un angelo – ogni tela significa/lo stesso unico significato, né più né meno./Si nutre del suo viso dal giorno alla notte,/e lei con occhi gentili lo guarda a sua volta./bella come la luna e gioiosa come la luce:/non consumata dall’attesa, non offuscata dal dolore:/non come è, ma com’era quando la speranza splendeva;/non come è, ma come ora nutre il suo sogno» (Rossetti, C.: 36-37).11

Nel suo canzoniere seppellito nella bara di Lizzie, Rossetti scrisse una poesia premonitrice, forse in uno dei momenti in cui pensava che lei stesse per morire, in cui metteva in luce questo manipolatorio gioco di sguardi, senza rendersi conto del fatto che aveva sacrificato la felicità di lei al suo ideale di sofferenza romantica: «Questa è l’immagine di lei così com’era:/sembra un prodigio da ammirare,/come se la mia immagine riflessa/indugiassi nello specchio quando son lontano./La osservo, finché pare che si muova, –/(…) Eppure la terra la ricopre…/Dipingendola ho fatto reliquia del suo viso» (Rossetti, D. G.: 175).12

Le assonanze tra queste tematiche e quelle di Sylvia sono evidenti, entrambe giocano sul tema del doppio: l’*altra* nello specchio che non si conosce mai per quella che è

---

realmente, e l’altra nel quadro, in una sorta di *mise en abyme* tra l’amata ritratta e il pittore amante che la ritrae come la statua accondiscendente di Pigmalione. Anche Sylvia, come Lizzie, aveva i capelli rossi e immortalava se stessa come una strega rediviva, condannata a vagare su una terra che non sentiva completamente sua, una sorta di anima in pena divisa tra follia e poesia, che torna a vendicarsi degli uomini nelle vesti di una Lady Lazarus, paradossale rovesciamento biblico che mette in crisi, dopo secoli di sacralità, tutta la *mistica della femminilità* presente nella cultura americana degli anni Sessanta (Friedan, 1963). Entrambe in perenne lotta intestina tra aspirazione personale e dovere coniugale, tra arte e casalinghitudine, tra società e domesticità, hanno ambedue condiviso la medesima passione dei loro mariti, ma il loro talento ha generato gli stessi conflitti e la stessa tragica fine. Così la *Beata Beatrix* Lizzie viene ritratta come una musa morta giovane che assomma su di sé la purezza della giovinezza e l’incorruibilità dell’eternità poetica. Allo stesso modo Ted Hughes, marito di Sylvia, distruggerà l’ultimo diario della moglie dove descriveva i tormenti derivati dalle infedeltà del celebre marito poeta, che per tutta la vita la lascerà nell’ombra della sua fama: ma la morte le renderà quel posto che la vita non le aveva dato, come eroina della letteratura mondiale. Uguale Rossetti distruggerà la lettera lasciata da Lizzie prima di morire, per evitare lo scandalo e minimizzare le proprie responsabilità su quel gesto.

Assistiamo qui alla nascita di un personalissimo mito dai contorni agiografico-vittimisti, che è stato caro al femminismo seguente che l’ha santificato in una sorta di martirio annunziato: una musa delusa, che infrange lo specchio della rappresentazione maschile attraverso una propria partenogenetica mitopoiesi. Una sorta di santificazione che ha accomunato altre poetesse di epoche lontane e vicine, si pensi solo ad Anne Sexton (amica e rivale di Sylvia, anche lei morta suicida e con sofferenze psichiatriche), il cui problema centrale rimane l’immagine in scena: donne che amano troppo, impossibilitate a mettere il proprio talento davanti a quello dell’uomo, donne che i loro uomini hanno amato e tradito, innalzato e abbandonato con la stessa intensità, donne che agli uomini hanno rubato la scena nell’unica accezione a loro accessibile, nella fuga introiettiva dell’alterità e dell’alienazione. L’aura della morte ha reso loro il posto di belle addormentate in un bosco di ricordi, perfettamente coniugiate nell’estrema scelta di sottrarsi all’impari lotta con la vita. Rossetti cercherà l’emulazione della morte ed il rito

---

della profanazione del sepolcro come riappropriazione della scena, Ted Hughes distruggerà l’ultimo diario di Sylvia. Le analogie tra Lizzie e Sylvia sono molteplici e non fanno pensare ad una semplice casualità: così Elizabeth e Sylvia si tendono la mano della sorellanza con altre poetesse suicide per amore, da Saffo in avanti, e loro parole, costantemente dissepoltte da altre schiere di donne, continuano a scorrere etere, come Ofelia, nel fiume della poesia.

Molte donne artistiche e poetesse sono state psichiatrizzate o hanno scelto il suicidio e nel corso dei secoli il loro corpo è stato rappresentato come il banchetto di una costante orgia di morte; in esse la dipendenza amorosa, l’aborto e la malattia mentale alcune volte si incrociano, si pensi anche a figure come Antonia Pozzi o Alda Merini.

L’iconografia della vittima delle convenzioni sociali parte da questi anni, e incrocia i destini di personaggi femminili celebri come Anna Karenina, Effie Briest e Madame Bovary; ma qui l’iconografia martirica si spinge fino al suicidio come segno della follia della vita, inaugurato dalla triade delle morti coincidenti di Elizabeth Siddal-Sylvia Plath-Amelia Rosselli, tre marginali della poesia femminile dedite alla religione dell’amore, che hanno forse praticato il rito della morte come “citazione”.

4. Non sono come tu mi vuoi: l’Effeatto Pigmalione e la sindrome di Ofelia

Elizabeth incinererà propriamente l’angelo della morte, la Belle dame sans merci di Keats tanto amata da Rossetti, estetizzazione della morte orrorifica, sarà il diavolo-donna che si nasconde dietro la sua maschera seducente e vampiresca in un alone di conturbante misticismo: “Io so solo che mi sono chinato giù e ho bevuto/un lungo sorso dell’acqua in cui lei era scomparsa:/col suo respiro, le sue lacrime e l’anima –/e nel chinarmi, so che sentii il volto di Amore/premermi il collo con un gemito di pietà e di grazia,/finché le nostre teste si fusero nella sua aureola” (Rossetti, D. G., 2004: 141).

Elizabeth non sarà un soggetto passivo ma estremamente attivo di questa vicenda. Dopo aver capito che Rossetti non voleva sposarla, scivolò in una depressione in cui alternava stadi di anoressia ad altri di esaurimento nervoso. Negli ultimi anni manipolava la vita di Rossetti, rifiutandosi di mangiare ogni qualvolta lui si allontanava da lei. Con questa relazione piena di rimorsi e sensi di colpa, di tradimenti e di abbandoni, di riprese e di passioni fortissime, i due andarono avanti fino al 1860, anno in cui Lizzie andò in overdose di laudano, Rossetti la sposò solo perché lo promise
accorrendo al suo capecce, credendola moribonda. Ma come altre volte, anche allora Elizabeth ebbe il tempo di riprendersi, e visse ancora 2 anni, il tempo di rimanere incinta, perdere la bambina e togliersi la vita, stremata dagli adulteri di Rossetti: era oramai sfinita, dipendente dalla droga e la suanevrosi stava scivolando verso la follia. L’umiliazione subita per troppo tempo l’aveva sfiancata: perché Rossetti, che pure non aveva che scarse risorse familiari anche se proveniva da una famiglia di intellettuali, si rifiutava di sposarla? In fin dei conti lei, che aveva la rendita messa a sua disposizione da Ruskin, era in quel momento in meno ristrettezze di lui. Altri pittori della Confraternita ben più altolocati di lui erano convolati a nozze con modelle grossolane e popolane. Lizzie era differente, aveva un portamento altero e snob, con un innato gusto per l’arte e talento per il disegno, imparato anche dal suo lavoro di modista che l’aveva resa esperta nello scegliere i giusti accostamenti e colori dei tessuti. Per lei essere trattata peggio delle altre modelle di dubbia fama che circondavano il gruppo fu una vera malattia che la portò verso il risentimento; era inconcepibile che queste donne erano riuscite a farsi sposare e lei, che invece era affascinate, elegante, studiava ed era accettata come pittrice di talento, aveva amici che la trattavano da pari come Ruskin e Swinburne, fosse alla fine ridotta a una mera concubina. Era in un vicolo cieco, sapeva infatti che per le rigide usanze del tempo, se avesse lasciato Rossetti nessuno l’avrebbe sposata perché era stata compromessa non solo dalla sua relazione con lui, ma anche dall’aver fatto la modella, cosa che equivaleva per la società dell’epoca ad essere considerata alla stregua della prostituta (cosa che non poteva negare perché il quadro di Ofèlia era divenuto in pochi anni celebre anche all’estero).

Rossetti l’aveva sempre dipinta come una “mite colomba”, soprannome con cui amava chiamarla, ma questa dolce remissività era il segno di una rassegnazione imposta che lui le aveva cucito addosso, non la sua vera natura che era fiera e caparbia, capace di distinguere le belle parole sbandierate dalla concretezza dei patti mai avverati: «Se il

14 Dopo il matrimonio Lizzie dipinse una tela che rappresentava una scena di battaglia medievale, dall’evocativo titolo Misera vittoria, quasi un presenimento del fatto che quel matrimonio, oramai imposto, era stato dettato in fondo da lei e dalle sue maniere in quella maniera non lo desiderava affatto. Altri disegni di quel periodo sono La strega e La belle dame sans merci, due immagini archetipiche della sua iconografia di donna che si immedesima nella morte: il suo protettore Ruskin le diceva di astenersi dal dipingere immagini così turbanti e forti perché la sua malattia ne avrebbe risentito: tutti volevano fare di lei la tera colomba malata dall’ala spezzata bisognosa di protezione virile, ma in questo modo manipolarono la sua vita cuscendole addosso un sudario da vittima predestinata. In realtà Lizzie viaggiò spesso, anche all’estero, cercando climi e posti termali per la sua salute, ed anche per allontanarsi da Rossetti prese spesso dimora con le sorelle per allontanarsi da lui. Ma il gioco al massacro continuava, lui dopo un po’ la raggiungeva, perché non poteva stare senza lei, oppure se lui tardava lei ricadeva in condizioni critiche di malattia, e lo richiamava al suo capecce.
minimo sogno d’amore fosse vero/allora, tesoro, saremmo in paradiso;/e questa è solo la
terra, mia cara,/dove l’amore vero non è concesso» (Siddal, 2009: 67). Così questo
amore era divenuto odio, alla fine di una vita di sofferenze e di promesse mai
mantenute: «Volgi altrove i tuoi falsi occhi neri./e non fissare il mio viso;/ti portavo
grande amore: un grande odio/cupo al suo posto è ora assiso./tutto cambia e mi sfiora
come in sogno,/non canto né prego;/tu sei come l’albero velenoso/che mi ha rubato la
via» (Siddal, 2009: 89).

La passione di Rossetti era certamente forte, quasi un’ossessione in cui Lizzie stessa
incarnava il motto estetista dell’“arte per l’arte”: dipingeva Lizzie dappertutto e non
riuscì mai a staccarsi da lei, ciononostante non fece nulla per istituzionalizzare
quell’unione, forse non solo per l’opposizione familiare, visto che era in fondo uno
scapestrato artista socialista, ma piuttosto per preservare quell’idealizzazione che
nutriva la sua follia amorosa, in un gioco di rimandi tra Dante e Beatrice. Se il loro
amore non fosse stato contrastato, violento, impossibile, tutta la magia della sofferenza
non avrebbe sgocciolato così estatica nelle sue tele e nelle sue poesie: sacrificò dunque
Lizzie al suo estro, facendo di lei un’opera d’arte, “mortificandola”. La elevò con letture
e libri, cercando di migliorare la sua educazione, le fu insegnante di pittura (Ruskin
disse che in poco tempo l’allieva aveva superato il maestro), ma fu anche quello che la
distrusse di tradimenti, che la umiliò agli occhi del mondo e della famiglia d’origine,
ttrandola in fondo come una donna di facili costumi, rendendo il suo mito fragile
come la sua apparenza anoressica e fantasmatica, in un perverso gioco di riflessi in cui
lei rispondeva con una sindrome da Ofelia alla sua manipolazione da Pigmalione
(Dijkstra, 1988; Bettini, 1992; Stoichita, 2006). Quello che in fondo lo nutriva era
l’ansia di possedimento e allontanamento tra l’artista e la sua opera, era consapevole che
la sua arte non potesse essere grande senza l’apporto di lei, quella musa delusa che
osava solo reclamare il suo posto nel mondo reale (Pollock; Cherry, 1984). Così
annotava Ruskin, scrivendo a Rossetti: «quanto siano meravigliosi, perfetti e teneri i

15 Siddal, E., _L’Amore finito, in Di rivi e gigli: poesie e lettere_, cit., p. 67.
tuoi disegni quando rappresenti lei, più che quando disegni qualcun altro. Lei ti guarisce da tutti i tuoi peggiori difetti semplicemente guardandola» (Ruskin, 2012: 146).  

Di lei, che divenne la sua monomania, il suo sogno si predestinazione e reincarnazione dantesco, sappiamo poco, nonostante egli la scrutasse in ogni angolo alla ricerca del segreto della sua bellezza, come se continuando a ritrarla, in fondo non fosse mai stato capace di vederla veramente, proprio lui che temeva di divenire ceco come suo padre. Lui che credeva alla reincarnazione, elevò la religione dell’amore a spiritualismo romantico, fuori dalla bigotta morale vittoriana, ma per fare questo, sacrificò la vita in nome dell’arte: «Sono già stato qui,/ma quando o come non saprei dire/il dolce odore pungente/un suono, come un singhiozzo, le luci attorno alla baia./Sei stata mia prima/quanto tempo fa non saprei dire/ma proprio quando al volo della rondine/il tuo collo si è girato in quel modo/un velo è caduto – e ho saputo tutto di te/è stato così anche prima?/e non fa così anche il tempo con il suo turbinio incessante/che ancora una volta d’amore colma le nostre vite/a dispetto della morte,/e giorno e notte istilla una delizia ancora?» (Rossetti, D. G., 2004: 25).

Il tema del déjà-vu, caro all’estetica vittoriana come quello dell’estetizzazione della morte giovane, torna anche nel doppio autoritratto che Rossetti dipinse durante la prima fase dell’innamoramento per Lizzie: Come s’incontrarono, che vede la coppia di amanti incontrare “in una selva oscura” il loro doppio speculare, allusione alla loro reincarnazione nelle vesti di Dante e Beatrice (conservato proprio a Cambridge). Rossetti faceva continuamente riferimento al fatto che lui e Lizzie fossero predestinati e che il loro amore fosse contrastato, come personaggi celebri al pari di Tristano e Isotta.

---

18 Lettera di John Ruskin a Dante Gabriel Rossetti, in Hawksley, L., Lizzie Siddal. Il volto dei preraffaelliti, cit., p. 146. La perfezione di Lizzie, approvata da tutti i grandi amici altolocati e di genio della sua cerchia, strideva con la riluttanza della sua famiglia ad accettarla e con le promesse di matrimonio sempre rimandate.

Cosi Elizabeth concorrerà a creare un ideale estetico che sarà di gran voga in epoca simbolista e decadente: ci troviamo in fondo nel secolo delle tisiche, dei sanatori e della scoperta dell’isteria come malattia specifica del femminile nella sua alienazione dal corpo sociale. La sua morte sarà anch’essa una sacra rappresentazione, cioè il suo vero statuto d’esistenza, come lo sarà cento anni dopo per Sylvia Plath: “Morire/è un’arte, come ogni altra cosa./Io lo faccio in modo eccezionale./(...) Io lo faccio che sembra reale./Ametterete che ho la vocazione» (Plath, 1998: 27-29).

La scrittura dell’alterità aprirà in questo caso le porte a una poetry confessional al femminile, in cui far convergere da un lato l’immagine virginal della confessione mariana, dall’altro la tradizione delle grandi mistiche, già ampiamente saccheggiata dalla pittura preraffaellita, accolta come scandalosa proprio perché capace di evocare un blasfemo erotismo spiritualizzato, in contrasto con il moralismo vittoriano.

Ma chi vinse in questo gioco al massacro, eros o thanatos? Probabilmente perirono entrambi, avvinghiati in un’ultima reciproca sfida che li lasciò ambedue sfinti. Lizzie, se non poteva essere per lui tutto in terra, dove il vero amore non è concesso, decise di divenire tutto per lui nell’iperuranio dell’arte, trasmigrando così nell’altra nel quadro: in questo sacrificio fu la sua ultima superficie di protezione ma anche la sua oscura vittoria: “Non sono altro che una creatura spaventata/né potrà essere mai nulla/se non un uccello con l’ala spezzata/che deve volare via da te./Non posso darti l’amore/che ti davo tanto tempo fa,/...)/Non posso darti che un cuore esausto/e occhi stanchi di dolore,/una bocca sfiorita che non può sorridere/e che forse non riderà più./Però tiene le braccia attorno a me, amore,/fin o a che non mi addormenti;/poi lasciami, senza salutarmi/per evitare che io mi svegli, e pianga” (Siddal, 2009: 77).
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


MARÍA DE MAEZTU,una figura enmascarada

Maria Curros Ferro
Universidad Complutense de Madrid/Universidad de Granada

Nacida en la localidad vasca de Vitoria el 18 de julio de 1881, María de Maeztu es probablemente la gran desconocida de la Generación del 14. Desde muy joven se advierte en nuestra protagonista su vocación por la docencia: como tendremos ocasión de advertir, desempeñó diferentes puestos de trabajo (maestra, pedagoga, escritora, traductora), siempre centrada en mejorar la vida y la formación de las mujeres. Por cuestiones de espacio, este trabajo pretende ofrecer unas pinceladas, de manera sucinta, sobre la vida y obra de nuestra autora a modo de presentación. Sacar del olvido a María de Maeztu Whitney y ofrecerle el homenaje que se merece es la causa de esta investigación que, en los próximos meses, se verá ampliada.

Ligada a la enseñanza, el primer puesto que desempeñará nuestra heroína será el de maestra, habiendo finalizado en su ciudad natal los estudios de Magisterio en 1898. Como se verá –trabajadora tenaz y persistente– recibe ya en 1901 maravillosos elogios de su madre. Se podría pensar que es lo lógico dado que los progenitores tienden a tener a sus hijos en alta estima; pero este hecho se nos presenta como un caso diferente. Jane Whitney sabe que su hija llegará lejos porque trabaja duro para alcanzar lo que se proponga. En carta del 3 de marzo de 1901 a Miguel de Unamuno reconoce abiertamente: «María estudia siempre; sus aspiraciones no son pequeñas, desea llegar a lo más en su carrera, y con este objeto no pierde momento tanto estudiando como ejerciendo» (Tellechea Idígoras y Robles, 1990: 560).

Poco después, en 1902, ya es oficialmente maestra –como predijo su madre– tras aprobar una oposición. No ejerce en Santander –en donde había conseguido la plaza– porque prefiere mudarse a Bilbao, a donde había pedido el traslado para servir de apoyo a su familia, fundamentalmente a su progenitora (pues en la ciudad del Nervión había

---

1 En la época que nos ocupa no era necesario tener estudios de bachillerato para acceder a los estudios de Magisterio. Con el Decreto del 29 de septiembre de 1931 y la llegada de la Segunda República cambia esta situación. Años más tarde dicho decreto se deroga y se vuelve a la etapa anterior, la vivida por María de Maeztu (D’olhaberriague, 2013: 45).
abierto una Academia\textsuperscript{2}). Sus primeros años como docente María los tendrá muy presentes a lo largo de toda su vida. De hecho, los invocará durante su prolífica carrera:

Recuerdo que cuando yo empecé a trabajar, muchos padres, celosos de sus deberes, se negaban a que sus hijas siguieran una carrera científica o literaria, por temor a perjudicarlas. Hoy [el texto se publica en 1920\textsuperscript{3}] ya no se registra ni un solo caso. Los hombres que piensan prefieren una mujer consciente que se entregue por libre elección de su voluntad propia. Y los otros, los que no piensan, aunque sean legion, no tienen por qué preocuparnos: su opinión no pesa en los destinos del mundo (Johnson y Zubiaurre, 2012: 190).

En septiembre de 1907, y sin descuidar su labor educadora, María consigue finalizar sus estudios de bachiller en el instituto General y Técnico de Vitoria en septiembre con sobresaliente, logrando ser premio extraordinario en la Sección de Letras. Se plantea entrar en la Universidad y así lo hace. Se matricula ese mismo año, 1907, en la Universidad de Salamanca como alumna no oficial (Fructuoso Ruiz de Erenchun, 1998: 45). A partir de aquí, y durante los siguientes años, habrá datos contradictorios en torno a los cursos que estudió en la ciudad del Tormes. Según Laureano Robles «existe su expediente en la Universidad de Salamanca (Salamanca, AU, B.32)» en donde aunque se dice que estuvo dos años todo apunta a que «cursó tres años en la Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras (1907-1908, 1908-9, 1909-10) obteniendo sobresaliente en todas las asignaturas, y matrícula de honor en Derecho romano» (Tellechea Idígoras y Robles, 1990: 577, n. 3).

En la citada Universidad salmantina recibe el apoyo y la ayuda de una persona muy apreciada para María y su familia —sabemos de su amistad por el epistolario que ambos intercambiaron (Tellechea Idígoras y Robles, 1990: 577)—, por entonces rector en dicha Universidad, Miguel de Unamuno\textsuperscript{4}. Sin embargo, no es su amistad quien la exime del examen de ingreso sino «ser ya Maestra Superior» (Robles, 1990: 577, n. 3). María quiere estudiar Filosofía y Letras y aunque allí cursa solamente los primeros años académicos de la titulación, siempre guardará un grato recuerdo de su paso por esta ciudad. No es hasta 1915 cuando termina sus estudios, esta vez en la Universidad Central de Madrid, a donde se había desplazado en 1910 con la intención de matricularse en la especialidad de Filosofía. Finalizada su licenciatura en Filosofía y Letras, sección de Filosofía, María alcanza la calificación de Premio Extraordinario.


\textsuperscript{3} Esta anotación es de la autora.

\textsuperscript{4} «Viviría en casa de don Miguel como una hija más. Dormía en casa de un bedel porque no había sitio en la de Unamuno, pero hacia las comidas en la casa rectoral, donde Unamuno le daba luego clase particular» (Tellechea Idígoras y Robles, 1990: 560).
Pero no nos adelantemos, pues no podemos dejar en el tintero su interés por viajar al extranjero con la finalidad de investigar y conocer de primera mano el funcionamiento de las escuelas. María «se interesó especialmente por la enseñanza de los párvulos, tal como queda fielmente reflejado en la memoria redactada al regreso de su viaje [se refiere al viaje a Londres de 1908 al que se aludirá a continuación]» (Olaya Villar, 1995: 210). Por esta cuestión, mientras estudia por libre en Salamanca «solicita a la JAE una pensión para estudiar en Inglaterra el desarrollo de pautas que pretendía emular en España» (Melián, 2007). La pensión de la Junta para Ampliación de Estudios le es concedida y, al año siguiente, María por fin puede «participar en el Congreso de Educación Moral como miembro de la delegación oficial del gobierno de España» durante los dos meses de verano de 1908 (estuvo a punto de ir en 1907; sin embargo, una serie de errores administrativos implicaron que en dicho año nadie se beneficiase finalmente de las ayudas; cf., Pérez-Villanueva Tovar: 2007). Fruto de este viaje académico, María de Maeztu redactará el 23 de enero de 1909 el que probablemente sea su primer escrito, el artículo “La pedagogía en Londres y las escuelas de párvulos”, que a modo de memoria podemos encontrar en el primer tomo de los Anales de la Junta (Pérez-Villanueva Tovar: 2007) y en el cual da buena cuenta de sus impresiones: Manchester, la escuela de Peterbourgh o el Froebel Institute causan en ella un fuerte impacto, pues el progreso en Inglaterra era más que evidente.

Este viaje es el primero de muchos, ya que María participa, a lo largo de toda su existencia, de la vida pública de la época. Al principio se mueve dentro del estado Español y de Europa, pero no tarda en visitar América. Buena prueba de ello es “La escuela de Inglaterra y su influencia en la vida social”, ponencia que pronuncia en la sociedad El sitio de Bilbao, el 18 de mayo de 1909, tras su verano de estancia en Inglaterra (Johnson y Zubiaurre, 2012: 187). Este mismo año también viaja a Oviedo para impartir en su Universidad otra conferencia. Además de lo señalado, en su viaje a la capital inglesa, María de Maeztu se dedicó a

estudiar la Sección de Pedagogía de la Exposición Franco-Británica con sede en Londres. Se ocupó principalmente de los primeros grados de la enseñanza, visitó varias escuelas, y asistió también a las sesiones del Congreso de Educación Moral, donde José Castillejo leyó un informe en francés sobre el sistema educativo de la Institución Libre de Enseñanza (Pérez-Villanueva Tovar: 2007).

En 1910, año en que, como se ha indicado, decide trasladarse a Madrid, además de matricularse en la Universidad Central lo hace también «en la Escuela de Estudios
Superiores de Magisterio\(^5\) (recién creada) en la que enseñaban Ortega y Gasset y Unamuno\(^6\) (Concha D’olhaberrriague, 2013: 60-61). Al igual que para su maestro Ortega la vida es quehacer, para María también. Trabajadora infatigable y perseverante, no se permite un mes oicioso. Tanto es así que, en el verano de 1910, viaja por Europa tres meses para recorrer colegios femeninos y escuelas de educación primaria de distintos países. También detrás de este viaje hay una pensión de la Junta para Ampliación de Estudios.

Su interés firme por la didáctica, la instrucción y la mejora de la enseñanza en su país la embarcan de nuevo en otra aventura. Sus ideas están claras: hay que mejorar la situación de los colegios españoles. Su atraso es notable si se los compara con la mayoría de los países de Europa. A comienzos del curso académico 1912-1913 viaja a Alemania, pensionada de nuevo por la Junta para Ampliación de Estudios, para realizar estudios de Pedagogía en la Universidad de Marburgo, la más antigua de las universidades protestantes del mundo. En esta ocasión, sus ocupaciones fueron diversas: «Hizo, como en los viajes anteriores, algunas visitas a centros escolares» (Pérez-Villanueva Tovar, 2007). En la Universidad de Marburgo, María, al igual que su hermano Ramiro y su mentor José Ortega y Gasset –que también habían estudiado en la ciudad germana algunos años antes–, es alumna «de Paul Natorp, de quien tradujo después Religión y humanidad y Curso de Pedagogía» (Pérez-Villanueva Tovar: 2007).

Emprendedora incansable, a su regreso solicita un puesto en la sección de Filosofía del Centro de Estudios Históricos, dirigida por Ortega y Gasset («el concurso de la Sra. de Maeztu sería inestimable», señaló éste). Le conceden la colaboración durante un año según Concha D’olhaberrriague (2013: 69) pero, según María Cristina Fructuoso Ruiz de Erenchun (1998: 67), María ocupará el citado puesto de 1913 a 1916. El mismo período de tiempo para tal cargo es el indicado en la web de la Residencia de Estudiantes: «se incorporó a la Sección 9.\(^a\) del Centro de Estudios Históricos, dedicada a la filosofía contemporánea y dirigida por Ortega, donde permaneció hasta la interrupción de su actividad en el verano de 1916» (Pérez-Villanueva Tovar: 2007).

Hasta su brusco final (Johnson y Zubiaurre, 2012: 187), y desde octubre de 1915, a María le es encomendada la dirección (Johnson y Zubiaurre, 2012: 187) de su gran obra: la Residencia de Señoritas, equivalente femenina de la Residencia de Estudiantes, cargo

---

\(^5\) Su finalidad es la formación de los futuros profesores de maestros.
que ciertamente acepta (Pérez-Villanueva Tovar: 2007). Su función consistía en proporcionar

alojamiento a las alumnas que iban a estudiar a la Universidad de Madrid o preparaban su ingreso en ella, así como a las que asistían a la Escuela Superior del Magisterio, al Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Normal, la Escuela del Hogar u otros centros de enseñanza; también a otras que privadamente se dedicaban al estudio en bibliotecas, laboratorios, archivos o clínicas (Magallón Portolés, 2007: 39).

Mujer perseverante, no paró hasta ver creado este centro: «El año 1915 propuse a la Junta para Ampliación de Estudios de Estudios la fundación de la Residencia –afirma María6–» (Pérez-Villanueva Tovar, 1989: 86). Los servicios que prestaba la Residencia eran fundamentales y básicos para llegar a ver a las mujeres a la altura de los hombres, en el lugar que les correspondía: primero en la Universidad, formándose, y luego ocupando cargos de responsabilidad. La firme decisión de ejecutar este proyecto vino determinada por sus propias circunstancias personales. María afirmará:

Me alojaba en una casa de huéspedes de la calle de Carretas, donde pagaba un duro. Pero allí no había manera de estudiar. Voces, riñas, chinches, discusiones y un sinfín de ruidos de la calle me impedían dedicarme al trabajo. Comprendía que no habría muchacha de provincias que se decidiera a estudiar en la Universidad a costa de aquello y me ocurrió que a las futuras intelectuales había que proporcionarles un hogar limpio, cómodo, cordial... (Pérez-Villanueva Tovar, 1989: 86-87).

Fue el primer centro creado en España con la finalidad de fomentar la educación superior de las mujeres. Se sabe que este no el único propósito de la Residencia de Señoritas puesto que

grandes mujeres intelectuales se hospedaron allí: Victoria Ocampo, Helene Weyl, María Moliner (en dos ocasiones: en 1923 y en 1925 para cursar el doctorado) y Marie Curie, entre otras muchas. Un gran número de intelectuales pronuncia conferencias en la Residencia de Señoritas: Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, Rafael Alberti, Julián Marías, María Zambrano, Victoria Ocampo, Lorca (quien también ensayó en ella) o Unamuno (Concha D’olhaberriague, 2013: 80).

El que no participó fue el Nobel Jacinto Benavente ya que él aseguró tajante que no hablaba a tontas y a locas.

No fue la citada Residencia su único proyecto profesional aunque sí el primero importante. «En 1918 dirigió también la Sección Preparatoria (de 8 a 10 años) del

Instituto-Escuela» (Pérez-Villanueva Tovar: 2007). Además de María de Maeztu, grandes intelectuales como «María Goyri de Menéndez Pidal, Rafaela Ortega y Gasset, Susan Huntington y José Castillejo» (Fructuoso Ruiz de Erenchun, 1998: 68) se hacen cargo del citado Centro. Como no podía ser de otro modo, «la base de la educación en el Instituto-Escuela era la coeducación y el carácter voluntario de las clases de religión» (Johnson y Zubiaurre, 2012: 187). María, como hemos señalado, ferviente expedicionaria, impulsaba también los viajes de sus alumnas y compañeras:

A finales de febrero de 1932, Teresa Andrés presenta su solicitud a la convocatoria abierta para la concesión de pensiones para ampliación de estudios en el extranjero, acompañada de un certificado de María de Maeztu, como directora de la Sección Preparatoria del Instituto-Escuela de Madrid, donde se señala que Teresa Andrés ha sido profesora de la Sección de Letras. Y de otro de la misma Maeztu, como directora de la Residencia de Señoritas, donde certifica que Teresa Andrés "ha dirigido en su aspecto artístico y dado una Conferencia preparatoria de la excursión a Andalucía" que meses antes había realizado la citada Residencia." (Calvo y Salaberría, 2014: 117).

María es nombrada directora del Instituto-Escuela que, en principio, era solamente masculino pero a partir de 1917 lo será mixto (Fructuoso Ruiz de Erenchun, 1998: 68). Como ha quedado señalado, nuestra protagonista, desde muy joven, se habitúa a desplazarse y explorar los confines de la tierra: España y Europa hace tiempo que se le han quedado pequeñas. Por lo cual en 1918 y por acuerdo, nuevamente, de la Junta para Ampliación de Estudios viaja en dos ocasiones a América: a comienzos de año y en junio (Fructuoso Ruiz de Erenchun, 1998: 71). María imparte conferencias y visita en nombre de la JAE «las principales instituciones americanas de altos estudios femeninos» (Ortega, 1966: 25). Sin embargo, pese a lo que pueda parecer, nuestra pedagoga no se desentiende de sus ocupaciones y cargos y, en su ausencia, Rafaela Ortega y Gasset dirigirá la Residencia de Señoritas (Ortega, 1966: 26). Soledad Ortega, sobrina de la anterior, se refiere a los centros «del este de los Estados Unidos» que ésta visita, concretamente «a Columbia University y a la Hispanic Society, el Smith College de Northampton (Massachusetts)» datos que amplía Concha D’olhaberriague en su biografía de 2013. Así, en los citados desplazamientos la labor de María será ejemplar «en el Colegio de Verano de Columbia University da dos cursos para graduados que versan sobre la España contemporánea, dos conferencias diarias, que van del 7 de julio al 16 de agosto» (Ortega, 1966: 25).
Reconocerá la hija de su maestro, con la que tuvo una estrecha relación, que el éxito de María de Maeztu «es enorme y decisivo y acaba por abrirle las puertas del mundo universitario americano» como se verá (Ortega, 1966: 25).

No para y a finales de febrero de 1920, María da «dos conferencias en Gijón y Avilés» sobre «Doña Concepción Arenal y su obra» (Tellechea Idígoras y Robles, 1990: 584) pero no serán las únicas ponencias sobre la activista gallega. Unos días más tarde y sobre el mismo tema impartirá otra, esta vez en Salamanca, el 13 de marzo de 1920 (Tellechea Idígoras y Robles, 1990: 585). Este hecho viene a demostrar el interés de María de Maeztu por esta figura femenina que destacó como jurista y defensora de los derechos de la mujer, al igual que ella misma. María, que nunca improvisaba sus intervenciones (Tellechea Idígoras y Robles, 1990: 584) porque, en su opinión, no sabía, solicita a Unamuno su ayuda para que le facilite unos datos sobre la Universidad de Salamanca de los que desea dar cuenta en el «Congreso Internacional de Mujeres Universitarias que se celebrará en Bedford College» en 1920 (Tellechea Idígoras y Robles, 1990: 587). Nuestra protagonista trataba de averiguar qué número de mujeres «han estudiado oficialmente este curso en la Universidad y cuántas en cada facultad», aquellas «que han estudiado libremente y que se examinan ahora», las «que se han licenciado en esa Universidad en la totalidad de la historia y si esto fuera difícil o trabajoso, […] las que se han licenciado en el presente siglo, indicando en qué facultades»; por otro lado «si ha habido estudiantes extranjeras» y por último «si la Universidad concede becas a las mujeres» (Tellechea Idígoras y Robles, 1990: 587). Como se advierte, su interés por los datos concernientes al número de mujeres que han estudiado en la citada Universidad es ansioso. De ahí que prepare cinco cuestiones en referencia a ellas con el fin de obtener los datos correspondientes de su mentor.

La acción llevada a cabo en las Universidades de Estados Unidos tiene su premio ya que ese mismo año, 1920, María es nombrada «Doctora Honoris Causa por el Smith College de Northampton, Massachusetts, en Estados Unidos» (Magallón Portolés, 2007: 38). Este mismo año, además, escribe y publica otro artículo: “Lo único que pedimos” que se edita en la revista del matrimonio Martínez Sierra La mujer moderna, en donde María se declara, sin tapujos, feminista.

Al año siguiente, se embarca en otro proyecto, esta vez junto a otra feminista, Clara Campoamor; ambas cofundan la Federación de Mujeres Universitarias: María sería la vicepresidenta y Clara la secretaria.


Los siguientes años son frenéticos porque María atiende a todas sus tareas con igual precisión que acierto. Los proyectos emprendidos le entusiasman y así lo hace saber en su correspondencia. Asiste por igual a congresos, imparte conferencias, viaja allende los mares a América del Norte o del Sur para conocer de primera mano lo que ocurre en la otra parte del mundo... Son años bonitos pero no por eso poco duros. En 1934 María abandona la Dirección de la Sección Primaria del Instituto-Escuela. No se sabe con exactitud los motivos que la llevaron a cesar pero quizá la dimisión de Ramón Menéndez Pidal de la presidencia fuese un punto de inflexión para ello (Fructuoso Ruiz de Erenchun, 1998: 97).

En 1932 y antes de que la Guerra Civil echarse por tierra lo conseguido por la vitoriana, María consigue la plaza «de Auxiliar temporal de la Sección de Pedagogía de esta Facultad [se refiere el Decano a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid], adscritas a las enseñanzas de Pedagogía, Historia de la Pedagogía y Psicología» tras el abandono de Luis de Zulueta y Escolano, que había sido nombrado Embajador del Vaticano (Rodríguez López, 2010: 216). Esta sustitución será la última de las grandes labores de María de Maeztu en su país. Sus últimos años los pasará en el exilio.

Sale de España en 1936 rumbo a Argentina ayudada por su buena amiga Victoria Ocampo (D’olhaberriague, 2013: 125). Se marcha dolida, desolada por lo que le han hecho a su hermano Ramiro. Y aunque su amigo Federico de Onís le había conseguido una plaza en el Barnard College de Nueva York, María la rechaza: prefiere quedarse en Buenos Aires y levantar una Residencia de Señoritas en esta ciudad. No lo conseguirá, pero entonces no lo sabe. Sin embargo, diversos proyectos la mantienen todavía entretenida y ocupada. María no conoce el significado de la palabra holgazanear porque

---

7 Así lo indica el expediente personal de María de Maeztu P-0579/2 depositado en el AGUCM.
si ha llegado hasta donde lo ha hecho ha sido siempre con el sudor de su frente. Ha luchado y ha conseguido mucho, más con hechos que con palabras. Y, aunque no ha escrito demasiado, en 1941 se reúnen sus conferencias en Historia de la cultura europea, libro que ella misma prologa. Allí aprovecha para hacer referencia a la religión católica en la que murió Ramiro, su hermano mayor (D’olhaberriague, 2013: 125).

Sin María de Maeztu, la Residencia de Señoritas, versión femenina de la Residencia de Estudiantes, nunca habría existido. Era un espacio en el que mujeres «de todas las provincias» (Fructuoso Ruiz de Erenchun, 1998: 12) se podían dedicar a lo que verdaderamente las motivaba: estudiar. La Residencia fue su verdadera obra desde su fundación, allá por 1915, hasta el forzado abandono de la misma con el estallido de la Guerra Civil española en 1936. «María se encontraba en Francia» (Fructuoso Ruiz de Erenchun, 1998: 12), en su casa de Biarritz, cuando comenzó el conflicto.

Para unos roja, para otros totalitaria, lo cierto es que a María le había sido arrebatado su proyecto de vida. Su expulsión de España y el esfuerzo por lograr una nueva oportunidad la llevaron a buscarse la vida en un país para nada próximo a su patria y, en cierta medida, extraño puesto que solamente había estado en él de visita. María nunca más regresó a España para quedarse –aunque sí de viaje– a pesar de sentirse sola y vacía lejos de los suyos. No obstante, pese a lo que se pueda pensar, gozó de una buena integración social en la ciudad de acogida, Buenos Aires; si bien es cierto que pocos días antes de morir estaba planeando volver para siempre al territorio que la viera nacer, quizá Vitoria o Estella, donde descansaban los restos de su madre, Jane Whitney, y los de su hermano pequeño, el pintor Gustavo de Maeztu. Ella fue una transterrada más, al igual que el filósofo José Gaos –acuñador del citado término–, como otros tantos españoles que llegaron a América tras la Guerra Civil española. Sin su Residencia y sin su hermano Ramiro –asesinado nada más comenzar la guerra– María se había visto obligada a abandonar Madrid. Nada le hacía presagiar este suceso años antes.

Tan pronto como hubo noticias de lo que estaba aconteciendo en España, su amiga Victoria Ocampo le ofrece su ayuda para huir del país y escapar de la contienda. Al menos, en la capital porteña a María no le faltaría ni alojamiento ni trabajo. Durante esa época tan dura, la vitoriana se había hospedado en casa de su amiga argentina según relata esta en unas notas en Sur (Fructuoso Ruiz de Erenchun, 1998: 12-13). Apuntes que Victoria Ocampo dedica a María de Maeztu tras su fallecimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


D’olhaberriague Ruiz de Aguirre, C., Vida de María de Maetzü, Madrid, Eila, 2013.


SANE DA LEGARE: LA PAZZIA NEI PERSONAGGI DI FRANCA RAME

Luciana d'Arcangeli
Flinders University

Il numero delle pazze nella produzione teatrale di Dario Fo e Franca Rame è notevole, anche se spesso si ha l’impressione che si tratti di personaggi più sani degli altri, proprio come nello spettacolo *Sani da legare* del 1954 da cui il presente intervento ha preso in prestito il titolo. Scritto a sei mani da Dario Fo, con Franco Parenti e Giustino Durano, è “un teatro, aperto, quanto possibile, all’invenzione critica della realtà” (Colombo, Piraccini,1998: 45) – come lo ha commentato Salvatore Quasimodo nel dépliant dello spettacolo stesso. La brochure indica come gli autori qui “affrontano la cronaca contemporanea, cioè l’uomo del nostro tempo – sano da legare – non per giudicarlo… ma per rappresentarlo” con quella satira che Fo descrive come “indignazione acerba, dura, ostica, paradossale, ai limiti della follia” (Di Giammarco, 1997: 17). È già chiaro dal titolo che Fo qui adotta il tradizionale rovesciamento dei ruoli dove il pazzo è, in effetti, l’unico personaggio sano di mente che riesce a vedere la realtà con chiarezza e quindi può denunciarne le nefandezze. Il primo personaggio femminile di questo stampo è Giovanna la piazza in *Isabella tre caravelle e un cacciaaballe* (1963) e si intuisce subito che, come per le controparti maschili, si tratta di un personaggio che vede troppo chiaramente la realtà e sarebbe da rinchiudere in manicomio, in quanto pericoloso per la verità di cui potrebbe rendere partecipi gli ignari, se non fosse per le sue nobili origini che le garantiscono un minimo di libertà. Eppure la storia delle pazze in poco meno di un decennio andrà definitivamente a staccarsi da quella dei pazzi nel teatro Fo-Rame, man mano che Franca Rame troverà una sua voce, come andremo a vedere.

Giovanna la piazza appare solo nel secondo atto di *Isabella tre caravelle e un cacciaaballe* (1963), una commedia che narra, con l'esperiente del teatro nel teatro, della condanna a morte di un comico – censura ultima. Il “cacciaaballe” del titolo è sia il comico cui viene concesso di recitare un’ultima volta prima che la condanna venga portata a termine, sia Cristoforo Colombo, ovvero il protagonista della commedia che narra le sue vicende, dalla ricerca di fondi per arrivare alle Indie alla sua misera fine. A far da spalla al protagonista, Fo crea per la Rame due protagonisti femminili: bionda la Regina Isabella I di Spagna (regina di Castiglia ed Aragona), presente solo nel primo atto, e svincolata da
su suo marito, un “cretino reale”; bruna Giovanna la Pazza, sua figlia, presente esclusivamente nel secondo atto.

In questa commedia Fo torna alle origini del Poer Nano radiofonico nel presentare Colombo in tutta la sua umanità di “cacciaballe” e di arrampicatore sociale, che si arricchisce troppo e ne paga il prezzo personalmente, e nel contempo fa di Giovanna la Pazza – un personaggio storico femminile veramente esistito che aveva effettivamente sofferto di disordini mentali – una “giullaressa”, ovvero una versione femminile del Lungo de Gli arcangeli non giocano a flipper del 1959. Infatti la pazzia, ed i suoi privilegi, vengono qui utilizzati in quel ruolo tradizionale del teatro che la vede rivelare verità scottanti senza pagarne il fio, come vedremo. Il personaggio, infatti, nei suoi primi scambi di battute prepara il pubblico al proprio particolare tipo di pazzia e non appena viene apostrofata da Colombo come “Giovanna la Pazza”, la donna precisa “per carità, mica m’offendo. Anzi, ti dirò che il ruolo di pazza mi piace da morire…” (Fo, 1966: 56). È proprio l’autore, attraverso il personaggio, a suggerire, quindi, che la malattia della futura regina di Castiglia sia stata “scelta” per convenienza: come modo per eludere le imposizioni ed i doveri di corte che il suo essere principessa le avrebbe altrimenti imposto, preferendo un ruolo che le dà la libertà di girovagare per la corte senza essere soggetta a nessun tipo di censura.

Le prime provazioni della pazzia si incentrano sulle catene imposte a Colombo e sulla quantità di catene presenti a corte, tanto da paragonarle ad accessori di moda. Giovanna condanna l’ingiustizia subita da Colombo, mentre, tramite la metafora del filtro temporale, fa allusione alla censura e all’ingiustizia del regime franchista in Spagna e alla posizione dell’intellettuale in Italia nei confronti del potere (Fo, 1966: 68). Questa provocazione continua più in là, durante il processo a Colombo ovvero il “macello che una congrega di lividi fegatosi sta compiendo” - come lo chiama la nostra pazza. Giovanna mostra quindi di possedere un preciso potere di analisi della realtà e, di conseguenza, la sua pazzia è senza dubbio alcuno modo per evadere i suoi obblighi di

---

Giovanna la Pazza, regina di Castiglia, figlia di Isabella I detta “la Cattolica” e Ferdinando II, a soli sedici anni viene portata alla corte degli Asburgo dove sposa il principe Filippo “il Bello” Koenig Von Castile (figlio di Massimiliano I, Imperatore del Sacro Romano Impero). Il matrimonio di convenienza diviene d’amore ed Isabella, per motivi politici, invita la coppia in Spagna dove Giovanna rimane più a lungo del dovuto per via di una gravidanza. Questa separazione tra i due fa comparire i primi segni di squilibrio mentale, ma la donna riesce comunque a raggiungere il marito nei Paesi Bassi. Poco dopo muoiono sia Isabella che Filippo ma Giovanna - ora vedova, regina di Castiglia, oltre che madre di sei figli - a soli ventisei anni ormai vive tra la depressione e la follia. Il padre si rimpiange quindi della corona e la rinchiude nel castello di Tordesillas, dove rimane imprigionata per ben quarantasei anni. Alla morte di Ferdinando, nel 1516, Carlo (il futuro Carlo V) viene proclamato co-regnante con la madre. Vedi http://www.bartleby.com/65/jo/JoannaMad.html
corte, ovvero le sue “catene”, libera da ogni vincolo e restrizione - sempre che rimanga entro certi limiti, limiti che Giovanna mette continuamente alla prova. Attraverso la pazzia il suo ruolo dissacrante è, quindi, come abbiamo detto, strumento di verità per l’autore, che scostandosi da quell’uso teatrale più recente che vede le donne impazzire o per delusione amorosa o per mancata integrazione con le regole dettate dalla società, o ambedue le ragioni, opera una scelta ben precisa nel volersi riallacciare alla tradizione antica per il suo primo personaggio affetto da pazzia, ai mito della pazzia come “dono” divino dionisiaco335 che permette una visione profetica, corredata da affermazioni tanto veritiere quanto incomprensibili, e che nasce proprio nell’antica Grecia.336 La produzione Fo-Rame si riallaccia quindi, tramite il noto artificio della pazzia utilizzata per ventilare scomode verità e per evadere la censura – d’altronde chi darebbe retta alle locuzioni di una pazzia –, a quella tradizione teatrale iniziata dai greci già nel V secolo a.C.337

La caratterizzazione di Giovanna come personaggio privo di autocensura e succube dell’impellente necessità di dire quello che pensa prosegue con un'accentuata sessualità che la vede fare delle avances al prigioniero. Infatti, la sessualità sfrenata è un tradizionale ingrediente della folla, in modo particolare per i personaggi femminili, ed in questo caso le offre la possibilità di riassumere la vicenda storica del giovane fratello malaticcio che, sposo novello, morirà a breve per consunzione sessuale senza che i potenti dell’epoca muovano un dito. Giovanna offre un’ironica e diversa lettura della realtà: “i teologi hanno detto che no, che è grave peccato rifiutarsi ai desideri della sposa; e, dal momento che la nostra dolce Maria d’Austria è tutt’altro che propensa a concedere una tregua… (Declamando) ‘Tempo verrà che il talamo del tenero Hidalgo si tramuterà in catafalco’” (Fo, 1966: 68). Puntando il dito sull’ipocrisia degli intellettuali di corte che, per paura di inimicarsi la Chiesa, ovvero il potere più forte, lasciano addirittura che un giovane (malato) muoia. Anche questa denuncia di assoggettazione al potere clericale viene, ovviamente, estesa al presente.

335 Ricordiamo come anche Dioniso fu castigato con la pazzia da Era.
Nell’economia del testo gli interventi della piazza sembrano non solo indicare scomode verità tramite l’uso del paradosso e dell’ironia, ma anche avere l’intento di alleggerire i toni cupi del processo e di rendere molto trasparente il velo temporale della metafora, come si evince dal seguente scambio:

ARALDI        Evviva, evviva! La Spagna ha dichiarato guerra alla Francia!
CORO         A morte, a morte! Il franco è l’infidel! Sì!
ARALDI (arrivati al limite della scena, rientrano subito) Vittoria, vittoria! Il franco è caduto, fuggito…
GIOVANNA      Evviva! Evviva! La Spagna è libera, è libera!
COLOMBO   Macché libera!? Che avete capito, principessa, di che Spagna state parlando?
GIOVANNA     Ah, non è… Eh, già, è vero, non può essere quel Franco: siamo nei primi anni del Cinquecento… (Tra sé) Sono proprio piazza… (Fo, 1966: 78).

Nell’intervenire e “scandalizzare” la corte Giovanna riafferma che lei, in quanto piazza, ha il diritto al fool’s licence, ovvero il diritto di libertà di parola su tutto: di ridimensionare la magnanimità materna dei mezzi concessi a Colombo per la sua spedizione, di “dare i numeri” della condanna del prigioniero e fargli lo scontro delle amnistie, di tirare in ballo la dittatura di Franco con qualche secolo d’anticipo. Il ruolo di piazza sembra creato e giocato ad arte: Giovanna esagera fin quando le sue “stoccate” vengono tollerate e, non appena le sue analisi oltrepaszano il limite, si cela dietro lo scudo immunitario della sua malattia “ricordando” agli astanti la sua piazza, mettendosi a dare il beccchime alle galline nel bel mezzo di una stanza, piangendo e/o dandosi della piazza da sola (Fo, 1966: 57, 69, 70 e 71). “Ricordiamo, però, che in questo caso la ‘matta’ è anche figlia di re e che, se può indicare quale follia si annida nelle pieghe del potere, lascia il dubbio che anche la libertà d’espressione non a tutti sia concessa, ma solo a chi con tale potere convive.” (Cappa, Nepoti, 1997: 60).

Giovanna è quindi una (finta) piazza da manuale condensata in quindici battute racchiuse in nemmeno due pagine di testo. Pina Piccolo osserva come il ruolo sia “quello di una portatrice di verità, una che le autorità tollerano in quanto esiste la garanzia che i “sani” ne interpretino le verità semplicemente come il prodotto distorto di una mente malata” (Piccolo, 2000: 121), ma allo stesso tempo nota come il personaggio non porti avanti alcuna problematica relativa al proprio sesso di appartenenza e che, anche per come sono scritte le battute, potrebbe altrimenti essere stato un personaggio maschile. Si tratta quindi di un personaggio femminile per motivi storici e pratici: solo Franca Rane è in grado di sostenere in maniera credibile il ruolo del pazzo/giullare all’interno della
compagnia Fo-Rame e Fo, in qualità di autore-attore-capocomico, ha ben presente le risorse a sua disposizione.

La linea di confine adottata per separare le giullaresse, come Giovanna di Castiglia, dalle pazze che seguiranno è la scelta di comodo operata dalle prime di optare per l’estrema ingenuità e lo “sferrare la corda pazza”338 a piacere, ovvero di poter agire in maniera “inconsulta” scaricando la colpa sul momentaneo attacco di follia per poi rientrare nei canoni della normalità, mentre per le seconde non viene palesata una scelta tra follia e ragione. Come ci illustrano le parole del pirandelliano Ciampa, “Non ci vuole niente a *far la pazzia*, creda a me! Gliel’insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazzia!” (Pirandello, 1990: 105) e questa verità, così urlata e palese, diviene inattaccabile dietro lo scudo difensivo della follia. Le connessioni tra le due sono ovvie quanto imprecise ma l’idea dell’una spesso coinvolge l’idea dell’altra. Sia la giullaresa che apprezza la follia e la emula e la pazzia che l’impersona danno voce, dai margini della società stessa, a verità nascoste o difficili. Quindi, per muoverci all’interno di questo universo parallelo, bisogna operare una distinzione arbitraria tra le pazze che verranno qui esaminate e le *étouffées* che sono, a tutti gli effetti, delle giullaresse, qui rappresentate, una per tutte, da Giovanna la pazzia. Laddove l’elemento scelta è assente le cose si complicano, come vedremo, ma tutti i personaggi saranno portatori di una “verità” che diviene inattaccabile quando difesa dallo scudo della pazzia. Non sorprende, quindi, che l’uso di personaggi affetti da pazzia – e quindi non censurabili per quello che dicono – aumenti nel teatro Fo-Rame con l’aumentare del loro impegno politico alla fine degli anni sessanta.339 Infatti, nel ’68, Dario Fo e Franca Rame, seguendo la loro coscienza politica, lasciano il circuito teatrale gestito dall’ETI a favore del circuito culturale ARCI (l’associazione culturale del PCI), e si dedicano ad un teatro dichiaratamente politico indirizzato alle masse con il dichiarato intento di politicizzarle.

338 Ciampa “Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d’orologio in testa. La seria, la civile, la pazzia. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. – Ci mangeremmo tutti, signora mia, l’un l’altro, come tanti cani arrabbiati – Non si può. […] E che faccio allora? Do una giratina così alla corda civile e gli vado innanzi con cera sorridente, la mano protesa […] Ma può venire il momento che le acque s’intorbidano. E allora… allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettersi le cose al posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quattr’otto, senza tante storie, quello che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazzia, perdo la vista degli occhi e non so più quello che faccio!” (Pirandello, 1990: 72-3).


Non si tratta della tradizionale morte di Cristo e della sua deposizione, in quanto questa rappresentazione è ben lungi dalla serena accettazione dell’iconografia classica e presenta il personaggio più popolare della *Mater Dolorosa*, che non accetta la morte di suo figlio con quel decoro e accettazione che viene normalmente associato alla sua figura. Qui Fo si riallaccia, per la sua rappresentazione della Madonna, alle dee elleniche pre-cristiane, come Iside, ed i riti ad esse associati in un suo caratteristico scavare nella tradizione fino a trovare un elemento utile al suo teatro. Infatti, questo episodio vede Franca Rame interpretare Maria che arriva sotto la croce e tenta di tutto, anche di corrompere un centurione, pur di salvare suo figlio - anche se lui non vuole essere salvato. Questo è solo uno degli echi che accomuna il presente “episodio” con il precedente della *Strage degli innocenti*: questo gioco di specchi crea un’immagine della madre di Cristo che è molto umana, un’altra vittima del dio padre. Per ottenere questo effetto l’autore crea per la Madonna una versione teatrale del *planctus Mariae* dove la donna si sofferma sui dettagli del corpo morente del figlio ricordandone il passato splendore “morte le man, morta la boca e i ogi... morti i cavej?” (Fo, 1993: 165). De

---


Martino, nel 1958, scrive che il *planctus* rappresenta il passo finale del sincretismo tra riti pagani riguardanti le dee antiche, che davano spazio ad una espressione più fisica del dolore, con quelli cristiani che insegnano l’accettazione e la sublimazione del dolore terreno in vista del premio ultraterreno.\textsuperscript{343} Ma mentre questa lamentazione preannuncia l’accettazione del dolore, la Maria di Fo si adira e confessa che se avesse saputo “questa” verità non avrebbe accettato di diventare “Regina” e diventa blasfema, la più blasfema tra le donne; a questo punto il Cristo interviene e le dice di non bestemmiare e le chiede di andarsene a casa: Dio stesso, quindi, la interrompe e la riporta al suo dolore e alla sua “cristianità”.

Fin qui Fo si muove all’interno dei canoni della tradizione della *Mater lacrymosa*, ma lo *Stabat Mater* dell’autore si sposta verso una versione più pagana della *Donna di Paradiso* di Jacopone da Todi. Infatti Maria sviene, come nell’*Acta Pilati* (apocrifo del V secolo) dove Maria, in un atto di dolore molto poco cristiano, una volta ripresa conoscenza, si graffia il volto e si batte il seno, ma qui lei non si sveglia, rimanendo quindi nell’artificio del sogno. Il “sogno” diventa quindi uno stratagemma – usato fin dalle antiche tragedie Greche – per dare una versione molto “pagan” della Madonna sotto la croce. La donna, nel sogno, non accetta la Resurrezione di Cristo come mezzo per battere la morte e, in ultima istanza, il suo dolore. Sono gli anni della guerra del Vietnam, la prima guerra “televvisiva” le cui immagini straziavano i teleschermi e alla quale non si doveva, secondo i Fo, rimanere inerti. Per smuovere le coscienze ecco quindi la figura della madre impazzita di dolore, non una madre quasi plasiasi come lo è la madre nella *Strage degli innocenti*, interpretata sempre in questo spettacolo da Dario Fo – il cui dolore e la cui figura vengono quindi accomunati a quello della madre di Cristo – ma proprio la figura della madre, colei il cui destino è la maternità, colei che si compie nel figlio: l’archetipo della Madre, così come Gesù è l’archetipo del figlio, l’agnello sacrificale, l’innocente per eccellenza. Maria però non accetta il suo destino con rassegnazione e procede a inveire contro l’arcangelo Gabriele per aver sorvolato su un dettaglio così importante della vita di suo figlio mentre le aveva portato la buona novella. L’arcangelo viene rispedito a male parole in paradiso dove il dolore non esiste. Il messaggio di rivolta verso il potere, verso il sacrificio dei propri figli, sempre in chiave allegorica, assume qui dei toni altamente simbolici che rinforzano quelli dati nei precedenti monologhi, e vanno a chiudere con toni tragici uno spettacolo caratterizzato


425
da una maggiore leggerezza iniziale. La voluta inversione, in finale, del tragico al comico, di nuovo contrario alla norma teatrale, vuole essere una chiusa forte, antica-tartica, che lascia ed invita a pensare, al dibattito, quel “terzo atto” in cui il pubblico veniva invitato a rimanere a teatro dopo lo spettacolo per discutere le proprie idee.

In questa giullarata la morte del Cristo non è catartica, come non lo è la cacciata dell’arcangelo - in quanto sognata -, né, tantomeno, la pazzia tragica della Madonna. Questa si stacca, di nuovo, da quelle rappresentate precedentemente, e trova radici profonde nella tradizione popolare, in linea con la ricerca dell’epoca;\textsuperscript{344} una mater dolorosa colpita da una pazzia lucida quindi, espiatoria e propiziatoria ma non consolatoria, come nella precedente figura femminile, che conferma il dramma in atto con la radice umana del personaggio stesso. Anche questo episodio portava il messaggio politico dei Fo: oltre alla guerra, già menzionata in precedenza, qui si vuole indicare che il paradosso, o la religione, non deve “interferire” con la vita reale sulla terra in quanto riguarda una sfera altra e non può comprendere le difficoltà ed il dolore del vivere. Una pubblica “rinuncia” a dio padre, all’ordine costituito, a tutto ciò che simboleggia il potere a discapito altrui ed un abbracciare Gesù, l’uguaglianza, la dignità del povero, della donna, del lebbroso.\textsuperscript{345} L’autore usa una potente e condivisa simbologia per portare avanti la sua lotta politica su un piano allegorico fruibile dal suo nuovo pubblico, in effetti usa gli stessi mezzi del potere in maniera totalmente sovversiva concentrandosi sul basso, sull’umanità, sulla non accettazione del proprio destino mettendo in discussione tutto ciò che deve essere accettato in quanto dettato dall’alto in nome di una promessa di una miglior vita nell’aldilà, in quanto prima bisogna garantire una buona vita (possibilmente a tutti) sulla terra.\textsuperscript{346}

\textsuperscript{344} In Grecia esiste uno strano collage cristiano pagano (e lo stesso tipo di veemenza e ribellione) nel Christòs páshión o Christos patiens, attribuito prima a San Gregori Mazianziano, detto “il teologo”, del IV secolo d.C., e poi riportato al secolo XI e ascrivito ad ignoto, dove viene creati “un’arte teatrale bastarda, costruita con i cascamati di tragici greci applicati a soggetti sacri. Maria parla come Ecuba, impresa come Medea, medita il suicidio come la nutrice di Fedra!” Vedi Moretti, M., Costantini, E., La scena delle donne, Roma, Editori & Associati, 1998: 69.


\textsuperscript{346} È per questo motivo che il finale più tradizionale non è stato rappresentato e non è stato più pubblicato dopo il 1993, in particolare modo nel volume dell’opera omnia dell’autore. Questo, ricordando a Maria che il suo dolore e quello di suo figlio riaprivano all’uomo la via della salvezza, era in contrasto con il messaggio politico dell’autore.
Nello stesso anno, altro personaggio impazzito è la madre di Michele lu Lanzone (1969), monologo che nasce all’interno del testo L’operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone (Fo, Rame, 1989), che Franca Rame portava in tournée mentre Fo rappresentava Mistero Buffo. L’episodio viene stralciato dall’opera originale ed acquista, in seguito, importanza a sé stante ed entra a far parte dei tanti quadri femminili, in chiave giullaresca, di Tutta casa letto e chiesa (1977). Si tratta di Rosa, una siciliana “senza età”, che viene presentata da Franca Rame (nel suo primo monologo epico che la vede recitare un ruolo di donna non attraente e di età indefinita) come la madre di Michele lu Lanzone e che racconta, dal manicomio dove è rinchiusa, la storia di suo figlio, sindacalista ucciso dalla mafia collusa con il governo nel tentativo di costruire una diga in Sicilia che avrebbe permesso ai lavoratori di coltivare la terra e vivere meglio – senza dover lavorare nella zolfa o alle saline o a giornata la terra di altri – sottraendosi, insomma, all’oppressione. Sulle parole di una ninna nanna entra in scena, scarmigliata ed insaccata in un camicione bianco che si siede su uno sgabello al centro dello spazio scenico “tenendo in grembo un pupazzo di stracci, una pigotta grande come un bambino di cinque anni [che] ogni tanto pettina e culla” (Fo, Rame, 1989: 83) ed al quale riferirà come Cenzino, figlio di Michele. Iconograficamente la composizione dei corpi in scena è quella classica, triangolare, della Madonna con bambino ma il vuoto scenico, l’età della donna, i suoi capelli scarmigliati ed il suo camice distruggono il senso di tranquillità che questa rappresentazione normalmente presenta. Ancora una volta siamo di fronte ad una donna che ha perso la mente – quindi una pazzia vera e non una giullaresca – per via del dolore, un’altra crocifissione. Viene il dubbio, forte, che la donna non sia affatto pazzia ma sia stata rinchiusa in quanto testimone scomodo e non deve passare inosservata la classe sottoproletaria di appartenenza di questa donna ed il fatto che la sua “voce” venga fatta forzatamente tacere nella finzione con la chiusura in manicomio prima e all’interno dell’istituzione stessa con il metodo della “strozzina”, ovvero avvolgendola in un lenzuolo bagnato facendole mancare l’aria e svenire, in quanto sono due tratti che la distanziano dai precedenti personaggi affetti da pazzia. Gender, classe, oppressione e mancanza di “voce” sono tutte caratteristiche che separeranno, da questo momento in poi, i pazzi dalle pazzie nel teatro Fo-Rame fino agli anni Ottanta.

347 Qui si crea il dubbio che si tratti della moglie di Michele e madre di Cenzino – come sembra probabile – o, come preannunciato, della madre di Michele quindi nonna di Cenzino; l’atteggiamento materno della donna lascia intendere il contrario. Il continuo “tagliare” e riutilizzare materiale dei Fo sembra qui aver creato un qui pro quo riguardo questa figura femminile.
Questo cambiamento è dovuto non solo alla presa di posizione politica della coppia Fo-Rame ma anche alla loro amicizia con Franco Basaglia e Franca Ongaro Basaglia che lottano, negli anni sessanta e settanta, per il reinserimento dei malati mentali in società, per offrire loro un trattamento più umano, per la creazione di nuove terapie alternative come la teatro terapia, e per offrire loro spazi nuovi e diversi dove guarire mentre vengono, in seguito alle loro lotte, chiusi i manicomi istituzionali. Nella loro “missione” per liberare la popolazione italiana di “matti” i Basaglia sostengono che “nei manicomi sono internati i poveri, e le donne povere – per i pregiudizi e le paure che hanno incorporato e da cui sono state condizionate” (Ongaro Basaglia, 1977: VIII). A queste donne Dario Fo e Franca Rame si ispirano per le pazze – e non pazzi – che da quel momento in poi hanno popolato il loro teatro con un nuovo approccio tragico.

La giullarata femminile Tutta casa, letto e chiesa (1977) che vede sola protagonista la Rame in scena annovera anch’esso una sua pazza, si tratta della una prostituta del Monologo della puttana in manicomio. Dalle battute iniziali la donna viene presentata come “una malata da curare” piuttosto che “pazza da rinchiudere” che in scena è collegata, con fili, tubi ed apparecchiature elettroniche ad una macchina da dove, presumibilmente, una dottoressa sta monitorando delle misurazioni. Dal finto dialogo – in realtà un monologo – con l’inesistente dottoressa diviene chiaro che la paziente ha bisogno di contatto umano, di qualcuno cui raccontare la sua storia ma, via del macchinario, la protagonista rimane sola in scena a raccontarla al pubblico. Già dall’impostazione del pezzo quindi Fo e Rame prendono una posizione ben precisa rispetto al trattamento dei malati mentali che si sposta dalla tradizione “clinica” verso una posizione di cura più attenta all’essere umano ed ai suoi “sconvenienti” problemi. Inoltre, con la scelta di una protagonista femminile nel rappresentare la malattia gli autori vanno al di là dei muri del manicomio per toccare anche il tema della doppia oppressione delle donne nella cultura italiana. La questione, all’epoca, è al centro del fervido dibattito femminista ed è anche di grande interesse per la coppia Basaglia (Ongaro Basaglia, 1977):


349 Tradizionalmente i malati mentali recitavano in alcune forme di teatro popolare, in particolar modo durante il Carnevale ma questo era un teatro con una funzione completamente diversa e non terapeutica. Vedi Sordi, L., Teatro e rito, Milano, Xenia, 1990: 1, dove cita A. Rossi e R. De Simone, Carnevale si chiamava Vincenzo, Roma, 1977: 145.

350 Battaglia che vincono con la ratificazione della Legge n.180 del 1978.

VI), oltre ad essere un punto chiave di tutto lo spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa.* Quindi, quando la donna comincia a parlare, in maniera tragi-comica e senza vittimismo, delle sue esperienze sessuali negative e prosegue illustrando la mancanza di educazione sessuale ed i soprusi che le vengono fatti quando ha le crisi che caratterizzano la sua malattia, gli autori stanno dando voce alle preoccupazioni così riassunte dall’analisi di Franca Ongaro Basaglia:

Il quadro si apre allora su ciò che informa la nostra cultura e che determina e condiziona la donna ad essere ciò che è: un corpo di cui non è mai padrona e attorno al quale, tuttavia, si incerta una vita che non può essere ciò che essere la storia di una espropriazione. Il suo essere considerata e voluta “corpo”, è ciò che ha impedito alla donna di essere soggetto storico-sociale, avendo questo corpo solo in quanto oggetto per altri, mai per sé. Il fatto che tutta la vita della donna sia stata culturalmente incentrata sulla sessualità che, proprio in quanto enfatizzata ed esaltata come una unica funzione, doveva contemporaneamente venire repressa, ha fatto sì che la sua storia – salvo casi eccezionali – sia sempre stata soltanto la storia del suo corpo, dei meccanismi di difesa che essa doveva mettere in atto per non esserne totalmente espropriata, dei meccanismi di attacco-seduzione che poteva sfruttare per venderlo in un contratto che fosse almeno vantaggioso. [...] Le voci di queste donne interrate in manicomio confermano, al di là dell’ulteriore distruzione operata dalla segregazione, come l’unica storia che affiori sia quella di questo corpo espropriato, quindi la storia comune a tutte le donne. (Ongaro Basaglia, 1977: VI-VII)

La storia di vita che la puttana in manicomio racconta sembra essere un *pastiche* delle molte storie vere riportate nel libro della Morandini *E allora mi hanno rinchiusa*... uscito proprio nel 1977. La protagonista ha una vera malattia attraverso la quale offre un panorama dell’oppressione della donna, diventando una *maschera universale* per il paradosso della condizione femminile. La prostituta racconta della mancata educazione, anche sessuale, della vergogna vissuta con il sesso pre-matrimoniale, degli inizi della sua malattia, la perdita del lavoro in fabbrica, la prostituzione, gli abusi subiti e l’arrivo in manicomio in una progressione che non lascia alcun dubbio rispetto alla mancanza di scelte a lei prospettate. Per questa donna il manicomio ed i suoi tranquillanti sono quasi un rifugio dall’emarginazione sociale, dal suo essere una donna sfruttata prima in casa, poi in fabbrica, sul marciapiede e per finire nella malattia “non [le] resta niente cui agganciarsi, niente per cui esistere, dato che la vita della donna ha significato solo se vista in funzione di altri” (Ongaro Basaglia, 1977: VIII). Una protagonista senza amor proprio che potrebbe essere chiaramente reinserita in società, se solo esistessero le condizioni e le strutture adatte, così come viene a trovarsi meglio con le altre malate che le offrono conforto e sostegno – anche di natura politica.352 La pazza quindi dice la verità, come i

352 Esiste una contraddizione nel monologo tra il manicomio presentato all’inizio come luogo di prigionia ma che diventa, con il racconto, sempre più moderno. Infatti la protagonista parla di permessi di uscita per motivi di lavoro e, soprattutto, di come il manicomio offra una comunità terapeutica dove trovare conforto e sostegno dalle altre internate.
suoi predecessori, ma queste sono verità sociali, sia ad un livello personale più tragico che ad un livello sociale di natura corrosiva e satirica. C’è anche una lezione di natura politica da apprendere, una che verrà impartita spesso in questi anni, e che predica la presa di coscienza politica e sociale per rendere le persone partecipi della società ed apportarle i dovuti e necessari cambiamenti.

La puttana in manicomio è l’ultima pazzia nel teatro Fo-Rame: la fine delle contestazioni e l’apertura dei manici segna la fine dei personaggi affetti da follia: i pazzi lasciano il passo ai giullari mentre le pazze diventano “escluse” affette da malessere lievi che ad una vera e propria malattia, più relativi al loro ruolo in una società sempre più aliena e alienante, ricca di macchine e povera di persone. Sempre in Tutta casa, letto e chiesa (1977), inizia questo nuovo trend. Infatti nel monologo Una donna sola, troviamo macchine alienanti, anche se qui non si tratta di macchinari medici, bensì di elettrodomestici. Questi abbondano proprio per segnalare la solitudine della protagonista nella nuova ricchezza consumistica. Non solo la donna ma l’intera società viene distratta da “falsi” bisogni, teorizzati nel 1967 dal filosofo Herbert Marcuse come quelli che vengono sovrimposti all’individuo da parte di interessi sociali particolari cui preme la sua repressione: sono i bisogni che perpetuano la fatica, l’aggressività, la miseria e l’ingiustizia. Può essere che l’individuo trovi estremo piacere nel soddisfarli, ma questa felicità non è una condizione che debba essere conservata e protetta se serve ad arrestare lo sviluppo della capacità (sua e di altri) di riconoscere la malattia dell’insieme e affermare le possibilità che si offrono per curarla. […] La maggior parte dei bisogni che oggi prevalgono, il bisogno di rilassarsi, di divertirsi, di comportarsi e di consumare in accordo con gli annunci pubblicitari, di amare e odiare ciò che altri amano e odiano, appartengono a questa categoria di falsi bisogni. (Marcuse, 1967: 25)

Secondo Fo e Rame gli elettrodomestici aiutano a distogliere l’attenzione dal pubblico verso il privato inquinandone l’essenza; vengono usati in un sistema patriarcale per “premiare” chi vi aderisce e per creare una sensazione di valore e ricchezza, in particolare nelle donne, mascherando il vuoto creato loro attorno nel tentativo di rinchiuderle in una alienante prigione dorata. Gli autori cercano quindi di mettere in guardia le donne e la società rispetto a questi bisogni artificiosamente creati e all’alienazione che ne consegue.

Ricca di elettrodomestici e povera di calore umano, in uno spazio al confine tra la malattia mentale e l’emarginazione sociale troviamo Giulia in Una giornata qualunque (1986). Qui la protagonista viene presentata circondata da aggeggi elettronici (TV, videoregistratori, telecamere, allarmi, ecc.) mentre sta girando un video testamento per il marito, dal quale si è separata dopo trentacinque anni di vita insieme. La vita della donna
è sconvolta, lei non si accetta e non si sente accettata, la realtà che si trova intorno le è aliena e Giulia ne viene emarginata. Eppure, nell’ascoltare i problemi di altre donne come lei, che la chiamano pensandola una psichiatra per via di un errore di stampa in un giornale, la tragedia della protagonista passa in secondo piano. Nel finale tragiocomico, dove Giulia chiama la polizia per cercare di salvare una delle donne che l’ha chiamata e che si sta suicidando con il gas, la protagonista si rende conto della sua follia e ritrova la forza di vivere. Per rimanere nel comico, la polizia - che non ha capito granché, o forse ha capito tutto – si presenta a casa sua. La donna non ha più intenzioni suicide, il problema non è più soltanto il “suo” problema ma un problema comune, da affrontare insieme alle altre donne, eppure, paradossalmente, dalla polizia le viene prospettato solo il ricovero coatto, l’esclusione dalla società.353

Gioca sulle stesse corde di Giulia uno degli ultimi personaggi femminili non solo portato in scena ma anche scritto da Franca Rame; si tratta di Mattea ne La donna grassa (1991) – che con la precedente Giulia condivide una dieta a base di pollo lessato per cercare di ritrovare una figura più consona ai dettami della società, con scarsi risultati. In questa pièce si affronta il tema della donna che viene lasciata per una ragazza più giovane – già affrontato in precedenza nel teatro Fo-Rame – ma vi si affiancano temi più innovativi quali i disturbi alimentari. La sofferenza fisica e quella psicologica sono, qui, indissolubilmente legati nella fame insaziabile di Mattea cui non basta cibo, successo e ricchezza che, anzi, creano nuovi falsi bisogni. Quando la protagonista ha un momento di lucidità denuncia le colpe della cultura patriarcale e consumistica e le difficoltà che sovvertire un sistema così radicato comporta, pronto com’è ad approfittarsi di ogni debolezza ma il finale anticatartico la vede sprofondare nella poltrona dell’amore, una macchina di sua invenzione, che, con voce maschile le sussurra: Oh cara… dove sei stata fino adesso?… Mi sei mancata tanto!… Vieni che ti abbraccio… sprofondati addosso a me… Splendida creatura… ti amo… lasciati andare… Non pensare a niente… a niente. Ti amo… Ti amo! (Fo, Rame, 1998: 75)

Il cerchio si chiude, la tecnologia torna a riempire il vuoto d’amore.

Le pazze nel teatro Fo-Rame nascono quindi da una costola dei giullari, per difendere gli oppressi, per poi evolvere verso il lato più drammatico della pazzia, riuscendo al massimo a difendere sè stesse. Perdono man mano la “leggerezza” comica delle giullaresse, andando a prediligere i contorni della realtà e dell’alienazione, della

353 Con l’attuale legislazione la polizia può richiedere il ricovero coatto, ovvero forzato, di malati il cui stato mentale potrebbe causare danni a sé stessi e ad altri.
tragedia. Questa evoluzione verso una pazzia più intimista, più moderna, anche come radici letterarie, può sembrare dovuta alle corde recitative comico grottesche di Franca Rame ma è frutto di osservazione della realtà e risulta pur sempre rivelatrice di verità scomode ed universalì.

Le pazze non hanno grande libertà di azione, né con l’esterno né con il loro stesso corpo, che anzi viene continuuamente “attaccato” dall’esterno; tendono ad essere passive, ad accettare con “garbo” le ingiustizie loro imposte – o, quando hanno una voce forte, vengono messe a tacere con un qualche metodo coercitivo. Sane da legare, appunto.

**Riferimenti bibliografici**


Fo, D., Rame, F., *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame XIII*, Torino, Einaudi, 1998


---


DESEO DE SER PUNK. IL DESIDERIO DI ESSERE SE STESSI

Francesca De Cesare

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

La scelta di una scrittura in prima persona come strumento di costruzione della narrazione è strettamente vincolato all’ambito semantico dell’intimità, allo scenario della soggettività. Lo spazio intimo, a sua volta, è uno spazio predestinato storicamente alla donna, ed è un luogo agglutinante di esperienze non osservabili se non attraverso il linguaggio\(^1\). Per alcuni aspetti si può assimilare la scrittura di Martina, la giovane protagonista del testo di Belén Goepgui \textit{Deseo de ser punk}, alla forma narrativa del diario, visto che esso costituisce una pratica aperta alla comprensione antropologica di una vita\(^2\). La sua fedeltà all’ordine cronologico dell’evento non consente alla protagonista di interpretare il passato alla luce di una struttura globale, bensì fotografa il momento vissuto e presente privandolo anch’esso di una qualsiasi struttura. Si tratta di una parentesi artificiale che adesca il lettore illudendolo di assistere al reale fluire della vita della giovane adolescente. In ciò consiste la peculiarità e la reale vulnerabilità di tale pratica di scrittura. Nella presunzione di bloccare l’inesorabile fluire del tempo, cattura il momento presente e riduce il tempo in un presente assoluto.

La tipologia della scrittura di Martina condivide elementi anche con il pensiero autobiografico. Lo strumento del raccontarsi si presta al servizio della pedagogia della memoria, capace di ricomporre le fratture ed i frammenti dispersi di un’esperienza vitale. Si rivela essere uno strumento spesso utilizzato non esclusivamente per scoprire chi si è, bensì anche per la necessità di identificarsi con una storia che si senta come propria (Demetrio, 1996). Non si tratta quindi solo di un desiderio intimistico che si esaudisce nel piacere di parlare di sé stessi. Il suo soddisfacimento consente di sentire di aver vissuto e di sentire che si sta ancora vivendo. Tale “escritura del yo”, che costituisce la forma privilegiata di esprimere l’autobiografico, disegna una autentica

---


\(^2\) Il genere del diario ha affrontato un percorso che va dai diari propriamente letterari del 1800 fino a spingersi in una dimensione più esistenziale e moderna del genere, nella pratica quotidiana della vita di molti cittadini. È significativo l’apporto di Philippe Lejeune per gli studi autobiografici. Introspezione ed esigenza di verità sono le caratteristiche alla base del concetto di autobiografia teorizzato in vari suoi studi (\textit{Le pacte autobiographique}). Tra gli altri, degno di nota è \textit{Carta abierta sobre el diario íntimo. Respuesta a Marc Ligeray} (\textit{Revista de Occidente}, n° 182-183, 1996, pp. 81-87).
mappa geografica dell’esistenza della giovane. Come pratica narrativa, José María Pozuelo Yvancos precisa che l’io che scrive non corrisponde mai all’io che esiste. Esso piuttosto corrisponde ad un altro io, soppiato nell’atto di ricordare, “y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue”(Pozuelo, 2006: 10). Seguendo tale base interpretativa, si creerebbe, quindi, uno stato di confusione e di sovrapposizione del “yo” del momento che scrive con il “yo” di quanto scritto. Una sorta di rispecchiamento dei due “yo” di Martina si concretizza in Deseo de ser punk quando la protagonista guarda alla propria vita mentre scrive e si rappresenta rivedendosi dall’esterno:

Es raro, mientras te escribo estoy viéndome escribirte y no me veo desde la puerta, sino más bien como si estuviera en la casa de arriba y el suelo fuera de cristal. Me tumbó en el suelo de los vecinos para ver cómo te escribo, con un codo apoyado en la mesa y el pelo tapándome la cara. Aquí arriba no hay nadie. Ni los vecinos, ni el perro de los vecinos. Y al mismo tiempo sigo abajo, en el cuaderno, contigo (Goepgui, 2009: 14).

Martina lo dichiara dalle prime pagine. Si sente espulsa dalla propria vita, da quella della propria famiglia, insomma da quella che si suppone essere la propria vita. Da semplice spettatrice di quanto le accadeva intorno, si ritrova al centro dell’attenzione di sguardi sconosciuti e un senso di inadeguatezza e di imbarazzo la invade. Il senso di malessere della giovane si percepisce adeguatamente grazie alla resa della costruzione metaforica. La vita è una piscina in cui Martina si tuffa fiduciosa e completamente nuda, mentre intorno a lei continuano ad esserci persone vestite o al massimo in costume. Sognare di trovarsi nudi, di provare vergogna di fronte agli sguardi degli sconosciuti e di cercare di fuggire è uno di quei sogni che Freud ha definito “sogni tipici” (Freud, 1979: 220). Il sogno di nudità si ricollega al desiderio esibizionistico che si prova nel periodo dell’infanzia, ma il disagio che si avverte è dettato da un’altra istanza psichica che giudica tale comportamento come immorale. L’immagine metaforica creata dall’autrice evoca, quindi, le due istanze psichiche in conflitto nella giovane protagonista, che rivive nello specchio simbolico della metafora le proprie emozioni.

La studiosa e psicoterapeuta Jole Baldaro Verde ha rappresentato l’adolescenza come il territorio intermedio tra il regno dell’infanzia di Peter Pan e la terra degli adulti. È il punto di arrivo della prima fase della vita ed è a sua volta un periodo critico (Baldaro Verde, 1992: 178-179). Cogliere la fase adolescenziale dello sviluppo di una persona significa, quindi, descrivere il periodo più sensibile e delicato dell’evoluzione di un individuo (Baldaro Verde, 1987: 123). Oltre ad essere luogo di cambiamenti, psichici e relazionali, strettamente collegati e interdipendenti gli uni dagli altri, la fase
dell’adolescenza richiede il raggiungimento di un’identità coerente. L’identità è pertanto una nuova acquisizione che si basa anche sulla ricapitolazione delle acquisizioni raggiunte nelle tappe precedenti e che Martina racconta nel romanzo.

La scrittura della lettera diario è rivolta ad un amico, ma in più di un’occasione il confine tra le identità si sovrappongono; in effetti, il “tú” con cui si rivolge spesso all’amico fa sospettare che ammicchi al letore, nella ricerca di una complicità che faciliti un’interpretazione delle vicende della giovane. Nelle opere di Belén Gopegui sono spesso presenti critiche ad aspetti della società che non funzionano. La stessa autrice in un’intervista, a proposito di Deseo de ser punk, ha precisato che:

Los personajes pueden llegar a ser instrumentos, herramientas, con que afrontar el mundo. Forman parte del conocimiento, como las matemáticas o la filosofía. En un personaje hay experiencia, sentimiento y razón, en Martina esa combinación produce ganas de pelear, y sirve para poner en evidencia algunas ausencias en la sociedad española, en especial la falta de espacios para los adolescentes y jóvenes, espacios que sean algo más. (Gopegui, 2011)

Il momento che Martina chiama “el punto de no retorno” (Gopegui, 2009: 29) è il momento in cui ha maturato sufficienti delusioni e in cui smette quindi di preoccuparsi del ruolo istituzionale ed educativo dei suoi professori, nonché del mondo più chiariero dei compagni di scuola. Da tale istante si susseguono nel linguaggio poetico della costruzione metaforica varie immagini rappresentative di stati d’animo. Un bicchiere in frantumi o una roccia che si scheggia o un parabrezza colpito da una pietra rappresentano l’effetto del mal di vivere, la nebbia che si deposita ritrae la stanchezza della sofferenza, le canzoni sono delle piccole bombe che aprono le porte della comunicazione, le persone sono vasi comunicanti e l’urlo ha il potere salvifico di aprire il cassetto della propria intimità per riportare alla luce una verità smembrata. Un romanzo che parla di verità concrete. Una ragazza in crisi la cui vita da un istante determinato va in frantumi. Il problema della mancanza di comunicazione con il padre è paragonato allo squallore e all’inefficacia di una musica di sottofondo in una sala di attesa: Así que me quedé callada, esperando a que dijese algo que saliera de él y llegara a mí, no algo que se quedara flotando como el hilo musical en una sala de espera. Seguimos así, mirándonos (Gopegui, 2009: 17).

Del resto, il tema del conflitto generazionale è presente sin dalle prime battute dell’opera. Martina esordisce nel testo con l’espressione “Odiaba su música” e ciò che effettivamente intende è che le canzoni dei genitori “no son del todo horribles, no son del todo pop. Pero son tan mentirosas y tan blandas” (Gopegui, 2009: 52). Luis Martín-Cabrera ha segnalato che la voce di Martina non riproduce semplicemente la voce degli
adolescenti, in quanto l’intenzione dell’autrice non è quella di proporre una disanima delle colpe degli adulti nei confronti dei giovani. In tal caso sarebbe stato ben più verosimile se avesse proposto una versione attualizzata di Historias del Kronen\(^3\). L’autrice propone piuttosto una panoramica della dialettica esistente tra adulti e adolescenti. Una giovane verosimile le cui domande esistenziali sono un’occasione di riflessione per una società intera.

Per Martina, la ricerca di un gusto musicale adatto a lei e nel quale riconoscersi è una metafora che funziona da colonna vertebrale dell’intera scrittura. Nel momento che sta affrontando, i testi musicali riportati sono la struttura portante della ricerca della sua identità. La protagonista di Deseo de ser punk non dissolve i propri conflitti nell’autocommiserazione narcisistica del giovane Holden\(^4\). In un passaggio del testo, è la stessa Martina con un gioco metanarrativo a far riferimento a Catcher in the Rye, l’opera di Salinger. Commenta il testo riportando le opinioni di un critico al proposito, ma lo fa usando come elemento di paragone da cui si distanza, visto che la giovane cerca piuttosto di comprendere le cause della propria alienazione e dei propri dubbi esistenziali.

I manuali di psicologia sono unanimi nell’affermare che durante la crescita, i cambiamenti che inquietano il pensiero adolescenziale vengono applicati anche alle regole sociali. Nella fase infantile, si accettano le norme sulla base del principio di autorità e nel rapporto di potere asimmetrico adulto-bambino; nella fase adolescenziale, diventano alcune tra le tante norme da poter prendere in considerazione e da confrontare con le altre. Inoltre, il ricorso a principi astratti smuove l’adolescente e fa mettere in discussione credenze che riguardano la religione, le relazioni affettive, le istanze sociali. La nostra Martina si chiede quale effettivamente sia il vero significato del vivere. Al di là di quanto dicono gli adulti, afferma la consapevolezza di essere un soggetto libero di compiere le proprie scelte e di seguire il percorso che preferisce:


4 Holden Caulfield, il protagonista di Catcher in the Rye, il romanzo di Salinger a cui la critica contemporanea ha paragonato la figura del personaggio di Martina.

437
La giovane riflette sulla vera essenza della morte che priva le persone di cogliere altre opportunità; rimugina sul senso della reincarnazione; considera l’impossibilità di consolare chi ha perso un proprio caro. Ogni frase usata per confortare una persona in una situazione di lutto suona falsa. La coerenza si erge a valore morale per Martina e l’unica persona che lei riteneva degno della propria stima e che l’ha fatta sentire accolta è morta a quarantotto anni. Il padre dell’amica “tenía un código”, sapeva porle le domande, la accettava per come era, la ascoltava e la accoglieva nel pianto senza per questo esprimere alcun tipo di giudizio. Il padre di Vera era realmente presente mentre stava con lei, accoglieva e raccoglieva i brandelli della sua anima che andava in pezzi, insomma, per usare le immagini metaforiche della giovane, salvava i naufraghi dalle onde del mare in tempesta, senza alcun rischio che abbandonasse la nave distratto da altri impegni.

L’adolescente, rendendosi conto di poter mettere in discussione le norme degli adulti, diventa talvolta provocatoria, con l’intenzione di accertare i limiti oltre i quali poter osare. Martina si mostra sopraffatta dalla seduzione di divenire l’arte di realtà possibili e di modelli ideali. Si raffigura perciò una famiglia ideale, un mondo ideale, che segua coerentemente l’amore per il prossimo o la giustizia. Si polarizzano i due gruppi in un “nosotros” (“si es que somos una generación”) (Gopegui, 2009:114) e un “ellos”, gli adulti. E i giovani vogliono locali per gli adolescenti. Non luoghi in cui si debba pagare per consumare, bensi luoghi in cui rifugiarsi semplicemente per stare. Rappresentativo della mancanza di posti nei quali sentirsi a proprio agio sono i passaggi del testo in cui descrive di intrattenersi alla fermata dell’autobus con il piacere di passare inosservata alla massa e di non dover rispondere ad alcuna domanda. O quelli in cui con l’amica si rifugia nel Corte Inglés, nel reparto mobili, tentando di sfuggire ai commessi che tentano di allontanarle. Rifiuta anche le feste perché le ritiene posti in cui si sente obbligata ad agire esclusivamente seguendo l’aspettativa che le norme sociali impongono. Piaget e Inhelder (1971) sottolineano che l’egocentrismo dell’adolescente si manifesta come una sorta di messianismo, un’aspettativa escatologica. Martina, in realtà, vive nella speranza di un radicale rinnovamento della società, e le teorie per mezzo delle quali si raffigura il mondo sono imperniate sull’attività riformatrice che si sente chiamata a svolgere nell’avvenire. David Elkind (1999), riprendendo i concetti espressi dai due studiosi, ha evidenziato come gli adolescenti tendano a valorizzare in senso esclusivistico le proprie esperienze, i propri ragionamenti, i propri sentimenti, ritenendo se stessi unici (il mito personale). Martina ritiene infatti che ciò che ella pensa, per il solo fatto di essere pensato da lei è, in qualche modo, reale. La giovane non ha esperienze, e si comporta come se l’attuazione di
determinati progetti non implichi resistenza da parte del reale, contrariamente al padre che conosce la differenza tra il pensare le cose e metterle in atto

- ¿Y por qué aquí la gente no se organiza?
- ¿Pero no es más difícil quedarse en casa pensando que no se puede hacer nada?
- Pues no. Lo malo es que no es más difícil. Es más fácil. (Gopegui, 2009: 147)

Lo psicologo americano rileva anche che le pressioni che subiscono gli adolescenti postmoderni sono indiscutibilmente diverse da quelle subite dagli adolescenti moderni. Gli adolescenti postmoderni non sono più protetti dalla famiglia nucleare moderna, sono spesso fatti oggetto di bombardamenti di informazioni e di immagini trasmessi dai media e da internet. I genitori di Martina la invogliano a leggere il giornale, “les debe de parecer muy maduro o algo así” (Gopegui, 2009: 72), e la ragazza ha facilmente accesso a internet e non risulta protetta dalle pressioni della dura realtà del mondo esterno. Il padre è stato licenziato, il fratello la contatta al telefono per comunicarle di essere stato coinvolto in un brutto incidente d’auto, la giovane si fa carico del lutto che l’amica prova per la perdita del padre. L’autrice pare assumere Martina come rappresentante metonimico dell’individuo postmoderno. La richiesta, quindi, che Martina avanza non sarebbe esclusivamente un gesto di ribellione di una adolescente, bensì il grido di una generazione che sta crescendo in un mondo colonizzato dalla logica del capitale.

In un periodo storico in cui sono cadute le “grandi narrazioni” del Novecento (Lytard, 1985: 6), con la crisi dei sistemi di appartenenza e di inclusione, la ricerca dell’identità, secondo Bauman, è “l’effetto collaterale […] della combinazione delle pressioni globalizzatrici e individualizzatrici e delle tensioni che esse generano” (Bauman, 2001: 192). Sempre secondo il sociologo polacco, l’identità perde i suoi ancoraggi sociali e i suoi quadri di riferimento tradizionali (ex genere, paese o luogo di nascita, famiglia, ceto, classe sociale) che la facevano apparire e sentire “naturale”, predeterminata e non negoziabile (Bauman, 2003). Il personaggio di Martina, pur racchiudendo le condizioni archetipiche di adolescente, va oltre e acquista una natura fuori dal comune. Attraverso un abile gioco di specchi, in cui l’io della scrittura si sovrappone all’io sdoppiato nell’atto della memoria (l’io che ricorda), e che a sua volta si ricongiunge all’io di una generazione, la scrittrice esprime la differenza a partire dalla soggettività.
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Lejune, P. Carta abierta sobre el diario íntimo. Respuesta a Marc Ligeray (Revista de Occidente, nº 182-183, 1996, pp. 81-87.
Lytard, F., La condizione post-moderna. Rapporto sul sapere, Milano, Feltrinelli, 1985 (ed. orig. 1979),
LA FOLLIA FEMMINILE DA DANTE A MANOEL DE OLIVEIRA

Delio De Martino

Università di Bari “Aldo Moro”

1. LA FOLLIA FEMMINILE IN DANTE

La storia della letteratura italiana inizia con l’insuperabile narrazione della follia del peccato della *Commedia* dantesca. La follia come tema letterario e biografico che tanto successo e attenzione ha riscosso nel corso di tutta la storia della letteratura e delle arti in particolare nel ‘900 fino a Pirandello e oltre ha dunque come fondamentale archetipo l’opera del divino poeta.

La follia nell’opera dantesca è legata alla concezione tassonomica medievale della religione cattolica e all’incrollabile fiducia in una netta distinzione tra bene e male, tra sanità della mente e suo immorale traviamento. La pazzia è infatti presentata come una particolare forma di lontananza dai principi etici e morali religiosi, come temeraria avversità alla legge di Dio.

Nella *Commedia* la follia è nominata nell’*Inferno* ma anche nelle altre due cantiche mentre, come ricorda l’*Enciclopedia dantesca Treccani* (Favati, 1970) alla voce “Follia”, in altre opere dantesche il termine indica “stoltezza”, “sciocchezza”, “scempiaggine”. In particolare, folli sono personaggi femminili (e maschili) che peccano di eccesso di superbia e di *hybris*.

Già nel canto secondo Dante esprime a Virgilio la preoccupazione che “che la venuta non sia folle” (v. 35). “Folle strada” è definito il cammino di Dante dai diavoli che presidiano la città di Dite (VIII 91), mentre il peccato dell’ira è definito “folle” da Virgilio in XII 49. Dante stesso si definisce “troppo folle” nel senso di temerario nel rispondere al papa simoniaco Niccolò III (*Inf.* XIX 88 “Io non so s’i’ mi fui qui troppo folle”).

facemmo ali”) è stata inserita all’interno del logo del Politecnico di Bari (De Martino, 2013: 25). La folla di Ulisse è successivamente ricordata anche in *Pd. XXVII* 83.

In *Purgatorio* XX 109 si ricordano invece la folla e la temerarietà di Acàè che rubò una parte del bottino di Gerico e per questo fu lapidato: “Del folle Acàè ciascun poi si ricorda, / come furò le spoglie, sì che l’ira / di Iosùè qui par ch’ancor lo morda”.

Anche personaggi femminili danteschi sono descritti come folli: nel canto XII del *Purgatorio* Dante osserva un bassorilievo che ritrae la superbia di Aracne che definisce: “O folle Aragone, si vedea io te / già mezza ragna, trista in su li stracci / de l'opera che mal per te si fè”.

Ma il personaggio femminile più interessante colpito da folla è probabilmente Sapia senese la quale sconta la sua pena nella cornice degli invidiosi. Si tratta di una nobildonna della famiglia dei Salvani che si professa folle. La sua folla consiste nell’invidia legata alla superbia perché troppo fiduciosa in sé stessa (Bosco, 1966: 56). Curiosa è in questo caso l’antitesi tra l’onomastica della donna che suggerisce maturità e la sua folla, segno della rottura del rapporto tra il nome e la qualità della persona che lo porta, causata proprio dal peccato dell’invidia. Si genera così un gioco verbale tra “Non savia e Sapia” (Bosco, 1966: 57).

Ma è singolare anche la sua recidività nel peccato in quanto, come spiega lei stessa, continuò nella sua condotta immorale nonostante avesse superato l’età della piena maturità (vv. 109-114):

Savía non fui, avvegna che Sapía
fossi chiamata e fui de li altri danni
più lieta assai che di ventura mia.

E perché tu non creda ch’io t’inganni,
odi s’i’ fui, com’io ti dico, folle,
già discendendo l’arco d’i miei anni.

Anche in *Pd. VIII* 1-6 è un nominata una donna, in particolare una divinità femminile, Venere ,che secondo le credenze degli antichi ispira il “folle amore” e alla quale si dedicavano voti e sacrifici pagani. L’amore folle ovvero sensuale è quello non guidato dalla fede come quello per Dio.

Solea creder lo mondo in suo periclo
che la bella Ciprigna il folle amore
raggiasse, volta nel terzo epiciclo;
per che non pur a lei faceano onore
di sacrificio e di votivo grido
le genti antiche ne l’antico errore;
Più in generale la follia del peccato originale, legato dunque alla prima donna Eva, è menzionata in Pd.VII 93.

Il termine “follia” legato al sacrificio di Efigenia è presente in Pd. V 71 nell’espressione “i folli e i savi” ma nel significato generico di tutti, dove però comunque la follia è l’opposto della sapienza:

….e così stolto
ritrovar puoi il gran duca de’ Greci,
onde pianse Efigenia il suo bel volto,
e fè pianger di sé i folli e i savi
ch’udir parlar di così fatto cólto.

Altre occorrenze per folle riguardano i pagani “gente folle” (Pd. XVII 31) e il cuore dei monaci benedettini corrotti (Pd. XXII 81).

Al campo semanticò della pazzia si possono ricondurre anche altri termini affini in versi come “matta bestialitate” e “persona trista e matta” (Inf. XI 82-83 e XXVIII 111).

Nel complesso della pazzia è una condizione precisa di devianza dalla retta via che riguarda uomini ma anche donne ed esseri femminili sia infernali che purgatoriali come la nobile Sapia senese. Il percorso di redenzione proposto delle donne della Commedia è lo stesso di Dante, ovvero un cammino di rettifica dalla follia del peccato in direzione di una vita degna della grazia divina. Come spiega Bosco (1966: 56) dunque la follia designa una particolare categoria di peccati e peccatori. La follia di personaggi come Aracne nasce dall’“eccessiva fiducia in sé stessi” e dalla superbia intellettuale di cui è emblema l’Ulisse del XXVI canto e in cui lo stesso Dante teme di essere caduto dopo i suoi studi filosofici (Bosco, 1966, 64).

In particolare l’analisi della follia, sia maschile che femminile, nella Commedia rivela l’importanza dell’equilibrio tra due necessità: quella di “seguire inflessibilmente, virtute e conoscenza”, e la “coscienza che a un certo punto occorre sapere fermarsi, vincere con consisteale umiltà la propria “follia”” (Bosco, 1966: 75).

2. LA FOLLIA NEL POSTMODERNO

A settecentocinquanta anni dalla nascita di Dante in un contesto culturale e in un immaginario collettivo molto diverso e più complesso di quello medievale la sensibilità e la concezione della pazzia appaiono molto diversi. Se già nei secoli successivi a Dante
si è assistito ad alcune modificazioni, è stato soprattutto il ‘900 ad aver stravolto la visione della follia attraverso la letteratura, la scienza e l’arte e ad aver portato l’uomo contemporaneo a interrogarsi sul significato di malattia mentale. Così oggi giorno la fede nella normalità mentale, garantita dalla retta via, promossa dal divino poeta nella Commedia, nell’epoca moderna postmoderna mostra forti crepe e spesso risulta rovesciata dalle pagine di scrittori e scienziati.

«Un pazzo non era che una minoranza formata da una sola persona». Così Winston, ad esempio, il protagonista di 1984 di George Orwell definisce la follia, secondo una visione politica e sociale ben diversa rispetto a quella dei secoli precedenti.

Come si è accennato, nel corso del “secolo breve” la netta separazione tra follia e normalità, tra salute mentale e disagio psichico viene messa in crisi e in discussione sia sul piano letterario e artistico sia sul piano scientifico soprattutto dallo sviluppo della psicanalisi. Nota è infatti l’influenza che la psicanalisi ha avuto nel campo letterario sia sul piano tematico che stilistico nel corso del Novecento. Il titolo del celebre saggio freudiano Psicopatologia della vita quotidiana chiarisce una nuova concezione della patologia psichica che oltrepassa quella che per secoli è stata considerata una condizione psichica di devianza.

L’impatto della produzione letteraria di Luigi Pirandello ha offerto inoltre un nuovo modello di pazzia quale condizione umana quotidiana nell’alienazione del mondo moderno e contemporaneo (Guaragnella, 2000). Ma Enrico IV e Uno nessuno e centomila sono solo la punta dell’iceberg di una produzione letteraria che vede nella follia l’unica possibilità di reale libertà dai vincoli sociali.

Anche in relazione alla donna la follia viene rivista dalla corrente femminista come unica forma di libertà in un opprimente contesto maschilista, come dolorosa via per esprimere se stesse in epoche di schiacciante sottomissione al patriarcato.

L’influenza di figure femminili come Sibilla Aleramo e Alda Merini hanno segnato l’immaginario poetico proponendo figure di donne folli in quanto fuori dalle norme sociali e dagli schemi prefissati dall’ordine sociale prevalentemente machista. La pazzia della porta accanto è l’emblematico titolo di libro di Alda Merini (Bompiani 1995) e dell’omonimo film (2103) di Antonietta De Lillo in cui la Merini racconta se stessa e la sua follia “quotidiana”.

Lo sdopanamento della pazzia a livello generale e la sua rivalutazione quale elemento di progresso umano e culturale è segnata anche dal suo ingresso nel linguaggio pubblicitario. Ad esempio una famosa pubblicità d’immagine della Apple
del 1995, doppiata in Italia da Dario Fo, era incentrata sulla follia quale valore aggiunto del *brand* e celebrava la sua importanza nell’ambito creativo per la ricchezza e varietà del pensiero mostrando immagini di personaggi maschili e femminili folli (De Martino, 2015 e Isaacson, 2011). Questo è il testo letto da Dario Fo:

Questo film lo dedichiamo ai folli, agli anticonformisti, ai ribelli, ai piantagrane, a tutti coloro che vedono le cose in modo diverso. Costoro non amano le regole, specie i regolamenti, e non hanno alcun rispetto per lo status quo. Potete citarli, essere in disaccordo con loro, potete glorificarli o denigrarli, ma l'unica cosa che non potrete mai fare è ignorarli, perché riescono a cambiare le cose, perché fanno progressi l'umanità. E mentre qualcuno potrebbe definirli folli, noi ne vediamo il genio. Perché solo coloro che hanno abbastanza folli per pensare di poter cambiare il mondo, lo cambiano davvero.

E infine compariva il *claim*: “Think different”. Durante la lettura erano mostrati filmati di diversi “folli” creativi moderni che hanno segnato l’immaginario mondiale, tra cui diverse donne quali Maria Callas, Amelia Mary Earhart, Martha Graham.

Un’altra pubblicità più moderna dell’Alfa Romeo invece citava uno dei capisaldi teorici della concezione moderna della follia: *Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam. Nel 2006 andò infatti in onda uno spot dell’Alfa Romeo 159 che puntava fortemente sulla valorizzazione del marchio attraverso una lunga citazione dell’opera di Erasmo da Rotterdam. L’intero spot è una continua citazione testuale accompagnata da immagini di vita quotidiana. La voce fuori campo recita infatti:

Osservate con quanta previdenza la natura, madre del genere umano, ebbe cura di spargere ovunque un pizzico di follia. Infuse nell’uomo più passione che ragione perché fosse tutto meno triste. Se i mortali si guardassero da qualsiasi rapporto con la saggezza, la vecchiaia neppure ci sarebbe. Se solo fossero più fatui, allegri e dissenati godrebbero felici di un’eterna giovinezza. La vita umana non è altro che un gioco della follia.

Solo negli ultimi 10 secondi appare l’immagine dell’auto accompagnata dal *claim*: “Il cuore ha sempre ragione”. Durante la citazione con un montaggio alternato sono mostrate immagini di azioni apparentemente folli dettate dalla passione compiute anche da personaggi femminili. Tra questi un’elegante donna incendia un armadio pieno di vestiti, un uomo sul prato e sotto la pioggia si lascia andare alla passione con una donna, una ragazza con un martello rompe le catene di una gabbia per cani, una donna in abito da sposa si getta in mare.
3. MANOEL DE OLIVEIRA E LA VENA DANTESCA

In un contesto così diverso da quello medievale rigidamente strutturato e guidato dalla cieca fiducia nella morale religiosa, nel 1991 la follia femminile dantesca è stata riletta in una chiave totalmente diversa dal più conosciuto regista portoghese.

Prima de La divina Commedia, il cui titolo cita esplicitamente il capolavoro dantesco, una vena dantesca si può individuare nella produzione cinematografica di Manoel de Oliveira fin dai primi anni della sua attività registica.

Sottili citazioni dantesche vanta già il suo primo lungometraggio, Aniki-Bóbó (1942), tratto dal racconto Meninos milionários di Rodrigues de Freitas, film anticipatore del neorealismo incannato su una storia di ragazzi di strada che diventa metafora del mondo degli adulti e in cui è costantemente presente la tentazione e la paura del castigo. Proprio nelle prime scene del film, in cui Carlitos, il protagonista, si sveglia e va a scuola, la macchina da presa inquadra una frase che richiama il celeberrimo incipit della Commedia. Sulla cartella del bambino, in cui la madre inserisce un libro, è impressa la scritta: “Segue sempre por bom caminho…” che ricorda di seguire dantescamente la retta via al giovane protagonista del film diviso tra il desiderio di trasgressione e i sentimenti di colpa e di paura. La discesa nell’inferno di Carlitos è segnata dal furto di una bambola compiuto per conquistare il cuore della sua amica Teresinha, contesa da Eduardito. Un’altra velata citazione di stile dantesco è inserita nell’insegna del negozio nella cui vetrina è esposta una bambola, che riporta la scritta “Loja das tentações” (“Bottega delle tentazioni”). La bambola dopo il furto viene sarcasticamente inserita proprio nella borsa con la scritta dantesca, borsa che in seguito verrà ritrovata dal negoziante. A questo furto segue un incidente al rivale in amore del protagonista, Eduardito, di cui è ritenuto ingiustamente responsabile Carlitos. I sensi di colpa prendono vita in un sogno infernale del bambino: tra le fiamme dell’Averno il negoziante assume le sembianze del demonio (Da Costa, 2004) e il bambino rivive tutti gli eventi traumatici. Ma nel lieto fine sarà proprio il negoziante a scagionare Carlitos e a regalare la bambola a Teresinha.

Il film gira dunque intorno ai concetti danteschi di peccato e di colpa scatenati da una bambina, Teresinha, al centro di una contesa amorosa.

Anche in successivi film si può leggere una vena religiosa di matrice dantesca come ad esempio in Acto de primavera (1963), incentrato sulla rappresentazione della Passione di Cristo nel villaggio di Curalha o in Vale Abraão (letteralmente La valle di
Abramo, ma tradotto in italiano *La valle del peccato*), storia di perdizione femminile ispirata a *Madame Bovary* di Flaubert.

4. La follia femminile ne *La Divina Commedia* di Manoel de Oliveira

Nel panorama dei film danteschi ve ne sono parecchi spesso trascurati dai dantisti, in quanto presentano un impianto diegetico a prima vista lontano dall’opera del divino poeta e con riferimenti sfumati e leggeri all’opera del Fiorentino (Iannucci, 2004). Un caso è proprio quello del film di Manoel de Oliveira *La Divina Commedia (A Divina Comédia)*, che raramente viene considerato dagli studiosi come film ispirato al poema di Dante, nonostante una sotterranea e profonda affinità di temi, quali il peccato, l’esperienza, il paradiso terrestre, il senso di colpa, la volontà di potere e la ricerca della resurrezione. Più che a Dante i critici hanno più spesso citato Dostoevskij per la presenza di alcuni personaggi tratti dalla sua opera. Ciononostante è stato lo stesso regista ad aver smentito chi liquida il film come un’opera totalmente estranea al poema dantesco e che si limiterebbe a prendere da Dante solo il titolo – ma proprio identico – *La Divina Commedia*. Il regista portoghese ha infatti specificato ai critici cinematografici che la sua opera “è una riflessione storica che in apparente non ha nulla a che vedere con la *Commedia*. Tuttavia la dicotomia tra bene e male, tra peccato e santità offre una chiave di lettura comune” (Casadio, 1996: 87).

In realtà il lungometraggio presentato al festival di Cannes del 1991 dove vinse il Gran premio della giuria è una riscrittura originale e profonda del capolavoro dantesco che ruota intorno al concetto di malattia mentale.

Nella cornice di una grande villa trasformata in residenza per malati mentali diversi personaggi folli interpretano il ruolo che si sono scelti come in un teatro dell’assurdo: Adano ed Eva, Santa Teresa, Gesù Cristo, il Fariseo, il Profeta, il Filosofo, Raskolnikov e Sonia, Ivan e Alioscia (personaggi di *Delitto e Castigo* e de *I fratelli Karamazov*) e i fratelli biblici Lazzaro, Marta e Maria.

Con uno stile che predilige le inquadrature fisse, in omaggio al teatro e all’età d’oro del cinema, Oliveira racconta uomini e donne folli che, lungi dall’essere alienati come i peccatori danteschi, sono in realtà lucidi e colti pensatori. L’intera rappresentazione del film si trasforma in una metafora della condizione umana e del pensiero filosofico e più in generale della cultura occidentale e dei suoi più importanti temi. Ogni personaggio folle è convinto di essere un personaggio letterario, del panorama religioso o culturale e
interpreta con viva convinzione il suo ruolo di fronte agli altri pazzi che ne riconoscono lo status.

Ciò che accomuna la Commedia al film è una profonda sensibilità religiosa che, sebbene nell’opera di Oliveira sia messa continuamente in discussione, pernea i discorsi e i comportamenti di tutti i folli dell’ospedale psichiatrico. Il Dio dantesco è qui sostituito dal direttore del manicomio che nietzschianamente però si suicida alla fine del film lasciando gli ospiti in una situazione di spaeamento e di privazione di punti di riferimento tipicamente postmoderna.

Nello specifico la follia femminile, lungi dall’essere un’aberrazione dalla retta via, si trasforma nell’unica forma possibile di vita e di riflessione intellettuale. La follia delle donne di Oliveira consiste nell’interrogarsi senza pace sui concetti di colpa, di espiazione e sul senso della vita. È in particolare il personaggio di Eva (interpretata da Leonor Silveira) ad incarnare i contrasti e la dualità tra bene e male, perché dopo aver commesso il peccato originale ed essere stata cacciata dal paradiso terrestre, dilaniata dai sensi di colpa, si trasforma in Santa Teresa d’Avila.

Il film inizia proprio con un personaggio femminile, tratto da Delitto e castigo di Dostoevskij: Sonia che invita Raskolnikov ad andare a vedere cosa succede in giardino dove Adamo ed Eva nudi stanno per compiere il loro peccato.

La scelta dei personaggi dostoevskijani di Sonia e di Raskolnikov non è casuale perché è una reinvenzione ribaltata di Adamo ed Eva (Da Costa, 2004: 17). Davanti ai suoi occhi Eva dunque mangia e offre la mela ad Adamo nel giardino meritandosi il castigo della cacciata dal paradiso terrestre, simboleggiato dalla pioggia e dall’arrivo degli infermieri che coprono i due e li riportano all’interno della villa. Subito dopo Eva si trasforma in Santa Teresa d’Avila, negandosi a qualsiasi contatto con Adamo e dedicandosi in maniera ossessiva alla preghiera, cercando così di espiare i suoi peccati attraverso un’astinenza totale da ogni piacere.

Proprio guardando la metamorfosi di Eva dopo il morso della mela, durante la successiva “ultima cena” (in cui Gesù spezza il pane e si prepara al sacrificio), il personaggio del Filosofo, ispirato a Nietzsche, afferma: “L’umanità è folle e non si rende conto della sua follia” ottenendo come risposta dal Profeta: “Non ci vedo nulla di male mio caro filosofo. Così si può quasi essere felici”. I due intavolano una diatriba sull’essere femminile quale entità spirituale o puramente corporale. La follia e la doppiezza di Eva turbano anche la serenità di Adamo che ha perso la sua donna per ritrovarsi una santa.
Il Filosofo, interprete del laicismo occidentale, spinto da Adamo, tenta di cancellare le ossessioni puritane di Santa Teresa e di riavvicinare la donna ai piaceri della carne. In una scena ambientata nella sua stanza le spiega che, negando la sua femminilità ad Adamo, sta assassinando sia l’uomo sia Adamo e per convincerla della sua tesi tenta invano di sedurla.

La dualità salvezza-perdizione è rappresentata anche dal personaggio di Sonia, che già nel romanzo Delitto e castigo di Dostoevskij incarna una doppia personalità di prostituta per necessità e insieme di donna salvifica e pietosa. I due lati, quello infernale e quello angelico, sono sottolineati da elementi cinematografici come la fotografia o i costumi (si alternano l’abito rosso sensuale e l’abito nero castigato indossato insieme al crocifisso). Come in Dante, la colpa, il dolore del peccato, la visione cristiana sono temi vissuti in prima persona da donne e uomini e il crocifisso, la passione e la morte ricorrono all’interno di parecchie scene nei discorsi delle donne ma anche dei personaggi maschili.

Particolarmente interessante il discorso di meta-follia femminile di Sonia che parlando all’amato racconta di Caterina Ivànovna, personaggio che impazzisce dopo la morte di Marmeladov, finendo per morire di dolore. Sonia viene a conoscenza della prossima morte di Caterina proprio da Raskolnikov e ne rimane sconvolta. La pazzia di Caterina rispecchia quella di Sonia che spera che Dio la protegga e non permetta aberrazioni e amarezze. Ma Raskolnikov le risponde che forse Dio non esiste e in seguito le ricorda che anche lei è “mezza pazza”.

Due donne “mute”, la vecchia usuraria e sua sorella, sono anche le vittime dell’omicidio di Raskolnikov, sognate in un flashback onirico in cui rivive il doppio omicidio che con grande turbamento sarà confessato a Sonia, la quale cercherà per lui una via di redenzione religiosa attraverso l’espiazione fisica.

La follia dell’arte è invece personificata da Marta, la pianista che suona il pianoforte e propone così forse l’unica via di salvezza possibile dal dolore dell’esistenza, scatenando una diatriba tra il Filosofo e il Profeta sulla natura umana o divina dell’arte.

5. Conclusioni

La follia femminile in Oliveira è una follia quotidiana, che oltrepassa la concezione dantesca di pazzia quale superamento dei propri limiti umani e non si limita al più ristretto ambito della “perduta gente” che ha smarrito la retta via. L’inferno del peccato,
la ricerca di una salvezza divina o umana è ovunque nei discorsi dei personaggi del film e turbe psichiche riguardano perfino il direttore della clinica, l’unico apparentemente sano ma il più folle di tutti in quanto convinto della possibilità di poter vivere nella perfetta sanità mentale.

L’iniziale cacciata dal paradiso terrestre è anche la fuga da un mondo basato sulla rigida struttura infernale e su una netta separazione tra normalità e follia e tra sanità e dannazione, una rivoluzione assiologica che riguarda in particolar modo il genere femminile ma anche più in generale l’intera umanità.

In questa follia della vita umana le donne hanno un ruolo fondamentale perché ancor meglio degli uomini riescono ad incarnare l’intima lacerazione di sentimenti e pulsioni e lo sconvolgimento per una ricerca di senso dall’esito mai certo. Eva-Santa Teresa è l’emblema della continua oscillazione tra il desiderio di trasgressione, la volontà di redenzione e di resurrezione simile all’eterno dostoevskijano conflitto di Raskolnikov tra il delitto e il castigo, tra le velleità superomistiche e la tensione verso l’assoluto e la speranza di redenzione, tra la ricerca di Dio e i dubbi sulla sua esistenza. Il quinto vangelo mostrato dal Profeta le cui pagine risultano bianche sono la prova della mancanza di una risposta e di una cura alla follia umana. Il crocifisso contemplato da Santa Teresa e quello indossato da Sonia quando ascolta la confessione di Raskolnikov è il simbolo di una follia dalla quale la donna, ma anche l’uomo, non può esimersi qualunque scelta compia e dell’eterna e insanabile lacerazione umana. La condizione necessaria di pazzia umana comporta un mondo senza paradiso, in continua oscillazione tra l’inferno e la ricerca di un purgatorio senza via di uscita. Persino Dio, simboleggiato dal direttore, si suicida senza lasciare nemmeno una lettera che ne spieghi le motivazioni abbandonando in uno stato di ancora maggiore solitudine gli internati nella loro ricerca di senso.

Ma l’unico sollievo a questa condizione umana deriva proprio da una donna: Marta la pianista. Nel corso del film la pazzia della sua arte musicale attira l’attenzione di tutti gli ospedalizzati del manicomio distraendoli per qualche minuto dalla loro sofferenza e offrendo un momentaneo sollievo alla loro malattia. Ma anche questa forma di cura artistica è limitata, proprio come il cinema. Lo esplicita lo sconforto di Marta dopo la sua esibizione finale, osservata da tutti gli internati attraverso la finestra, a cui segue un conclusivo e metacinematografico “ciak” del regista, inquadrato in uno straniante fermo immagine subito prima dei titoli di coda.
IMMAGINI

Adamo ed Eva

Sonia

Il Filosofo e Santa Teresa

Marta

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


RI-LEGGERE OPHELIA: DA “PAUVRE FOLLE” A EROINA FEMMINISTA

Francesca Di Blasio
Università di Trento

L’Ophelia shakespeareana rappresenta in molti modi l’archetipo della follia femminile in letteratura. Eroina di uno dei testi più canonizzati della cultura occidentale, Hamlet, Ophelia è la sfuggente espressione della femminilità del suo tempo, sospesa tra obblighi di genere e di casta e desiderio di affermazione, e alla sua pazzia si può attribuire proprio la funzione liberatoria dell’espressione del sé. La sua deviazione dal “senso comune”¹ è infatti deviazione dalle costrizioni di una ruolizzazione polarizzata propria della dominante maschile del suo tempo, e non solo; Ophelia devia dal “buon senso” di restare una donna sottomessa e reificata, e in questo esprime il proprio dissenso da individuo pensante, con i mezzi che ha a disposizione all’interno di una cultura patriarcale, vale a dire uscendo da una rassicurante convenzionalità verso una devianza dissidente e ‘indecifrabile’.

Trattiamo qui di un personaggio davvero molto noto, ma accade spesso che la tradizione di questo genere di figure le spogli delle loro evidenze testuali e le carichi al contrario di tratti e cliché che sviano o sfuggono dalla loro effettiva rappresentazione nell’originale. Così, per esempio, nel caso del personaggio Amleto si sovrappongono facilmente il soliloquio della prima scena del primo atto, quello del “to be or not to be”, per interderti (65-100)², con il momento in cui il principe prende tra le mani il teschio del “povero Yorick” nella quarta scena del quinto atto (80-85)³. I due episodi sono separati da due atti e una buona quantità di versi, ma nell’immaginario collettivo Amleto è il principe vestito di nero che recita il suo celeberrimo monologo di riflessione sul suicidio, e più estesamente sulla condizione umana, recando in mano il teschio.

¹ Nella premessa teorica al convegno Escritoras y Escrituras Locas. Escritoras y Personajes Femeninos Cuestionando Las Normas si cita Kant e la sua tesi per la quale la pazzia rappresenti la perdita del “senso comune”.
² “Ham. To be, or not to be: that is the question: / Whether ’tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them? To die: to sleep; / No more; and, by a sleep to say we end / The heart-ache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to, ’tis a consumation / Devoutly to be wish’d. To die, to sleep; / To sleep: perchance to dream: ay, there’s the rub; / For in that sleep of death / What dreams may come /When we have shuffled off this mortal coil, / Must give us pause. […]” (III.1.65-78).
³ “Ham. Let me see. – [Takes the skull] – Alas! poor Yorick. I knew him, Horatio; a fellow of infinite jest, of most excellent fancy; he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibles now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? quite chapfallen?” (V.4.80-85).
Similmente, Ophelia è, nell’immaginario comune, la dolce fanciulla innamorata dell’eroe Amleto su cui si sono accaniti con particolare pervicacia i molti pittori dell’Ottocento che, serialmente, ce la rendono con qualche passione per la botanica (di cui si hanno evidenze testuali) e per il bianco (di cui non si hanno evidenze testuali), e protagonista di una sorta di blandamente frivola lunaticità e di una romantica (nel senso più trito e meno letterario del termine) “morte per acqua”. Nel dramma le cose sono un po’ più complesse: Ophelia è un personaggio con una sua parabola evolutiva, un soggetto pensante e parlante, e la sua vicenda merita di essere ricostruita con più accuratezza e meno approssimazione.

Benché universalmente note, vale forse la pena di rinarrare brevemente le vicende di questo personaggio, sia perché, appunto, non si rischi di averne un’immagine troppo adulterata dai luoghi comuni della tradizione, sia perché ogni condensazione del testo è anche una sua riscrittura, come ben mostrano di sapere Tom Stoppard e Charles Marowitz, autori di due delle riscritture del dramma più interessanti del Ventesimo secolo, il 15 Minutes Hamlet (1976) del primo, e i due Hamlet da 28 (1964) e 60 (1966) minuti del secondo. Ophelia è figlia di Polonius, il ciambellano alla corte di Elsinore, e sorella di Laertes, il giovane cavaliere che, per soddisfare la vendetta per la morte dello stesso Polonius, ucciso (probabilmente per errore) da Hamlet nella quarta scena del terzo atto, ferirà mortamente il principe in conclusione del dramma. Nella terza scena del primo atto scopriamo che Hamlet ha mostrato dell’affetto per Ophelia, e sono proprio Polonius e Laertes, che nel dramma incarnano variamente la rigidità ottusa e conservatrice del codice tradizionale, maschile e cortigiano, a dissuaderla dall’incoraggiare il principe in tal senso. Quando Ophelia lo respinge, prestando così ascolto agli uomini della propria famiglia, e quando questi comincia a mostrare segni di squilibrio, Polonius si convince che proprio il rifiuto di sua figlia gli abbia provocato tale malessere. Hamlet ha nel frattempo ricevuto la richiesta di vendetta dal fantasma di suo padre, che gli chiede di far giustizia uccidendo l’usurpatore e assassino Claudius, che siede ora sul trono di Danimarca e si è unito in matrimonio con la vedova e madre di Hamlet, Gertrude. Al contrario di quanto Laertes farà senza esitazione nell’ultimo atto, vale a dire soddisfare il codice della vendetta, Hamlet per l’intero dramma resta dubbioso sul da farsi, al punto da scardinare un genere, quello della tragedia di vendetta, appunto, e inaugurare la letteratura moderna, fondata sul dubbio filosoficamente inteso (Locatelli, 1988). Ophelia compare in sole cinque scene del dramma, e dopo l’uccisione
accidentale del padre viene colta anch’ella da pazzia, che la condurrà, probabilmente suicida, alla morte per acqua del quarto atto.

Nella tragedia shakespeareana, Ophelia muore nel racconto dell’altra protagonista femminile del dramma, la regina Gertrude, e questa è una finezza testuale, tra le diverse di cui il personaggio può fregiarsi, oltre che un elemento interessante, se consideriamo la rilevanza che la tradizione della ricezione del personaggio ha attribuito a questo momento in cui, di fatto, il personaggio stesso non è in scena. Gertrude e Ophelia sono gli unici due personaggi femminili della tragedia, e un sottile filo rosso le lega, le oppone, le confonde addirittura, nella percezione del protagonista, e le esalta attraverso tutto il dramma. Il macrotesto shakespeareano ha suscitato prospettive molto diverse, se non antitetiche, nel suo rapporto con la critica femminista. Da un lato, ed è la corrente più nutrita, il Bardo è visto come il portavoce dell’ideologia maschile, chauvinista e patriarcale che releva i ruoli femminili a figure dimidiate e distorte, funzionali a sostenere le più maschiliste delle pratiche e delle teorie. Dall’altro, ed è la corrente più convicente, l'opera shakespeareana è considerata come talmente ricca dal punto di vista della rappresentazione di tutte le possibili sfumature dell’umano da includere anche quelle del femminile, che è forse tra i complimenti più lusinghieri che si possano fare al drammaturgo di Stratford (o al suo ghost writer).

Non ci soffermeremo qui a discutere dei grandi personaggi femminili che Shakespeare ci offre, di come Viola, Juliet, Lady Macbeth, Katherine, Desdemona, siano mirabili affreschi rinascimentali tanto e a volte anche più delle loro controparti maschili, poiché ciò trascende lo scopo del presente contributo, ma vale la pena spendere qualche parola sui due personaggi femminili di Hamlet, spesso confusi, come si accennava sopra, dalla mente distorta del principe, lunatico protagonista nel suo difficile rapporto con il femminile, ma le cui parabole sono invece ben delineate e distinte nel testo, e allo stesso tempo allusivamente intrecciate, come appunto nella scena del racconto della morte dell’una da parte dell’altra alla fine del quarto atto. Questa scena è peraltro speculare a quella, nella prima scena del secondo atto, in cui è Ophelia, in uno dei discorsi più corposi del suo generalmente laconico ruolo nella prima parte del dramma, a riportare a suo padre la notizia della incipiente pazzia di Amleto, dando così a Polonius l’occasione di credere che Amleto stesso sia “pazzo per amore”:

*Pol.* How now, Ophelia! what’s the matter?
*Oph.* Alas! my lord, I have been so affrighted.
*Pol.* With what, in the name of God?
Oph. My lord, as I was sewing in my closet,  
Lord Hamlet, with his doublet all unbrac’d;  
No hat upon his head; his stockings foul’d,  
Ungarter’d, and down-gyved to his ancle;  
Pale as his shirt; his knees knocking each other;  
And with a look so piteous in purport  
As if he had been loosed out of hell  
To speak of horrors, he comes before me.  
Pol. Mad for thy love?  
Oph. My lord, I do not know;  
But truly I do fear it.  
Pol. What said he?  
Oph. He took me by the wrist and held me hard,  
Then goes he to the length of all his arm,  
And, with his other hand thus o’er his brow,  
He falls to such perusal of my face  
As he would draw it. Long stay’d he so;  
At last, a little shaking of mine arm,  
And thrice his head thus waving up and down,  
He rais’d a sigh so piteous and profound  
That it did seem to shatter all his bulk  
And end his being. That done, he lets me go,  
And, with his head over his shoulder turn’d,  
He seem’d to find his way without his eyes;  
For out o’ doors he went without their help,  
And to the last bended their light on me. (II.1.84-112)

Gertrude e Ophelia sono in diversi modi legate nel testo, la regina mostra per lo più affetto per la giovane cortigiana attraverso tutta la tragedia e ci consegna il suo ultimo ritratto con toni di partecipazione e dolore sinceri. Ophelia cerca proprio Gertrude, mentre è in preda ai fantasmi della sua pazzia, e da questa sembra congedarsi con il suo “Goodbye ladies” (che echeggerà tre secoli più tardi nella “Partita di Scacchi” della Waste Land eliotiana (1923)), reiterato più volte nella quinta scena del quarto atto, l’ultima in cui l’eroina compare di persona, prima del racconto della sua morte da parte della regina nella settima scena del quarto atto, e prima del suo funerale in apertura del quinto.

Eppure, le due figure mettono in scena modelli profondamente diversi del femminile. Gertrude rappresenta infatti l’incarnazione di un destino che mai si sottrae a una dipendenza emotiva ed evenemenziale dagli uomini che la circondano; le sue scelte, le situazioni in cui si trova, la sua stessa morte, sono espressione e risultato delle scelte, delle situazioni e della morte degli uomini della sua vita, pur con cambiamenti di equilibrio e di ‘alleanze’, che oscillano tra l’amante e marito Claudius e il figlio Hamlet (non a caso personaggio edipico, per la critica psicanalitica classica). Ophelia, al contrario, benchè pazzia, o proprio esprimendo attraverso la devianza della pazzia il proprio dissenso, rimane l’artefice di un suo destino, per quanto tragico; quanto a
questo, però, vale la pena ricordare che *siamo* dentro una tragedia, forse dentro *la* tragedia della modernità per antonomasia, e che un finale euforico non poteva neppure essere auspicato, in un testo in cui, in conclusione e piuttosto semplicemente, muoiono tutti (tranne, com’è noto, Horatio).

Ophelia dunque ha una sua voce, a dispetto del suo stretto rapporto con il ‘nulla’ e con il silenzio che si dipana nella prima parte del testo e in molta della tradizione critica relativa alla sua figura.

La sua apparizione nella terza scena del primo atto coincide con il suo essere vittima della pedagogia sessista e terroristica di suo fratello prima e di suo padre poi (Locatelli, 1988). Con Laertes, che la mette in guardia sul fatto che non può fidarsi delle profferite amorose di Amleto, – in quanto la ragion di stato potrebbe vanificarle, e lei, asseconandole, non potrebbe che perdere l’onore –, Ophelia riesce a controbattere dicendo al fratello che sì, l’ascolterà, ma che lui farà meglio a non parlar bene e poi razzolare male:

*Oph.* I shall th’ effect of this good lesson keep,
As watchman to my heart. But, good my brother,
Do not, as some ungracious pastors do,
Show me the steep and thorny way to heaven,
While, like a puff’d and reckless libertine,
Himself the primrose path of dalliance treads,
And recks not his own rede. (1.3.50-55)

Di lì a poco, quando suo padre la tormenta e la mette in guardia con argomentazioni simili a quelle del figlio, aggravate dallo spettro della supposta vacuità volubile, interessata e ‘ormonale’ dei sentimenti del principe, la fanciulla non osa controbattere e si limita a rispondere con un laconico “I shall obey, my lord”:

*Pol.* In few, Ophelia,
Do not believe his vows, for they are brokers,
Not of that dye which their investments show,
But mere implorators of unholy suits,
Breathing like sanctified and pious bawds,
The better to beguile. This is for all:
I would not, in plain terms, from this time forth,
Have you so slander any moment’s leisure,
As to give words or talk with the Lord Hamlet.
Look to ’t, I charge you; come your ways.
*Oph.* I shall obey, my lord. (1.3.144)

Nelle sue prime apparizioni in scena, dunque, Ophelia sembra via via recedere verso una remissività sottomessa, e questo suo legame con il silenzio della voce come del
pensiero raggiunge il suo apice nello scambio di battute con Amleto, nella seconda scena del terzo atto, nel momento che precede la rappresentazione del “play within the play”: 

_Ham._ Lady, shall I lie in your lap? [Lying down at Ophelia’s feet]  
_Oph._ No, my lord.  
_Ham._ I mean, my head upon your lap?  
_Oph._ Ay, my lord.  
_Ham._ Do you think I meant country matters?  
_Oph._ I think nothing, my lord.  
_Ham._ That’s a fair thought to lie between maids’ legs.  
_Oph._ What is, my lord?  
_Ham._ Nothing.  
_Oph._ You are merry, my lord.  
_Ham._ Who, I?  
_Oph._ Ay, my lord. (III.2.70-81)


Tale lettura, benché in qualche modo coerente con certi tratti testuali e sottolineata anche da prospettive femministe che la usano per stigmatizzare l’innegabile presenza dell’ideologia patriarcale nel dramma, rischia però di depotenziare dall’interno il portato trasgressivo di questo personaggio, che, per quanto tacito per buona parte del testo e taciuto da molta critica shakespeareana tradizionale, conserva tuttavia il ruolo di incarnare il dissenso, la critica dei codici tradizionali, la ricerca di codici alternativi,
divenendo una sorta di doppio dello stesso protagonista, con il quale condivide del resto anche il tratto della pazzia. E se la critica tradizionale, soprattutto a partire dal periodo romantico, ha distinto le due follie, di Ophelia e Hamlet, in modo sessista, facendo di quella di Ophelia una follia sentimentale, viscerale, fisica, materica, e di quella di Amleto una follia intellettuale, cerebrale, psichica, astratta, resta il fatto che entrambi presentano la stessa reazione, straniata e disarticolata, ma evidente e condotta all’estremo, all’ordine costituito. Certo Ophelia ha un ruolo più marginale, non è la protagonista del dramma, ma altrettanto certamente rappresenta l’altra figura dissidente; non argomenta tanto quanto Amleto, ma il suo stesso linguaggio straniato nelle scene della pazzia duplica il linguaggio della pazzia di Amleto.

Il fatto che, come già anticipato, sia proprio Ophelia a raccontare, nella prima parte del dramma, vale a dire nella parte in cui la sua laconicità predomina e si condensa infine in quel “nothing” del terzo atto, dell’insorgere della pazzia di Amleto, segnala il ruolo di rilevanza che ella occupa nel dramma medesimo, ruolo che, in qualche misura, sembra smentire quel che scrive Lee Edwards nella propria lettura (femminista) dell’opera: “We can imagine Hamlet’s story without Ophelia, but Ophelia anything ready literally has no story without Hamlet” (Edwards, 1979: 36). Ophelia è presente in molti dei momenti centrali del dramma, e le sue scarse battute segnano più di una situazione dirimente al suo interno: oltre al più volte menzionato racconto della pazzia di Hamlet, c’è l’attimo, durante il “play within the play” che Amleto usa per ‘incriminare’ finalmente il villain Claudius, in cui è proprio lei a evidenziare che “the king rises” (III.2.200), il re si alza, manifestando così la propria colpevolezza. E ancora, durante la sua ultima apparizione in scena, mentre è ormai preda alla sua delirante pazzia, Ophelia fornisce, attorno al suo linguaggio straniato, dei ‘promemoria’ che sono profondamente funzionali all’intreccio del dramma e che vale la pena di approfondire.

La pazzia di Ophelia irrompe in scena all’inizio della quinta scena del quarto atto, portata a Gertrude e al re da un oscuro, non meglio delineato “gentleman”. Di lì a poco la fanciulla fa irruzione sulla scena e in effetti – su questo la critica femminista tradizionale concorda (Neely, 1981; Jardine, 1989; Showalter, 1994) –, la lunacy scioglie la sua lingua, le dà voce, la fa infine parlare. E le fa parlare un linguaggio trasgressivo ed estremo, in questo ancora una volta simile a quello della sua controparte maschile. Si tratta di un linguaggio carico di allusioni sessuali che mal si attagliano al
suo ruolo convenzionale di ‘ragazza per bene’, e verosimilmente di futura dama di corte:

_Oph_. Indeed, la! without an oath, I’ll make an end on ‘t:
By Gis and by Saint Charity,
Alack, and fie for shame!
Young men will do ‘t, if they come to ‘t;
By Cock they are to blame.
Quoth she, before you tumbled me,
You promis’d me to wed:
So would I ha’ done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed. (IV.5.41-49)

Nel discorso di Ophelia compare anche il linguaggio simbolico delle piante, che rimanda a un sapere ancestrale e matriarcale; è un un linguaggio con una speciale suggestività, come ravvisabile nel segmento che segue: “Oph. There’s rosemary, that’s for remembrance; pray, love, remember: and there is pansies, that’s for thoughts. / Laer. A document in madness, thoughts and remembrance fitted” (IV.5.155-157). Come si può notare dal commento di Laertes, anche nella piazza di Ophelia, come in quella di Hamlet, sembra esserci un metodo⁴. La sua ‘competenza botanica’ è un sottile _double discourse_ che rievoca una delle due ingiunzioni del fantasma ad Amleto nella quinta scena del primo atto, “Remember” (I.5.99,119), reiterata in due occasioni, insieme a “Revenge” (I.5.13, 31).

L’Ophelia testuale, quindi, ha forse uno spazio materialmente limitato, ma incarna discorsi molto paradigmatici e segna una parabola significativa e coerente, ancora non del tutto sdipanata dalle letture femministe contemporanee, che hanno teso più a sottolinearne il ruolo di vittima che a valorizzarne quello di coscienza critica.

L’Ophelia della tradizione ermeneutica del testo, del resto, come ben afferma Elaine Showalter (1994), corrisponde, fino all’avvento del recupero femminista, a un _blank_, un’assenza, una mancanza, colmabile solo attraverso la storia delle rappresentazioni del personaggio, sul palcoscenico e nelle arti.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è interessante notare che proprio la piazza del personaggio dà luogo, nella storia delle sue rappresentazioni, alla parabola evolutiva più interessante. La piazza di Ophelia si storicizza in modo molto coerente attraverso le epoche. Le ‘Ofélie’ settecentesche incarnano la misura equibrata degli ideali augustei,

---

⁴ È noto che nella seconda scena del secondo atto, durante il suo primo (e perdente) confronto con la follia di Hamlet, Polonius afferma, in un famoso “a parte”, “Though this be madness, yet there is method in ’t” (II.2.205).
il decoro domina nella resa di una follia composta, ‘simmetrica’, estetizzata da un apparire appena un po’ discinto, caratterizzato dall’insistenza di vesti bianche e capelli sciolti, e ingentilito dalle ghirlande di fiori selvatici menzionate nel testo. Al volgere del XVIII secolo, dunque, Jane Lessingham e Mary Bolton danno vita a una figuralità del personaggio che resterà incastonato nella tradizione soprattutto pittorica dell’Ottocento, di cui diremo tra poco.

L’età romantica, d’altro canto, drammatizza in modo molto intenso la rappresentazione del personaggio e della sua pazzia. Harriet Smithson porta sui palcoscenici parigini un’ardente Ophelia velata di nero, benché ancora vestita di bianco, bruciante di una pazzia che si fa più smodata e drammatica, in linea con l’ideale del sentire romantico⁵, mentre nella seconda parte del secolo prevale la patologizzazione clinica della follia del personaggio, la cui rappresentazione viene influenzata dai nuovi studi psichiatrici sull’isteria. Proprio in questo periodo, la pervasività della rappresentazione iconica del personaggio crea un rapporto singolarmente osmotico tra teatro e realtà, tra il palcoscenico e la clinica, e l’agire dissenzato di Ophelia in scena diviene simbolico della pazzia femminile, al punto che negli studi fotografici condotti dal dottor Hugh Welch Diamond nel Surrey Asylum di Bethlem negli anni Cinquanta dell’Ottocento prevale una modalità di rappresentazione delle internate chiaramente influenzata dalla coeva iconografia del personaggio shakespeariano. E lo stesso si può dire degli studi di Charcot alla Salpêtrière qualche decennio dopo.

Ellen Terry si reca appositamente in un manicomio femminile per verificare se ci fossero ispirazioni da trarre per la rappresentazione della sua Ophelia vittoriana e giunge alla conclusione che le pazze reali che vi trova fossero “troppo teatrali”⁶ per i suoi scopi; tuttavia la lunga storia delle rappresentazioni del personaggio ci renderà anche diverse icone della pazzia clinicamente trattata, per esempio nella versione filmica del dramma diretta da Kenneth Branagh nel 1996, non a caso ambientata nel XIX e nella quale si osserva una Kate Winslet in preda ad attacchi isterici e patologizzata fino all’uso della camicia di forza.

La teoria psicanalitica e le conseguenti letture del dramma in tale prospettiva, del resto, ‘sessualizzano’ entrambi i protagonisti. Amleto risulta, così, bloccato da un

⁵ Con la sua interpretazione, Smithson sedurrà Hector Berlioz, presente a teatro la sera della prima a Parigi. Il musicista francese sarà poi autore di La Mort d’Ophélie, uno dei Tristia pubblicati nel 1852.

⁶ “I went to the madhouse to study wits astray. I was disheartened at first. There was no beauty, no nature, no pity in most of the lunatics. Strange as it may sound, they were too theatrical to teach me anything”. (Terry, 1908: 154).
severo complesso edipico, mentre Ophelia soccombe alla nevrosi perché non riesce a superare la fissazione amorosa per il padre, o perché è vittima di un sentimento incestuoso nei confronti di Laertes. E non finisce qui, perché, ‘superate’ le sindromi di matrice freudiana, il personaggio viene ‘contagiato’ da altre gravi malattie mentali, quali la schizofrenia, come accade per esempio in due produzioni del 1974 (al Greenwich Theatre, per la regia di Jonathan Miller, che mette in scena un’Ophelia regressiva che si succhia il pollice) e del 1981 (al Warehouse Theatre).

In altri casi, la pazzia di Ophelia cambia di segno e da tragica si trasforma in liberatoria, assumendo, nel corso degli anni e delle successive rappresentazioni, tratti a volte estremi e persino esilaranti. Arrivando ai giorni nostri, infatti, troviamo, in alcune produzioni e riscritture, una versione ‘liberata’ dell’eroina shakespearia, che ha rapporti carnali con Amleto (e non solo), mentre, in un agitprop di Melissa Murray del 1979, l’eroina shakespeariana ha una liaison lesbica che la porta a fuggire insieme alla sua amata (Showalter, 1994).

Se la rappresentazione della pazzia di Ophelia evolve nella tradizione della messa in scena del personaggio, assecondando i movimenti della storia della cultura e mostrando i diversi livelli e le diverse sfumature del potenziale di trasgressività, disagio e dissenso incarnati dal motivo della follia, l’altrettanto ricca storia della tradizione iconografica presenta elementi di assai più contenuta eversività e sovversione. Come già anticipato, infatti, la pittura dell’Ottocento sembra quasi imprigionare in personaggio in una, peraltro assai ricca, frequentata e reiterata tradizione, inaugurata da Eugène Delacroix (1838) e pervicacemente portata avanti da molti pittori successivi, fino al grande exploit preraffaellita fin de siècle. Il celeberrimo dipinto di John Everett Millais del 1851, raffigurante un’Ophelia morta e ondeggiante sulle acque del fiume, è rappresentativo di una vera e propria moda, che continua con le due Ophelie di Arthur Hughes (1852, 1863-64), le tre Ophelie di John William Waterhouse (1889, 1894, 1910), con i francesi Alexandre Cabanel (1883) e Jules Joseph Lefebvre (1890), con l’americano Thomas Francis Dicksee (1873, autore di due Ophelie, una che si inserisce nel filone che stiamo descrivendo, l’altra rappresentata, in modo un po’ più originale, con un libro in mano).

Tutti questi dipinti insistono nel fissare l’icona del personaggio nei tratti stereotipati dell’eroina romantica, dolce e rassicurante pur nella sua ‘selvaticità’, colta sullo sfondo di un paesaggio naturale e pittoresco, adorna di fiori o intenta a intrecciare, e fissata sulla tela subito dopo l’annegamento, o appena un momento prima.
Per inciso, il versante musicale coevo produce forse riletture più stimolanti e complesse, come è nel caso dei cinque *lieder* che Johannes Brahms dedica al personaggio shakespeareiano nel 1873, su richiesta dell’attore austriaco Josef Lewinsky e per la fidanzata di quest’ultimo, l’attrice Olga Preicheisen, che deve interpretare Ophelia a Praga in quello stesso anno. Intensi anche i tre *lieder* di Strauss (1918), che danno voce al personaggio e al suo scivolare nella follia a partire dall’originale shakespeareiano.

Tutte le opere pittoriche che abbiamo citato, al contrario, raffigurano in realtà il personaggio extratextuale, quello di cui ci racconta, *in absentia* appunto, Gertrude nella settima scena del quarto atto, con i toni ispirati e poetici del suo famoso speech:

*Queen.* There is a willow grows aslant a brook,  
That shows his hoar leaves in the glassy stream;  
There with fantastic garlands did she come,  
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,  
That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cold maids do dead men’s fingers call them:  
There, on the pendent boughs her coronet weeds  
Clambering to hang, an envious sliver broke,  
When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,  
And, mermaid-like, awhile they bore her up;  
Which time she chanted snatches of old tunes,  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indu’d  
Upto that element; but long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pull’d the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death. (IV.7.183-199)

Il segmento shakespeareiano non è scevro di tratti di elegiaica e partecipata liricità, che giustificano il fascino, e anche l’iconicità, che la figura è destinata a incarnare nella sua tradizione, ma l’impressione che si ricava dalla produzione seriale di immagini stereotipiche che da esso si levano di lì a qualche secolo è quella di un grave depotenziamento del portato sovversivo del personaggio Ophelia, di una estetizzante anestesia della sua pazzia e di una dissegnata estetizzazione della sua morte, foriera di una tendenza culturale misogina che ancora, prepotentemente, affligge la nostra epoca.

L’immaginario che anima il celebre componimento che Arthur Rimbaud, nel 1870, dedica a Ophelia, e da cui è tratto l’appellativo di “pauvre folle” presente nel titolo di questo contributo, sembra essere proprio questo, e non quello desumibile dall’originale shakespeareiano, cui pure troviamo qualche sporadica allusione. La “pauvre folle” Ophelia della poesia rimbaudiana è come avvolta, circondata dell’aura romantica e

**Riferimenti bibliografici**

LA MUJER, O SEA, UNA MUJER DE ÁMBRA

Anna Gabriela Di Lodovico
Universidad Roma 3

1. LA CIUDAD DEFINE A LOS PERSONAJES

El libro de Ramón Gómez de la Serna, La mujer de ámbar, escrito en 1927 y traducido en italiano sólo recientemente1, representa una de las novelas más emblemáticas de la estrecha relación entre Nápoles y España2.

El escritor formó parte del grupo de los escritores que representan La Generación de 19144, la generación que sufre el impacto de la Primera Guerra Mundial; una de las temáticas que la caracterizan es la búsqueda de la propia identidad, entre cosmopolismo y reivindicaciones de las propias raíces. Como escribió Justo Fenández López, “Tanto los autores de la primera promoción del 98 (Ganivet, Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu y Machado), como la promoción posterior (la generación de Ortega), tuvieron una temática común respecto al problema de la identidad española, dentro de sus diferencias estilísticas e ideológicas. España les preocupa, España es un problema (“España como problema”)” (Fenández López, 2014).

Gómez de la Serna fue un escritor muy prolífico, y su estilo se presenta muchas veces orientado hacia el periodismo, que fue su verdadera pasión4. A él se debe la invención de una escritura muy peculiar, la particularidad estilística llamada Greguería5,

---

1 Ramón Gómez de la Serna, La donna d’ambra, traducido por Immacolata Forlano y Eliana Guagliano, es publicado por Marlin (Salerno, 2007). El libro del cual tomaremos todas las citas es la versión en español: (Gómez de la Serna, 1981).
2 En esto sigue una línea que encontramos ya, en 1923, en El laberinto de las Sirenas de Pío Baroja.
3 “En 1914 aparece una nueva intelectualidad tanto en España (propiciada por una serie de acontecimientos) como en Europa (propiciada por el comienzo de la IGM). Entre los hechos mencionados estarían la conferencia de Ortega, Vieja y nueva política (1914), la fundación de la tertulia del café Pombo por Ramón Gómez de la Serna y la fundación en 1915 de la revista España; así como la inauguración de dos organismos institucionalizadas de gran repercusión en la época como la Residencia de Estudiantes y el Instituto Escuela” (Pérez, 2011).
4 La Generación de 1914 es llamada también la “Generación del ’98” que “é qualcosa di più che un circolo letterario manifesto o corrente; é un’espressione culturale complessa... Il più profondo atto di coscienza che la cultura spagnola abbia mai compiuto dall’inizio del suo declino”. Al respecto proponemos una idea de Carmelo Samonà, Profilo di Storia della Letteratura Spagnola, Libreria Eredi Virgilio Veschi, Roma, 1959, pp. 141-142. Existe, en la primera fase de la novela del siglo XIX, una aúrea de pesimismo total.
5 Funda el periódico Prometeo, es director también del periódico La Tribuna, colabora con muchos periódicos españoles (El Liberal, El Sol, La Voz, La Revista de Occidente, La Gaceta Literaria o La Nación en Argentina, etc).

5 “Su tertulia del café Pombo y la tendencia de su revista Prometeo completan sus actuaciones a favor de las vanguardias, dominadas por una nueva mirada sobre la realidad. A estos supuestos pertenece el género
que servirá para renovar la idea tradicional de la metáfora que él actualiza, anticipando el surrealismo.

Debido a su vena periodística, sus novelas presentan una descripción minuciosa de los ambientes, dando así una idea de movimiento típica de las escenas de acción. En el libro *La mujer de ámbar*, en particular, encontramos una descripción a veces maniaca de los detalles ambientales de Nápoles⁶, ciudad capital de un reino que Ramón compara con España. La voz, *mascarada en off*, de Lorenzo, protagonista del libro, que oculta y revela, al mismo tiempo, el mismo autor que busca una identidad⁷. La crítica ha sostenido que la novela tiene una matriz autobiográfica; esta suposición tiene bases por el hecho de que el escritor vivió por un período en Nápoles y que en los artículos de crónica de la época (específicamente en el periódico *il Mattino*) se encuentran entrevistas al mismo escritor y hasta una noticia del “suicidio di una sposa ancora in abito nuziale che si lancia dal balcone” (Grilli, 2013: 206) de donde el escritor pudo haber sacado la idea de su historia.

La proliferación y versatilidad de la novela, si llegar a una real construcción polifónica, son los rasgos que se evidencian durante toda la estructura de la obra y están siempre presente en el libro y en sus personajes: Lorenzo (protagonista y alter ego del escritor), Lucia (coprotagonista que para Lorenzo representa Nápoles), Nazarena (coprotagonista que representa la mujer práctica). La dualidad es aún más evidente cuando el escritor se concentra sobre Nápoles dado que “più volte l’autore, nel corso del romanzo, metterà l’accento su questa duplice anima partenopea, sulla compresenza di elementi contrapposti come l’elemento angelico e quello umano, la vita e la morte in un connubio insindibile. Napoli è un luogo paradisiaco dove emerge prepotentemente il lato tragico, con l’atroce lotta per la vita e il pericolo rappresentato dal Vesuvio in procinto di eruttare” (“La donna che..., 2015).

---

⁶ Enteros capítulos (Capítulo II, III, IV, etc) son sólo para describir a Nápoles y sus vías, sus colores y sus sombras.

⁷ Un ejemplo es la descripción del Capítulo II en donde pone en comparación Nápoles y España enumerando los puntos en que coinciden o que son parecidos. (Gómez de la Serna, 1981: 12-16).
Lucía, es una muchacha reservada pero de mucha fuerza interior que representa Nápoles en su totalidad⁸, sus hermanos son: Raffaele, militar de profesión; Luca, en la cárcel esperando de ser juzgado; Lisa, la hermana renegada por la familia por haber tenido un hijo fuera del matrimonio. A través de esta breve descripción podemos notar como cada uno de los hermanos representa una parte de Nápoles: Raffaele representa la vida militar, bien presente en gran parte de la ciudad por sus raíces de importante puerto del Mediterráneo; Luca, la Nápoles degradada y emarginada que espera ser rescatada; Lisa representa la Nápoles en donde son vigentes la rígidas reglas dictadas durante los siglos. ¿Pero Lucía qué representa?

Ramón no describe nunca el personaje de Lucía físicamente, sino que se concentra en el color de su piel que la asocia al “ámbar”, de allí, en efecto, la asociación al título de la obra, que como la gran novela de adulterio de finales del siglo XIX identifica con un nombre de mujer, desde Emma Bovary a Effi Brest, a Ana Karenina. Léase: “El color de su piel iba adquiriendo tono en aquella proximidad... Lorenzo buscaba el adjetivo para aquella matiz... fue conducido al ámbar, esa resina o bálsamo endurecido de los árboles antediluvianos, ese ámbar que el mar se encarga de extraer y arrojar a las playas” (Gómez de la Serna, 1981: 41).

En el texto el color “ámbar” es asociado también a la ciudad de Nápoles y lo notamos cuando escribe: “Solía encontrar ese color en las mujeres con más tipo napolitano, como maceradas y con cierto tono de carne de membrillo conservado en el profundo depósito de la ciudad” (Gómez de la Serna, 1981: 41).

La “tristeza” es otro factor que se repite en sus personajes y es descrito como la tristeza natural de todos los habitantes de Nápoles. Esto se entiende sobre todo cuando Lorenzo y Lucía hablan de la diferencia entre Nápoles y Capri: “- Los de Nápoles estamos cerca de todo eso, y sin embargo, vivimos en mayor tristura...Nosotros no podemos vivir en la holganza de aquella gente. Aquí se pena más y se tiene más idea de la responsabilidad que es vivir” (Gómez de la Serna, 1981: 66).

Esta “tristeza” es tan intrínseca en Lucía que el escritor hasta la pone en evidencia cuando describe su modo de vestir: “Aquel chal puramente napolitano, en que se enlazaban todos los colores del espectro solar, tenía la melancolía de todo espectro y el exceso de diversión. Era bello aquel chal y, sin embargo, era triste” (Gómez de la Serna, 1981: 50-51).

---

⁸ “Le representaba todo Nápoles aquella muchacha de color reflejo y en cuyo rostro había rasgos un poco marcados de estatua...” (Gómez de la Serna, 1981: 41).
El énfasis de la “tristeza” que Lorenzo percibe de Lucia vuelve a aparecer cuando la compara a un alma del purgatorio. Las dudas de Lorenzo tienen que ser tan fuertes de sentirse obligado en hacer una pregunta tan fuera de la realidad, como la que le hace a Lucia:

Entre Lucia y aquellas imágenes había un cambio de reflejos muy parecidos. “No pueden volver al mundo ni los condenados ni los benditos... Las únicas almas medio externas son las del purgatorio... Son las únicas que se pueden poner el traje de la tierra para volver al mundo”. Aquella idea de que estuviese batida su carne por otro amor y que su penitencia hubiese sido volver a amar, hizo que Lorenzo rompiese el misterio con la pregunta con que pillar desprevenida al ánima.

-¿Has estado en el purgatorio alguna vez? (Gómez de la Serna, 1981: 77-78).

Lucia, durante toda la novela, parece ser una mujer curtida, llena de un pasado ancestral que la entristece. Se presenta como una mujer que tiene miedo de todo y también de amar. Ya desde los primeros párrafos que hablan de relación, el escritor vislumbra las dificultades y los obstáculos que encontrará Lorenzo cuando tendrá que hacer frente a la familia Smili ya que uno de sus antecesores fue brutalmente asesinado por un “tirano” Español (Gómez de la Serna, 1981: 44-49). La exclusión debida a los tabúes se complica aún más cuando describe que Lucia tiene una hermana, Lisa, que fue repudiada por la familia debido al hecho de que quedó embarazada por un español fuera del matrimonio.

El punto más alto de la “vergüenza” familiar tenemos cuando Raffaele apuñala a su vecino por haber atestiguado en el tribunal en contra de su hermano que permanecía en la cárcel (Gómez de la Serna, 1981: Capítulos XXXI – XXXII). En efecto, desde este punto en adelante, o sea, desde el capítulo XXXII, el único pensamiento de Lucia será el que Lorenzo quiere casarse con ella sólo por piedad, sólo porque quiere salvarla de los desastres que la incumben. Léase: “Piénsalo - dijo ella. Lo que más me horroriza es que tú te sientas comprometido... Piénsalo. ¡Adiós!” (Gómez de la Serna, 1981: 126).

Su pensamiento está tan arraigado dentro de sí misma que hasta cuando Lorenzo trata de tranquilizarla haciéndole entender de que su pasado no habría cambiado lo que siente por ella, Lucia tiene miedo: “- Sé que existen hombres como tú, que no pueden querer si no luchan con una sombra... Inventarás siempre una nueva, y no pensarás siquiera que yo sufro de verdad mientras tú te diviertes (Gómez de la Serna, 1981: 138).

Como ya hemos dicho anteriormente, todos los personajes quieren escaparse, se sienten obligados por la sociedad y, por consiguiente, se sienten atrapados. Por lo que se refiere a Lucia, el hecho de preguntarse constantemente si su novio se siente obligado a
casarse con ella, ya que entendió que Lorenzo quiere redimir la del abismo moral en el que se siente encerrada casándose, nos puede dar una pista de que el posible transfer sea Lucia y no Lorenzo.

Lorenzo a través de sus monólogos se pregunta siempre sobre la posibilidad de encontrar la mujer ideal, o por lo menos una mujer capaz de hacerle olvidar la apatía y la penuria ociosa de sus días⁹, pero cuando conoce a Lucia deja de buscarla porque refleja todos los cánones que se había prefijado: quería la típica mujer napolitana. En las páginas siguientes al encuentro, entiende que la amada pertenece a la categoría de las personas intrigantes, personas de las que Lorenzo está fascinado, pero poco a poco empezará su disamore¹⁰ (desafección) que lo alejará de Lucia y lo hará sentirse obligado a casarse con ella¹¹.

El disamore que late entre todos los personajes y en la ciudad es palpable. Parece que todas las situaciones sean causa de los acontecimientos y no porque realmente lo decidan los personajes. En efecto, Lucia no hace entender nunca lo que realmente siente por Lorenzo (excepto un “Te Quiero” que pasa casi desapercibido, durante una conversación) (Gómez de la Serna, 1981: 61), tanto que parecerá que entre ellos prevalega el disamore originario, disamore ancestral. Hasta también algunos diálogos reflejan obligación y aburrimiento. Un ejemplo podría ser cuando Lorenzo le confiesa lo que realmente piensa sobre las mujeres utilizando tonos duros para ver la reacción de Lucia: “… Las mujeres son reservas de todos sitios... No hay más que leyendas. Lo general es que las cansa y espanta el amor... Lo buscan para descansar, y después de haber encontrado a su amante, les sorprende mucho que quiera seguir amando” (Gómez de la Serna, 1981: 91-92).

El otro personaje femenino, al que ahora haremos sólo una breve observación, es Nazarena que vive de la prostitución y, no obstante eso, es la amante fija de Raffaele. En ella la contradicción parece tener tonos más elevados: vivir sin amor su presente, pero al mismo tiempo llorar por un amor negado. ¿Hacer lo que uno quiere inspirándose

---

⁹ Tenemos que recordar que antes de conocer a Lucia, Lorenzo busca por doquier a una mujer con la que se pueda casar. Pone hasta un anuncio en el periódico “rosa” para poder volver a ver a una dama que había visto en un parque y de la que él se había enamorado, o mejor dicho, encaprichado, y que en su imaginario representaba la mujer napolitana (Gómez de la Serna, 1981: Capítulos XII-XIII).

¹⁰ La palabra disamore la utiliza Giuseppe Grilli en su libro Cronache del Disamore, hablando justamente del libro de Gómez de la Serna que estamos analizando (Grilli, 2013: 206-209).

¹¹ Esto lo podemos deducir ya en el capítulo XX (Gómez de la Serna, 1981: 73) cuando conoce a Raffaele y al principio del capítulo XX lo dice claramente: “El compromiso de amor era más fuerte y aquel marinero le dejó sellada la mano con su mano, como diciéndole: ‘Ay, si no te unes a ella en sagrado vínculo’”.

470
al modelo de la mujer libre, o buscar un estatus social consolidado en la Nápoles de bien? Léase lo que sigue: “¿A Raffaele? A ése le tengo olvidado más que a nadie, pero se hace recordar todos los días... Es mi verdugo y de quien se me acerque para más de un rato” (Gómez de la Serna, 1981: 107).

2. IDEAS DE TEATRO

“No escribo para el teatro porque sus problemas no son del Arte ni del alma sino de las mezquindades de la mezquina humanidad. Yo no voy a hacer esa concesión al público patológico del teatro”. Así Ramón Gómez de la Serna actúa con una declaración sin fisuras en su Automoribunda\textsuperscript{12}. La conexión teatral, es decir la vida como teatro y la misma literatura como proyección vitalista ha sido uno de los constituyentes del vanguardismo ramoniano, su afán sintetizador no exento de rebrotos modernistas\textsuperscript{13}.

Esta frase resume la batalla teatral de los años veinte entre el teatro de consumo y el teatro renovador que caracteriza a los autores herederos de un público finisecular con una mentalidad teatral. Ramón Gómez de la Serna plantear una renovación y es referencia obligada de los “vanguardistas” sin escuela. En el teatro prosa o prosa teatro de Ramón, vida y literatura se reclaman, explican y condicionan recíprocamente. Rasgo central del teatro –sea experimentalista o tradicional– es su dialéctica entre el (los) personaje(s) y el inventor de la historia. Por tanto podemos detectar la presencia de un teatro poético o de una novela teatral.

Gómez de la Serna en el plano formal, en su obra La mujer de Ámbar, representa una génera narrativo –novela vanguardista– donde la presencia del diálogo es completa por no decir que atiborrada. En realidad todo a nivel de estilo resulta en exceso, ya desde los primeros renglones del exordio. Sin embargo, lo teatral no traslúcete en la textura de la prosa sino que implica muy hondamente la estructura no sólo retórica, sino temática. Ramón mantiene el rasgo teatral en el carácter espectral de sus personajes, integrando en la personalidad humana la dimensión inconsciente de los deseos reprimidos o desviados. La propensión al mito, una actitud que está fraguándose en las evoluciones de las vanguardias de los años veinte (piénsense sólo en la referencia del impacto de la “Semana de arte moderno” de Rio de Janeiro, con su escenario americano frente al

\textsuperscript{12} Moribunda (1888-1963), autobiografía escrita por el mismo Ramón Gómez de la Serna en el 1970 (editorial Alianza, Madrid).

\textsuperscript{13} Véase al respecto Víctor García De La Concha (1971: 63-86).
tradicional europeo\textsuperscript{14}). En este cuadro cabe situar la obsesiva alternancia que va estallándose a lo largo de las páginas del libro entre Eros y Thanatos.

Como hemos dicho antes, la historia se desarrolla en la Nápoles vivaz y sensual de los primeros años del siglo XX, alrededor de dos personajes, Lorenzo y Lucia, un español y una napolitana que sirven de matriz a una historia alrededor de ellos mismos, como en toda obra de teatro vanguardista de ascendencia pirandelliana que se respete.

Un resumen, aunque la novela \textit{ramoniana} no se reduce a un esquema argumental sino que propone moradas, vivencias, atmósferas materiales como espirituales, es de todos modos útil. De pronto podemos recordar que gracias a una pesquisa en la prensa de la época relativa a la no corta estancia de Gómez de la Serna en Nápoles, sabemos que la escena \textit{clou} la de final de la obra, con el suicidio de la protagonista, viene de una crónica de sucesos, donde una mujer del pueblo se narra haberse lanzado del balcón de la casa de su padres en el vacío, quedándose muerte al instante\textsuperscript{15}. La novela reconstruye toda una trama descriptiva de la ciudad y del personaje protagonista añadiendo una serie de relaciones históricas, sociológicas, psicológicas y de costumbre, y hasta solapadamente políticas. No se olvide que el libro se escribe cuando el régimen mussoliniano ya se ha establecido y reafirmado como tal, tras el \textit{delitto Matteotti} y el abandono de la forma constitucional parlamentarista. A partir de ahí se adentra en la realidad de una especie de diario del coprotagonista, o antagonista, Lorenzo, que no es difícil identificar con el propio Ramón. Los avatares de Ramón son los de una figura manierista, casi \textit{pontormiana}\textsuperscript{16}. Distintas aventuras y observaciones bajo la mirada amenazante del Vesubio\textsuperscript{17} salpicaban sus días que son esencialmente (\textit{cervantinamente})

\textsuperscript{14}De paso recordamos dos autores y dos novelas que corren paralelas con la de Gómez de la Serna, de un autor cubano y otro venezolano (curiosamente ambos caribeños, pues de lo que llamamos Mediterráneo de las Américas, Carpentier y Uslar Pietri, respectivamente \textit{La cumbia-O!}, \textit{novela afrocubana} (1933), y \textit{La lanza coloradas} (Madrid 1931), ambas genéricamente etiquetadas por la crítica como de corte o influencia surrealista, puesto que ambos escritores (y dramaturgos) estuvieron en Francia en la segunda mitad de los años veinte. A propósito de la mediterraneidad, no se olvide que la Nápoles de Ramón es intencionalmente la del Virreinato del siglo de Oro español, con explícita referencia a Osuna y a su secretario Francisco de Quevedo. La Nápoles ciudad gemela de Barcelona y Valencia, como testimonia toda una literatura en castellano (y no solamente) entre el XV y el XVII.

\textsuperscript{15}Véase la aportación de Marilisa De Rosa (2001), con una presentación de Giuseppe Grilli. Siempre Grilli en su libro \textit{Cronache del disamore}, propone una fuente clásica del suicidio de Lucia (una fuente “reconstruida” puesta la filiación cronauística del relato): “Lucia no sopravviene al desengaño que Lorenzo sofrir a la ciudad e i suoi abitanti e, vestito l’abito nuziale, precipita dal balcone, per interpretare un \textit{remake}, inocente in quanto moderno, del suicidio di Melibe” (Grilli, 2013: 211).

\textsuperscript{16}Achille Bonito Oliva (2012), individua en Pontormo y en su modo de torcer las figuras sobre un limite divisorio de la superficie de la pintura, el simbolo de la tension manierista.

\textsuperscript{17}Cf. para la importancia del motivo en el infra texto áureo de la novela \textit{ramoniana} Laura Rodríguez Fernández (2015).
ociosos como se conviene a un hidalgo bastante pobre pero sin la menor inclinación hacia el trabajo mecánico\(^\text{18}\).

3. LAS MUJERES, LA VERDADERA FUERZA DE LA NOVELA

Ya desde el primer capítulo, frente a las estatuas en el portón de un jardín de Nápoles (la actual Villa Comunale que se interpone entra la clásica Riviera di Chiaia con los edificios que se remontan a la primera edad moderna virreinal) se crea el vínculo con las deidades clásicas y se establece que en esta historia “mandan los hombres”. Podemos leer la descripción que nos devuelve enseguida en un escenario mítico:

Lorenzo topaba todas las tardes con aquellas ocho estatuas de hombres desnudos que ornamentan el pórtico del jardín público de Nápoles compensaba allí lo que de aspiración venusina conserva en su secreta vena, pero la mujer andaba por los viales verdesombrosos y no en estatua, pues la única que parecía de mujer desde lejos era la del Hermafrodita. Aquello quería decir que siendo el parque venusino, los hombres mandaban en él y nadie debía alarmarse por lo que sucediese en los asaltos de sus frondas (Gómez de la Serna, 1981: 8).

Ya este exordio en el signo de Venus, divinidad erótica y por lo tanto creadora, nos revela la religiosidad ancestral y clásica en la vanguardia. Y en efecto, en esta historia en la que mandan (o parecen mandar) las divinidades masculinas, representadas por los hombres y especialmente por los españoles, el misterio de la existencia se da plenamente sólo en relación con la mujer (Venus creadora) y cada personaje representa una posibilidad de vida, pero una sola. Esta soledad de la existencia queda conformada en la soledad con la cual acosa a Lucía, la sociedad que la envuelve. Tal vez en esto consiste el carácter trágico del final, y por ende, de la obra. En este sentido en un libro tan diseminado de referencias a la literatura áurea, con especial predilección por un ámbito que podríamos definir hispano-italiano\(^\text{19}\), puede tener cierta sugestión pensar en

\(^{18}\) La vigencia del Vesubio en la perspectiva vanguardias ha vuelto periódicamente en autores del llamado segundo futurismo y en uno de los pintores de la transvanguardia (donde han estado implicados artistas diversos, como un Miquel Barceló de origen mallorquín), Ernesto Tatafiore ha hecho del Vesubio un símbolo de su obra; algunos ejemplos:

\(^{19}\) Otra vez lo sugiere Grilli (2013: 208). Reproduzco la argumentación: “Ramón ripercorre il mito del Virreinato legandolo strettamente all’esperienza del presente. Bastino queste esemplari evocazioni di alcuni tra i protagonisti della cultura aurea iapn–napoletana: ‘Lorenzo veía a Juan de Valdés dando las
suicidio eje de la tragedia cervantina de *Numancia*. Lucía, si este marco tuviese vigencia, vendría a representar un colectivo, todo el pueblo de Nápoles, sometido a la dominación española en el siglo de oro, aquel que fue su momento la época hispana de la ciudad y del reino; y, aplicado a la actualidad su sumisión tiene una modernidad extraña e inconciliable con su ancestro. En todo el libro Lorenzo tiene la obsesión de tener una mujer que represente en todos los aspectos a Nápoles.

Los personajes masculinos funcionan como puentes en la introducción de los personajes femeninos, víctimas del remoto deseo escabroso de Lorenzo: “Su sed de algo que no fuese la implacable ciudad era contenida por él gracias a aquella búsqueda del cochero prometedor que sabría guiar su caballo hacia el vericueto escabroso en que las niñas vírgenes jugaban en su piscina de luz, protegidas por el cristal más grueso de los acuarios” (Gómez de la Serna, 1981: 18).

Argumentando ulteriormente alrededor de esta violencia diseminada difundida, las prevenciones de los personajes de la novela puede que reprou pongan el motivo del sátiro y de la ninfa degollada que tan bien (y simbólicamente) retrató Piero di Cosimo en una tabla famosísima (véase más abajo). El lienzo de Piero dio pie a Alberto Porqueras Mayo para que interpretara a partir de la representación figurativa, según el principio del *ut pictura poiesis*, un pasaje fundamental de la *Égloga tercera* de Garcilaso. Ni hace falta siquiera remarcar la presencia napolitana en la poesía y la poética garcilasiana, así como las derivaciones de sus églogas del modelo de Sannazzaro.

![Un Satiro, luto per una ninfa, Piero di Cosimo.](image)

fiestas que emparienten a un extranjero con todos los que asisten a ellas; vea a Argensola sintiéndose en la plenitud de un destino que parecía irle a conducir a gloriosos virreinatos, y vea a Quevedo, sobre todos gran español de peso humano, corrijoenando por las rúas como navegante que comprende toda la desigualdad de la realidad y del empedrado, guareciéndose en la academia de los oiciosos como en la tertulia sin los engaños de la de los cortesanos, que son también oiciosos, pero los hipócritas oiciosos que no quieren declararlo o siempre lo niegan”.}

474
El sistema de relaciones que se dibuja en la obra está basado en una combinación de encuentros binarios. Lorenzo accede a Lucia a través del peruano (un personaje cabal y a la vez escurridizo que pronto desaparece), y a Nazarena a través de Raffaele, el hermano marinero de Lucia, portador sano de todos los deseos del protagonista y verdadero ejecutor de las desgracias de los “Smili” (la familia con apellido simbólico, o alegórico, de la cual desciende Lucia, “Smili” quiere decir, naturalmente, “parecidos”).

Raffaele, el marinero que al sorprender la pareja en el restaurante rescata la dignidad de su hermana y pone fin al vagabundear de Lorenzo. Léase al respecto el momento álgido que Ramón capta y relata: “Los dos, con las manos flojas – puesto que en ellas estaba la avaricia desordenada –, se dieron el beso de la verdadera promesa, deshecha la escaramuza para siempre” (Gómez de la Serna, 1981: 73).

Todos los personajes femeninos parecen ser espejos de la guerra interna de la protagonista de la novela, Lucia Smili. Otras figuras que intervienen en la narración, como la amante de su hermano, la prostituta Nazarena, desenvuelven un papel complementario. Ésta representa la dimensión a la cual Lucia no puede concederse y ante la cual no puede sucumbir. Raffaele, a su vez, es el guardián de dicha dimensión y responsable de tutelar el puente entre la ley y el deseo, la consciencia y la inconsciencia. Léase al respecto: “El pálido Raffaele que le supo unir a su hermana sin palabras y con más fuerza que con una amenaza, le quería adornar de mujeres, sin que eso supiese desdoro para Lucia” (Gómez de la Serna, 1981: 86).

Lucia no se rinde ante los sentidos, y guarda su integridad de persona, casi renovando el mito de las devotas a Diana y cabe recordar que en el siglo de oro ese celo pudo ser tildado con el epíteto despectivo de mujer libre. Libre la mujer recatada, que no quiere casarse con ningún hombre como libre también es la mujer que se vende, como las mujeres rameras o del partido. De la misma manera que Nazarena, representante de la poderosa fuerza sexual y de la entrega, guarda para sí un espacio intangible: no se le puede tocar la cabeza: “Sus manos le quisieron acariciar la cabeza, pulida por peines, cepillos y moco de caracol. -¡No, eso no!... ¡La cabeza de ningún modo!... ¡No me toques la cabeza! –gritó Nazarena. Lorenzo, ante aquella salida agria, dejó en paz aquel peinado cincelado en granito que revelaba la testarudez de la prostitución” (Gómez de la Serna, 1981: 104).

Las hermanas de Lucia, Magdalena y Lisa, representan otros aspectos que Lucia anhela. La ingenuidad y pureza de Magdalena, su esencia es colocarse fuera del mundo,
de ambos: tanto del material como del espiritual: “Magdalena, que como buena portadora de cesta, no debía oír nada de lo que ellos decían, llevaba, más que cesta, palangre para pescar estrellas. Iba un poco delante, como sonámbula de otro novio” (Gómez de la Serna, 1981: 119).

En otra vertiente se ubica la espontaneidad de Lisa, que en menos de un minuto concede toda la información sobre sí misma al primero que pasa, Lorenzo, revelando su nombre y dirección y hasta concediéndose físicamente por la promesa de un sombrero.

Sólo una noche, después de muchas de preguntar y repasar mujeres, dio con una especie de modistilla de la prostitución y recogió sus miradas en el altar de luz perpetua de una sombrerería.
-¿Qué bien le estaría aquel azul!
-¿Me lo regala?
-¡Sí, pero primero tengo que saber el nombre y las señas porque ya no es de enviárselo.

La degradación ha llegado con Lisa hasta dentro de la prostitución, amoldándose a la penuria espiritual de la modistilla, representante social de la indigencia moral.

Hay un inconformismo de fondo en la visión de vida de Gómez de la Serna que las mujeres expresan mejor o, por lo menos de manera mucho más madura que los hombres. Si finalmente esa mujer es “una mujer de ámbar”, la simbolización alcanza representación modélica y se convierte en Mito. Un mito moderno, por supuesto, pero en cuanto mito intemporal, eterno. La estética del presente y de la inmediatez, que Ramón hereda de la proyección vanguardista, sin embargo ha cavado por restringir la idea de tiempo infinito en una longue durée. Un tiempo imperial, sin límites como fue el Imperio Español pues abarcaba desde surgir al ocaso, el mundo alumbrado por el astro Sol.

A pesar de tener una sola posibilidad de vida, definitivamente los personajes femeninos son más completos que los masculinos. Las mujeres de esta novela nunca traicionan ni se traicionan. Son víctimas de la traición de los hombres. Siempre. Pero en esta lucha, en el que el deseo provoca la ruptura de la ley y produce la subversión de los valores y las conductas, hay una circularidad teatral en la búsqueda de asiento e identidad en los personajes femeninos que no envuelve la conciencia racional de los hombres.

Pero hablando, para terminar, del último acto desesperado de Lucia, podemos notar como se sienta intimidada, y por este motivo se suicide en defensa propia. Vemos que ni siquiera en estos últimos momentos revulsivos menciona al volcán caliente, ya que esta dimensión no le pertenece. Lo podemos ver bien en la última frase que dice Lucia antes
de suicidarse: “Se espera demasiado de una mujer - pensaba intimidad -. Los hombres quieren que les mostremos la estrella misteriosa o los montes de la luna” (Gómez de la Serna, 1981: 155).

Sin embargo Lorenzo, mucho antes del acto impulsivo de Lucía, dá su fórmula para que estos personajes femeninos se salven: “-Mira –dijo Lucía señalando a los que pasaban recostados en las manuelas-, parecen enfermos a los que sacan al milagro de la noche. -Se salvarán con los tres revulsivos: el de la luna, el de las islas azules y el del volcán caliente- dijo Lorenzo” (Gómez de la Serna, 1981: 119).

Los personajes no salen nunca de su rol, eso que sería suficiente, para Lorenzo, que cada uno de ellos vislumbrara o por lo menos pensara como el otro para salvarse. “La luna” es Lucía, “las islas azules” es Lisa y “el volcán” es Nazarena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Fernández López, J., “La generación del 14”. Editora Hispanoteca. Internet. 2014. <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Generaci%C3%B3n%20del%2014/La%20Generaci%C3%B3n%20del%2014.htm>


Gómez de la Serna, R., Mille e una greguería, Libri della Biblioteca del Vascello, Torino, Rodin Edizioni, 2002.


<https://gradohistoriaarteuned.files.wordpress.com/2013/10/tema-3-ana3.pdf>
“Recensione del libro La Donna D’ambra, di Ramón Gómez de la Serna”. Editorial Merlini. Internet. 6.08.2015.
<https://ladonnacheleggevatroppo.wordpress.com/2015/08/06/la-donna-dambra-di-ramon-gomez-de-la-serna-marlin-editore-2007/>
LOS LOCOS PERSONAJES DE ANA Mª CARO MALLÉN: ROSAURA Y ALDORA DE *EL CONDE PARTINUPLÉS*

*Juana Escabias*

*Dramaturga y directora de escena*

1. UNA COMEDIA DE MAGIA PARA ELOGIAR LA TEMPLANZA FEMENINA

Este artículo bosqueja y aborda el estudio de dos de los personajes femeninos más a contracorriente de la literatura española del siglo XVII, creados por la pluma de la mejor dramaturga española del denominado Siglo de Oro, Ana María Caro Mallén de Torres. Nacida en Granada a finales del siglo XVI, esta autora teatral (que también cultivó el periodismo), alcanzó fama y notoriedad en vida, estrenó en los corrales de comedias y publicó al lado de dramaturgos de la talla de Calderón de la Barca. Conservamos una escasísima obra de esta autora, que en el caso del teatro profano se reduce a dos comedias: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*. Ambas piezas están pobladas por una galería de asombrosos personajes femeninos, entre las que destacan las dos protagonistas de *El conde Partinuplés*, Rosaura (emperatriz de Constantinopla) y Aldora (maga y prima de Rosaura). La primera de ellas se niega a casarse por miedo a que su marido arruine su existencia, periplo en el que encuentra el apoyo de su prima. Valorar la verdadera riqueza y originalidad de ambos personajes debe hacerse por contraste con los estrictos cánones marcados por la época, en la que los tabús sociales e ideológicos reinaban en la literatura poblándola de clichés y estereotipos.

Una de las características más notorias de la denominada “Comedia Española” es la multiplicidad de fuentes en las que se inspiraban de forma habitual los ingenios dramáticos del siglo XVI y XVII. Francisco Ruiz Ramón alude a este fenómeno como “la pluralidad temática” (Ruiz Ramón, 2000: 128); César Oliva y Francisco Torres Monreal lo denominan “diversidad temática” (Oliva/Torres Monreal, 2002: 204); Ignacio Arellano también hace mención a este fenómeno de “la pluralidad casi ilimitada de los temas de la Comedia Nueva” (Arellano, 2008: 126) al igual que Javier Huerta Calvo (Huerta Calvo: 2003). Los mismos investigadores señalan que otra de las
características fundamentales de la Comedia Española es la presencia de “personajes tipo”, una galería de prototipos humanos que se encuentran como regla habitual en las comedias y se repiten a lo largo de todo el Barroco obra tras obra, circunstancia en la que coinciden con la generalidad de los investigadores del teatro áureo. Entre esos personajes encontramos a La Dama, hija o hermana de El Caballero (otro personaje tipo) que la custodia y defiende con férreos aires tutoriales, vigilando especialmente de que su honor no se mancillado, ya que la mancha se extendería a toda la familia.

Rosaura y Aldora escapan a esa convención, son mujeres que se defienden por sí solas, sin desear ni esperar la protección masculina. Para el análisis se ha tomado la edición de Juana Escabias (2015), y complementariamente la novela en la que se basó la obra originaria escrita en el siglo XVII.

La comedia de Ana Caro Mallén El conde Partimpléš está inspirada en el texto francés Román de Partonopleus de Blois, del siglo XII y autor anónimo. La historia es una reinterpretación del mito de Eros y Psique trasladada a la Edad Media, con su correspondiente contextualización en el mundo caballeresco y connotaciones hacia el ideal del amor cortés. La magia es un ingrediente fundamental en la historia, que parece que tuvo enorme éxito en nuestro país. Respecto a la fecha de su primera edición en español hay discrepancias. Milton Buchanan, que ha establecido una cronología de las ediciones castellanas y catalanas, inicia ese listado con la edición de 1513 de Alcalá de Henares, edición perdida. Richard Smith, que en 1974 realizó una tesis doctoral para la Universidad de California titulada Partimplés, conde de Bles, encontró en 1977 una edición en Sevilla, que él dató en el año 1497. Hasta 1643 se conocen una docena de ediciones del texto en España, por el que se mantuvo el interés hasta mediados del siglo XIX puesto que siguió editándose o plasmándose en pliegos de cordel. En su Ensayo sobre la literatura de cordel, Julio Caro Baroja afirma que a mediados del siglo XIX todavía se publicaba una edición de cordel en cuatro pliegos y treinta y dos páginas con las aventuras del héro, escrita en un lenguaje modernizado.

Una especie de Psiquis masculino con amores secretos con una emperatriz, que en su preocupación por no dejarse ver hace el juego con el Cupido de la novela de Apuleyo o con

1 Para el análisis se ha tomado la única edición de la novela El conde Partimpléš que se puede encontrar actualmente en el mercado, la realizada por Ignacio B. Anzoátegui, que lo publica junto a otros dos textos anónimos, Roberto el diablo y Clamades y Clarmanda. El trabajo se ha completado con el cotejo de la primera edición moderna de este texto, la realizada por Adolfo Bonilla y San Martín, que toma una edición realizada en Burgos en 1547, y la reimprime para incluirla en Libros de caballería, II parte. Anzoátegui sigue el texto de Bonilla y San Martín. El ejemplar tomado para el análisis pertenece a la segunda edición.
otros personajes masculinos también de los cuentos populares. No falta en esta novela episodio de cautiverio entre moros y otros que justifican el gusto de un público meridional por ella: torneos de caballeros de diversos linajes orientales, amores ardientes (Caro Baroja, 1696: 322).

La relación de *Partonoleus de Blois* con el mito griego de Eros y Psique parece clara, con inversión de papeles: en la narración francesa es la mujer, y no el hombre, quien oculta su identidad. Adolfo Bonilla y San Martín piensa que *Partonoleus de Blois* recreaba una antigua leyenda escuchada oralmente en Constantinopla por los cruzados, añadiendo que la relación de esta historia con la mitología griega está demostrada. Menéndez Pelayo comparte esta opinión, advirtiendo que, puesto que se desarrolla en Constantinopla, puede presumirse que la narración oral fue recogida allí por algún cruzado, que el origen griego del mito quedaría así probado y que en todo el poema francés se advierte un corte muy clásico. Menéndez Pelayo señala que *El conde Partimplés* es uno de los mejores relatos de su género “de los más racionalmente compuestos y de los más ingeniosos en detalles” (Menéndez Pelayo, 2008: 233) y sostiene que este texto está inspirado en Lanval, uno de los “Lais” de María de Francia, canal por el que penetraron en el arte vulgar las fábulas de los bretones (Menéndez Pelayo, 2008: 250-255).

Son varios los investigadores que defienden la influencia en *Partonoleus de Blois* de *Lanval*, uno de los “Lais” de María de Francia, misteriosa mujer del siglo XII de la que se ha conjeturado que pudiera hija de Leonor de Aquitania, circunstancia esta última con la que discrepa Luis Alberto de Cuenca.

Todo indica, pues, que María vivió y escribió en la Inglaterra anglonormanda. De ahí que hiciése pública su procedencia al final de sus Fables (”je sui de France”). Pero, ¿quién es María?


¿Qué es un “lai” con minúscula?, un poema narrativo corto escrito en una mezcla de primitivo inglés y francés que narra las aventuras de un héroe, normalmente caballero, vinculadas al ideal del amor cortés. El origen de esta palabra es celta. En principio, designaba un canto semilírico-seminarrativo, compuesto por un bardo bretón para perpetuar el recuerdo de un suceso notable, de una aventura. “En época de María, juglares procedentes de la Bretaña Armoricana interpretaban dichas canciones, acompañándose del arpa o de la cítara” (De Cuenca, 1987: XII).
*Lanval*, nombre del protagonista de una de esas historias, está vinculado a la tradición artúrica. Seducido por un hada, que le colma de presentes y de quien cae perdidamente enamorado, Lanval rechaza a Ginebra, la esposa del rey Arturo, que le hace proposiciones. Antes de iniciar la seducción del caballero, el hada había obligado a Lanval a prometer que jamás revelaría su identidad: como este acepta el romance comienza y va prolongándose en el tiempo. Pero la desechada Ginebra acusa de homosexual al caballero, quien termina sometido a un juicio público por su condición sexual. Acosado por el rey Arturo y la maquinaria judicial, para salvarse del castigo impuesto a los invertidos, *Lanval* termina por hacer pública la identidad de su amada, que comprensiva ante las circunstancias que han obligado al caballero a romper su palabra, le perdona y permite que su relación continúe.

*Partonopleus de Blois* narra los amores del conde francés Partonopleus y la emperatriz de Constantinopla, Melior, joven con poderes mágicos desde su nacimiento que, enamorada del joven galo, logra a través de la magia que este monte en un barco que le conduce hasta su castillo, donde ella le convierte en su amante con el único requisito de que no intente conocer su rostro ni identidad. Durante un largo tiempo, los amantes se unen todas las noches, no permitiendo nunca Melior ser vista por su enamorado. Partonopleus se ve obligado a regresar a Francia, para luchar por su país que había sido invadido por los sarracenos. A su regreso, decide ver el rostro de su amada, y traicionando la palabra que le ha dado a esta acerca a su cara una linterna. Embelesado y admirado, Partonopleus contempla por primera vez a la bellísima Melior, pero una gota del aceite de la candela cae sobre su pecho y ella se despierta. Enfurecida, ordena matar a su traidor amante, que por intercesión de una de las hermanas de Melior es salvado. De forma voluntaria, Partonopleus hace penitencia como una alimaña para expiar su culpa. La desechada Melior decide otorgar su mano al príncipe que pueda ganarla en un combate. Informado y ayudado por una de las hermanas de Melior de esta noticia, el conde es trasladado de nuevo a Constantinopla en otro barco mágico. Una vez en tierra, combate por su amada contra todos los pretendientes de esta, ganando la batalla y obteniendo su mano. La ya satisfecha y calmada Melior le acepta como esposo.

La vinculación de esta narracon los cuentos de hadas resulta evidente. Pero la historia también tiene relación con las novelas de caballerías, como apuntan otros investigadores, entre ellos Ignacio B. Anzoátegui, aunque en una época en la que ya la caballería ha dejado de ser una orden religiosa y militar. Ya el caballero no sale en
busca de aventuras de armas para servir a Dios, sino que la aventura sale en busca del caballero.

Ahora, el caballero se llama el príncipe Partinuplés, robado como un niño y transportado al reino de las hadas. Ahora el caballero nace arrebatabo por las circunstancias, ganado a la barca encantada de la maga Melior. El hilo de la gracia y del pecado, que el hombre puede romper con solo un movimiento de su alma, se ha transformado ya en cadena. La vida ha dejado de ser lucha para ser defensa. El albedrío ha dejado de ser libertad para ser aceptación” (Anzoátegui, 1968: 11).

El recurrente tema mitológico de Eros y Psique sirvió de inspiración colateral durante el Siglo de Oro a diversos autores, entre los que destacamos a Félix Lope de Vega con La viuda valenciana y Tirso de Molina con Amar por señas. Pero fue Ana Caro Mallén quien con más fidelidad se inspiró en las hazañas del conde Partinuplés. El conde Partinuplés, de Ana Caro Mallén, apareció publicada en 1653, en la compilación Laurel de Comedias con la apostilla de “comedia famosa”. Existen numerosas referencias a que había sido representada con éxito en los escenarios. La obra se inscribe en el subgénero de las comedias de magia, despreciado por la crítica pero que causó furor entre el público durante muchos años. En especial, en Neoclasicismo se cebó con este tipo de comedias, los críticos ilustrados que desde su ansia de raciocinio rechazaban el principal ingrediente de estas obras, lo mágico. En su opinión, estas obras deberían ser desterradas de la escena, pero durante siglos cosecharon un ejército de seguidores, público popular que concurría a verlas para presenciar lances sobrenaturales, para emocionarse, para soñar. Hasta 1974 no encontramos una opinión contraria a la unánime condena que relegaba a la comedia de magia al desván de la historia del teatro. En esa fecha, Julio Caro Baroja publica su libro Teatro popular y magia, en el que se inaugura una moderna mirada desprejuiciada sobre estas obras. Caro Baroja defendió que la comedia de magia suponía en la práctica un avance en la secularización del teatro, ya que los prodigios, transformaciones y hechos sobrenaturales que tanto se prodigaban en ellas tenían su antecedente en un género religioso: la comedia de santos. En la comedia de magia, es cierto, hay intervenciones diabólicas, pero también magia blanca o natural, realizada en torno a un conocimiento científico de las leyes de la naturaleza. Otro aspecto fundamental destacado por Caro Baroja fue el impulso que vivió la escenografía y toda la técnica que la acompañaba, obligada a multiplicar sus recursos para cubrir las necesidades de estas comedias. “El exclusivismo de los críticos literarios ha hecho olvidar -o parece que ha hecho olvidar- que desde la época de Calderón a la de Cañizares, el teatro no es una pura materia
literaria. Porque es, también, siempre, prestigio visual y auditivo. Los sentidos jugarán tanto como el intelecto en la creación de espectáculo” (Caro Baroja, 1974: 22).

2. ROSAURA, LA ANTÍTESIS DE “LA DAMA” DEL BARROCO

Analicemos de manera individualizada los personajes de Rosaura y Aldora en el marco de la comedia que las contiene, una vez contextualizada esta, y en la que ambas ponen en marcha y protagonizan en todo momento la acción dramática. El castillo de Rosaura (emperatriz de Constantinopla), es asaltado por un grupo de amotinados. Los sublevados, súbditos de Rosaura, exigen que esta tome marido y tenga hijos que aseguren la sucesión en el imperio. Desde hace años, Rosaura se resiste a tomar esposo y se mantiene soltera por temor a una nefasta profecía que un oráculo realizó el día de su nacimiento: que su marido la maltrataría y causaría su ruina. A regañadientes, Rosaura consiente en tomar esposo para satisfacer a su pueblo. Al conocer al elenco completo de sus pretendientes, Rosaura se enamora perdidamente del único de quien no puede hacerlo, Partinuplés de Francia, heredero del trono galo y prometido desde la infancia a su prima Lisbella. Rosaura se obstina: Partinuplés, a toda costa, debe ser para ella. El propósito de la joven emperatriz es secundado por su prima Aldora, que posee poderes mágicos y le promete ayuda. Pero, temerosa de que la nefasta profecía se cumpla, Rosaura desea asegurarse de que Partinuplés es verdaderamente el esposo que le conviene, y decide ponerle a prueba durante un largo tiempo, dejando que este la corteje en su propio castillo (al que le ha atrae por medio de engaños y la magia de su prima Aldora y en el que le mantiene prisionero sin oposición del galán). Rosaura solo se muestra ante el conde en la oscuridad de la noche, sin permitir que este vea su rostro ni conozca su identidad. La joven guarda esa baza (la de descubrir quién es) mientras permite que el conde la corteje para, a través de esas jornadas compartidas entre ambos, ir conociéndole con profundidad y gozándole. La trama, salpicada de avatares y hazañas caballerescas, desemboca en el obligado final feliz de toda comedia: final feliz que ha sido precedido de encuentros carnales en la oscuridad de la noche, damas sin prejuicios acostumbradas a tomar sus propias decisiones, inteligentes discursos femeninos cargados de sensatez e inteligencia y despliegues de ingeniosas argucias femeninas en manos de mujeres cargadas de valentía.

¿Cómo es Rosaura, esa mujer rebelde que se resiste a seguir el camino que le dictan? Rosaura es emperatriz de Constantinopla, mujer activa, reina de su reino. Huérfana de
padre y madre, ella misma gobierno su destino y el destino de su pueblo desde hace décadas. Ningún dato nos informa sobre su edad exacta, tan solo la referencia de sus súbditos a que la época dictaba por la costumbre para tomar marido está a punto de sobrevenir.

Emilio:
Cásate, pues que no es justo
que dejes pasar la aurora
de tu edad tierna, aguardando
a que de tu sol se ponga.
(vv. 70-73)

Sobre la belleza de Rosaura hay abundantes testimonios en el texto. Los amotinados que claman que el esposo hablan admirados sobre su aspecto, testimonios que se repiten entre los pescadores que encuentran su retrato en una caja y entre los componentes del cortejo del rey de Francia que participa de ese hallazgo. La admiración y pretensión de varios herederos de diferentes reinos corroboran esa hermosura, admiración que también comparte el conde Partinuplés, que se enamora de ella a primera vista, deslumbrado por la perfección de las facciones de la joven.

Psicológicamente es un personaje rico y complejo, poseedor de atributos que a priori pudieran parecen contradictorios: posee una autoridad que nadie le discute, como se prueba cuando, con su sola presencia y con su verbo, frena el motín que alteraba la paz de su palacio.

Rosaura:
¿No habláis? ¿No me respondéis?
¿Qué es esto? ¿Quién os enojá?
¿Quién vuestro sosiego inquieta?
¿Quién vuestra paz desazona?
Pues ¿cómo de mi palacio
el silencio se alborota,
la inmunidad se profana,
la sacra ley se deroga?
¿Qué es esto, vasallos míos?
(vv. 15-23)

Es poseedora de un exigente e incorruptible discurso que nos describe a una joven que antepone sus deberes y su intención de hacer el bien a sus súbditos a sus propios intereses. Las muestras de esa intachable vertiente pública se encuentran en numerosas ocasiones a lo largo de la historia. Una de estas ocasiones es la primera jornada en la que, una vez refrenado el motín que amenazaba con asaltar su morada, anima a sus vasallos a tomar la palabra para explicar los motivos de su conducta. Para alentarles en su explicación, asegura que ofrecerá su vida para conseguir la felicidad común. Cuando
Aldora le muestra a Rosaura la galería de pretendientes que están a su disposición, respecto a los tres de los primeros príncipes mostrados, su reacción es la siguiente:

Rosaura:
Si consulta con su espejo
el de Polonia sus gracias,
y está de ellas satisfecho;
¿cómo podrá para mí
tener, Aldora, requiebros?
Si es filósofo el de Escocia,
judiciario y estrellero;
¿cómo podrá acariciarme,
ocupado el pensamiento
y el tiempo siempre en estudio?
Y si es tan bravo Roberto;
¿quién duda que batirá
de mi pecho el muro tierno
con fuerzas y tiranías,
siendo quizá un monstruo fiero
que provoque la ruina
de mi vida y de mi imperio?
(vv. 398-414)

Segura e insegura al mismo tiempo (su decisión de gobernar su propia vida choca contra el temor que le provoca pensarse predeterminada), es exigente con los demás (rechaza a Partinulplés por el solo hecho de haberla desobedecido una sola vez) e indolente consigo misma, permiéndose realizar un doble juego con los príncipes Roberto de Transilvania, Eduardo de Escocia y Federico de Polonia, a quienes encela con promesas de un futuro matrimonio mientras su decisión amorosa ya está tomada e incluso materializada, ya que pasa las noches siendo cortejada por el conde Partinulplés. Rosaura nos muestra así su cara más cruel y egoísta.

Destaca en este personaje su voluntad de ser dueña de su destino, libre y feliz y su ansia de auto realizarse a través del amor por encima de todo. Rosaura es dueña de una escala de valores progresistas y avanzados, es decidida, activa, capaz de urdir complicadas estrategias para llevar a cabo sus propósitos y de cumplirlas a través de la paciencia y la tenacidad, osada, valerosa y dueña de una astucia que rinde la voluntad de quienes la rodean.

Su inteligencia y perspicacia están fuera de toda duda, sabe rebatir y defender sus argumentos, como demuestra ante su prima Aldora, que la apremia a elegir entre cualquiera de los príncipes solteros que la pretenden, abandonando su idea de desposarse con el ya comprometido Partinulplés.

Su lenguaje es culto y lleno de referencias mitológicas, al mismo tiempo que bien organizado en torno a pensamientos y deseos. Su comportamiento es desigual,
alternando la seriedad que exigen su rango y obligaciones y su caprichosa conducta motivada por el amor que siente hacia Partinuplés y su deseo de rendirle a sus pies. El desinformado conde es víctima de sus argucias y juegos mágicos que muestran y ocultan para desestabilizar al joven. Los estados emocionales de Rosaura oscilan entre la gravedad y seriedad que necesita su cargo público y la continua ansiedad que la conduce en su vida privada. Su objetivo, en un inicio, es alcanzar la felicidad, objetivo que se convierte en alcanzar la felicidad junto a Partinuplés una vez que ha conocido al joven. Su estrategia es la magia y el apoyo de la servicial Aldora. Los antecedentes juegan en el personaje un papel fundamental, ya que arrastra con su nacimiento el negro vaticinio que un oráculo comunicó a sus padres.

Rosaura:
Me pronostican de opinión iguales,
mil sucesos fatales;
y todos dan por verdadero anuncio,
(aparte)
¡con qué temor, ay cielos, lo pronuncio!
(a sus vasallos)
que un hombre, fiero daño,
le trataría a mi verdad engañó,
rompiéndome la fe por él jurada.
Y que si en ese tiempo reparada
no fuese por mi industria esta Corona,
riesgo corrian ella y mi persona;
porque ese hombre engañoso
con palabra de esposo,
quebrantando después la fe debida,
el fin provocaría de mi vida.
Después que supe, ay triste, de sus labios,
de mi adversa fortuna los agravios;
que así, por no perderos y perderme,
no he querido, vasallos, resolverme
jamás a elegir dueño.
(vv. 173-191)

Rosaura, por lo tanto, alcanza desde sus antecedentes un infausto lastre que la equipara en condición a las heroínas trágicas, predeterminadas a una perdición que la historia, en su desenlace, diluye y relativiza, finalmente la traición vaticinada por los oráculos resulta poseer un grado de peligrosidad relativo, en comparación con la que ella temía. Igual que en La vida es sueño, el vaticinio de que el padre de Segismundo vería sus barbas a la altura de las botas de su hijo se cumple, pero descargado de la gravedad que el primero le había dado, Rosaura descubre asombrada que los aciagos augurios no eran para tanto.

El grado de caracterización de este personaje es muy profundo, y la tarea caracterizadora emplea una técnica mixta, compuesta en parte por las acciones de la
joven emperatriz, por las palabras que dice acerca de sí misma y por las opiniones que
los demás vierten a propósito de ella. En este sentido, es importante la escena en la que
Rosaura, para probarle a Partinplés que su amor es verdadero y profundo, le comunica
que su patria está en peligro y que como prueba de su amor y de la fe que tiene en el
amor de él le permite marcharse.

Rosaura:
Quiero revelarte, advierte
un secreto, confiada
en que indubitadamente
te volveré a mis caricias
victorioso, ufano, alegre.
Francia está en grande peligro,
el inglés cercada tiene
da Paris, del Rey, tu tío,
famosa corte eminente.
Ha sentido el Rey tu falta,
como es justo, pues no puede,
sin tu valor, gobernar
su desalentada gente.
Esta, Conde, es ocasión
que dilación no consiente;
ve a favorecer tu Patria,
haz que el enemigo tiemble,
que se sujeten sus bríos,
que su arrogancia se enfore.
Prueba es esta de mi amor,
pues siendo el gozar y verte
mi mayor dicha, procuro,
Partinplés, que me dejes,
porque quiero más tu honor
que los propios intereses
de mi gusto; esto es amarte.
(vv. 1425-1450)

Rosaura, en un condescendiente gesto hacia Partinplés, le permite ser dueño de su
propia voluntad. La que antaño gobernaba sus días a su capricho, se ha transmutado
gracias al amor, demostrando el elevado grado de dinamicidad del personaje, que va
evolucionando y transformándose por obra de la acción dramática y los acontecimientos
que se suceden a su alrededor. El perdón final y definitivo que Rosaura le concede a
Partinplés, es solamente una muestra de esa capacidad de mutabilidad que los
acontecimientos van ejerciendo sobre su carácter.

La función del personaje Rosaura en la trama dramática de Ana Mª Caro Mallén
protagonista principal de la historia, es la de ser portadora del conflicto, de los
antecedentes y de la estrategia que le permitirá triunfar en sus objetivos: el final feliz
que culmina con la consecución de sus sueños.
3. ALDORA: LA PERFECTA Y MESURADA “PARTENAIRe”

Prima de la emperatriz Rosaura, pocas descripciones físicas y sociales poseemos sobre este personaje, que sin embargo es prolijo en cuanto a descripciones psicológicas. Aldora, apunta su protagonismo en la acción dramática por sus excepcionales cualidades de maga. Cuando el obstinado pueblo de Constantinopla fuerza a su emperatriz a comprometerse a tomar marido, Aldora recurre a la magia para permitir que Rosaura conozca a sus pretendientes a priori, y tome su decisión basándose en la lógica y en sus propios deseos, pero nunca en la intuición ni en el capricho a ciegas ni en la voluntad ajena de asesores y cortesanos. A través de la magia, Aldora permite a su prima conocer a sus pretendientes sin acicalamientos ni engaños, en medio de sus quehaceres cotidianos.

Aldora:
Este que miras, galán
que en la luna de un espejo
traslada las perfecciones
del bizarro airoso cuerpo,
es Federico Polonio.
Aqueste que está leyendo
estudioso y divertido,
es Eduardo, del reino
de Escocia príncipe noble,
sabio, ingenioso, discreto,
filósofo y judicario.
Aquel, que de limpio acero
adorna el pecho gallardo,
es el valiente Roberto,
príncipe de Transilvania.
El que allí se ve suspenso
o entretenido, mirando
el sol de un retrato bello,
es Partinufoil famoso,
de Francia noble heredero
por ser sobrino del rey,
que le ofrece en casamiento
a Lisbella, prima suya.
Príncipe noble, modesto,
apacible y cortesano,
valiente, animoso y cuerdo.
Éste es más digno de ser,
de entre los demás tu dueño,
a no estar, como te he dicho,
tratado su casamiento
con Lisbella.
(vv. 339-369)

Aldora se presenta como un personaje inteligente, juicioso y capaz de dar solución al problema que padece su prima Rosaura cuando su pueblo la obliga a elegir marido. Ese
sucseso, el incidente desencadenante de la trama que originará el conflicto, es reconducido por la astucia de la joven. Frente a los valores de poder económico y social que la literatura dramática del siglo XVII proponía a las mujeres como horizonte idel para elegir marido, Aldora propone a su prima un ideal de compañero con el que pueda sentirse una igual, alguien que la complemente, que la respete, que la ayude en la tarea de enriquecerse humanamente.

Aldora:
Lo mas que yo puedo hacer
por ti, pues sabes mi ingenio
en cuanto a la mágica arte,
es enseñarte primero
en aparentes personas
a estos principes propuestos;
y si es fuerza conocer
las causas por los efectos,
viendo en lo que se ejercitan,
será fácil presupuesto
saber cuál es entendido,
cuál arrogante o modesto,
cuál discreto o estudioso,
cuál amoroso, y cuál tierno.
Y así mismo es contingente
inclinarte a alguno de ellos,
a antes que con sus presencias
teniga tu decoro empeño
no atreviéndose a elegir.
(vv. 293-311)

Realizadora de conjuros y fiel servidora de Rosaura, posee sin embargo el suficiente carácter como para enfrentarse con su prima, a quien tilda de caprichosa en ocasiones. Un ejemplo de esos circunstanciales enfrentamientos se produce cuando esta última se empeña en conquistar al conde Partinuplés pese a las recomendaciones de Aldora, que considera una vil jugada pretender a quien ya está comprometido con otra.

Aldora:
No sé si llamarle amor,
Rosaura, a tu arrojamiento,
que parece desatinó.
(vv. 392-395)

Convencida por las argumentaciones de Rosaura y su capacidad dialéctica, Aldora se pliega a los deseos de su prima, y movida por el amor y la preocupación que le produce el nefasto augurio que se cierne sobre esta, promete ayudarla en su propósito de conquistar a Partinuplés, convencida de que el joven (como la propia Aldora reconoce) es quien más le conviene a Rosaura y al reino de Constantinopla como futuro gobernante.
Aldora:
Pues, emperatriz, supuesto
que Partinuplés te agrada,
todo cuanto soy te ofrezco.
(vv. 422-425)

Aldora, cuya limpieza ética está por encima de toda duda a pesar de jugar con el
destino de Partinuplés, es la artífice de la estrategia que consigue que Rosaura triunfe en
sus propósitos. Su función en la trama dramática es de coprotagonista, y fundamental
para el desarrollo de los hechos. Es el personaje que establece una alianza entre los
enamorados (Rosaura en un primer momento y Partinuplés después) para hacerles salir
vencedores y superar el conflicto que ambos soportan. Aldora es sabia, recta, protectora.

Su lenguaje es cultivado, encontrándose al mismo nivel que el de Rosaura, y nos
define a una joven cultivada, mesurada e inteligente. Su estado emocional es la
templanza. Incluso en los momentos de máxima tensión dramática, cuando en la tercera
jornada Rosaura expulsa a Partinuplés de su lado y se dispone a elegir marido entre sus
otros pretendientes para castigar al joven, Aldora posee la serenidad y astucia
suficientes como para guardar silencio ante el enojo de Rosaura y maniobrar a espaldas
de esta para inscribir a Partinuplés como candidato al torneo en el que Rosaura decide
elegir pareja. Desobedeciendo las órdenes de Rosaura, que le pidió que Partinuplés
fuera borrado de la faz de la tierra, Aldora le salva la vida para recuperarle en el
momento oportuno y darle una nueva oportunidad de reconquistar a la emperatriz.

Aldora:
Carteles puse, por ti,
de que un príncipe encubierto,
sustenta que de Rosaura,
el solo la mano aguarda.
Conde:
Ya tu pensamiento advierto.
(vv. 1878-1882)

La caracterización de Aldora está construida fundamentalmente por sus acciones. En
la peripécia dramática carece inicialmente de objetivos que no sean los de cumplir los
deseos de su prima. Pero a lo largo de la trama va desarrollando un deseo propio, el de
conseguir que Rosaura y Partinuplés queden unidos. Ese deseo genera un momentáneo
conflicto de intereses. Aldora también carece de antecedentes de importancia para la
acción dramática, y su grado de dinamidad es elevado. Su función dentro de la
estructura dramática, como ya apuntamos anteriormente, es la de sostener la estrategia;
su función como personaje dramático es servir de acompañante a Rosaura, para favorecer la caracterización de esta por la vía del contraste.

Ambas mujeres son producto de la pluma y la inteligencia de otra mujer. Del listado de veintiuna dramaturgias que escribieron teatro durante los siglos XVI y XVII, María de Zayas, Sor Juana Inés de la Cruz y Ana Mª Caro Mallén destacan por su progresismo. María de Zayas es una teorizadora feminista, Sor Juana profesó como religiosa para poder disfrutar de una libertad negada a la mujer de su época, Ana Mª Caro Mallén emplea la ironía y la crítica para dejarnos entrever sus progresistas ideas sobre la vida y el mundo. La delicadeza con la que caracteriza en sus obras teatrales a los criados y personajes más humildes (humillados y vapuleados) y el continuo deseo de estos de saltarse las normas sociales para demostrar su verdadera valía, revelan la mentalidad de su creadora, defensora de la igualdad de oportunidades para todos y de la justicia como base de la convivencia.

Sus personajes femeninos manifiestan con naturalidad sus deseos, los llevan a cabo sin reparos, viven su existencia tal y como ellas opinan y sienten que la han de vivir. Sus mujeres de ficción tienen un objetivo fundamental: su autorrealización. Una gran parte de esa búsqueda pasa por alcanzar el amor, pero no toleran un amor que no les permita ser personas de pleno derecho. Son mujeres deseadas de que el hombre que viva junto a ellas no las domine, sino que las cautive con su calidad humana y sus cualidades intelectuales. En una sociedad regida por el honor como estandarte, en una ficción teatral en la que las mujeres son legitimamente asesinadas por sus maridos solo por levantar en ellos la sospecha de un adulterio, el comportamiento de Rosaura y Aldora resulta insólito y gratificante. La Rosaura que antes de elegir marido quiere conocerle la condición y pasar alguna noche junto a él para asegurarse de que es el hombre adecuado para ella y la Aldora que la apoya en su deseo son dos mujeres verdaderamente locas, extraordinariamente locas.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


Ruiz Ramón, F., Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Cátedra, 2000.
LA CREACIÓN POÉTICA DE AMELIA ROSSELLI
ENTRE LA LOCURA Y LA GENIALIDAD

Encarna Esteban Bernabé
Universidad de Murcia

Amelia Rosselli fue señalada por la crítica literaria como la “extranjera” desde la aparición de Variazioni Belliche (1964) y realmente se sentía como tal, una desterrada, una exiliada. Hasta sus últimos días se cuestionó, casi obsesivamente, sobre cuál sería su tierra, esa nación en la que se sentiría en casa, en la que el sentimiento de protección y de seguridad aparecería definitivamente. Durante un tiempo creyó que esa nación sería Italia, pero no fue así. En Roma sus miedos persecutorios, las alucinaciones y las voces que la amenazaban se incrementaron de tal manera, que incluso decidió vender su apartamento de Trastevere para huir a Inglaterra. Tampoco allí encontró la paz que anhelaba. En Inglaterra, a pesar de la cercanía de la familia biológica (alli residía su hermano John) añoraba a los amigos italianos que se habían convertido en su auténtica familia. El clima y el buen vivir meridional la trajeron de vuelta a la capital italiana. Pero su atormentado espíritu no le dio tregua en ninguno de los distintos países en los que intentó refugiarse. Amelia Rosselli no podía escapar de sí misma, de su pasado, de sus fantasmas.

Andrea Zanzotto en la reseña de Documento (1976) reconoce en la poetisa la paradoja intrínseca de “distanza” y “presenza” (Zanzotto, 1994: 127-129).\(^1\) Amelia es una potente voz en el panorama intelectual italiano de la primera mitad del siglo XX, pero al mismo tiempo, su presencia física se aleja de la realidad y su atormentado mundo interior, irreal, quimérico incluso, la distancia de la realidad.


---

\(^1\) La reseña fue publicada por primera vez en el diario italiano Corriere Della Sera el 18 de julio de 1976. Más tarde Andrea Zanzotto lo incluye en su obra Aure e disincanti de 1994.

\(^2\) Amelia nació en 1930 en París, ciudad elegida para el exilio político de su familia tras la huida del padre de una prisión fascista en Italia. Carlo Rosselli se vio obligado a abandonar el país por su militancia antifascista creyendo que el gobierno se olvidaría de él al poner tierra de por medio. Pero sus escritos publicados en el periódico que dirigía junto a su hermano Nello, Giustizia e Libertà, eran una declaración de guerra abierta al régimen, que no descansó hasta acabar con la vida de los dos militantes de la resistencia. El atentado, organizado por los servicios secretos de Mussolini cuando la pequeña Amelia
La niña Rosselli que nace en París y transcurre allí sus primeros años, habla italiano con su padre y su abuela paterna, Amelia Pincherle, la célebre escritora comprometida con la causa antifascista; inglés con sus hermanos y su madre que era británica; y francés en el colegio y con sus niñeras. Con la mayoría de edad, debe decidir dónde quiere establecer su residencia y en qué lengua quiere expresarse.

Su plurilingüismo aparece “contaminado” por interferencias. Pier Paolo Pasolini habló de “la poesía del lapsus” para referirse a la creación rosselliana (Passolini, 1963: 66-69), un término freudiano que no acabó de gustar nunca a la poetisa, pues se defendía diciendo que no eran errores inconscientes, sino licencias poéticas estudiadas intencionadamente. En los “Glossarietti esplicativi” de Variazioni Belliche que mandó a Vittorini, ella los llamaba “fusiones” (Rosselli, 2012: XII). Lo cierto es que su mente, sus voces, aparecen en los tres idiomas que la conformaban, las tres culturas que la vieron nacer y crecer. Amelia era inglesa, francesa e italiana, si bien durante toda su vida se sintió una “extranjera” en todo lugar. Diario in tre lingue (1955) es un claro ejemplo de esa riqueza lingüística, que en el caso de Rosselli, se convirtió en un serio problema de identidad. La prosa se mezcla con la poesía y en un mismo verso podemos llegar a encontrar términos de las tres lenguas:

Dal francese si passa al surrealismo
nell’italiano predomina il concreto, verso greco-latino inconscio,
anche stornello
Montale-Proust
Italian stornello popolare
Greeek-latin prose
Joyce, frantumazione
Surrealismo (french)
Classici
Argots
Chinois
Strutture lingue straniere
Eliot-religious

Nous voulons nous rapprocher du contenu
(de ses doigts humides)

“Per dir la verità, non son contenta di nessuna di queste”
(prosa metrica)
Common prose valorized. (Rosselli, 2012: 605)

solo contaba siete años de edad marcaron el inicio de una serie de pesadillas que la acompañarán hasta el trágico final de sus días. (Esteban Bernabé, 2015:11-18)
En *Diario in Tre Lingue* encontramos varias composiciones metaliterarias en las que la poetisa delibera sobre las cualidades poéticas de cada una de las lenguas que conoce. Es significativo el verso que revela su descontento hacia cualquiera de ellas: “Per dir la verità, non son contenta ì nessuna di queste.”

La dramática muerte del padre, por el que sentía una gran admiración, es el detonante de la esquizofrenia que la llevará a su propia muerte. La valentía del progenitor, su implicación política y la altura de sus ideales llevan a Amelia Rosselli a elegir Italia como país de residencia y su lengua como su vehículo de expresión literaria, aunque siempre seguirá componiendo en inglés y en francés. Amelia ha heredado la pasión por el compromiso político de los Rosselli, pero también en el campo de la política surge el problema de la inclusión. Si bien en un principio parece sentirse identificada con el Partido Comunista italiano, muy pronto llega la desilusión y la retirada. No es comprendida, no puede serlo alguien que habla de conspiraciones y traiciones por parte de todo aquel que se acerca a ella. (Llegó a creer que el conserje de su edificio la espia porque era un colaborador de la CIA)

La poesía de Rosselli es un continuo intento, casi desesperado, por encontrar la propia identidad. Ni su patria ni su idioma materno la definen con claridad, solo le queda la fuerza identificadora de su propio nombre. Sobre este poder nominativo reflexionará en distintas ocasiones. Es una Rosselli, un apellido que ha quedado marcado en la historia italiana por representar la lucha antifascista y haber corrido la trágica suerte del asesinato político. La política está inscrita en el ADN de la poetisa, como ella misma confesará, pero también el miedo y la angustia por correr esa misma trágica suerte se han convertido en sus compañeros de viaje, esos malditos compañeros que acabaron con la cordura de una de las mejores poetisas italianas del siglo XX.³

La muerte es una figura inquietante y atractiva a la vez. Son muchos los versos en los que se produce el diálogo con los seres del Más Allá. En la composición “Dialogo con in morti”, recogida en *Documento* leemos: “Scendete voi, abbracciate questa vostra / figlia che annaspa tra tomboloni e / mussulmani” (Rosselli, 2012: 361) y un poco más adelante: “Ho distinto tra la vostra morte e la mia; / la mia non ha spazio: ha divisioni / speciali per chi marca il passo.” (Rosselli, 2012: 373) Y cómo no recordar el celeberrimo verso de *Appunti Sparsi e Persi* (1983): “ed è vostra la vita che ho perso”. También es especialmente clarificador los versos de “Contiamo infiniti cadaveri” en

---
³ Recordemos que Amelia Rosselli es la única mujer que Pier Vincenzo Mengaldo incluye en la antología *Poeti italiani del Novecento* de Mondadori de 1978.
Variazioni Belliche: “Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l’ultima specie umana. / Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!” (Rosselli, 2012: 45)

La muerte se convierte en un compañero inseparable de aventuras en el particular universo rosseliano. Habla de ella en distintas ocasiones y se distrae fantaseando con su momento final. Le atrae fuertemente la idea del suicidio. En la entrevista concedida a Sandra Petignani (Petignani, 2012), Amelia confiesa que una vez que el escritor ha dicho todo lo que tenía que decir sobre cómo está hecho el mundo, ya no tiene sentido seguir escribiendo y por lo tanto, tampoco seguir viviendo. La edición de Mondadori recoge parte de esta entrevista en la que podemos leer:

Non pensavo di vivere a lungo, credevo romanticamente di bruciarmi entro i quarant’anni al fuoco di un rischio troppo grosso, quale è stata la scelta della mia vita. La scelta della poesia come l’ho vissuta, voluta io. […] Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo: quando sai come è fatto forse non hai più bisogno di scrivere. Per questo tanti poeti muoiono giovani o suicidi. È come se lo scrivere dovesse essere legato a una visione adolescenziale del mondo: e quando si raggiunge la cosiddetta maturità il desiderio di scrivere viene meno. È una tesi possibile. (Rosselli, 2012: CXLIII)

En Sanatorio 1954, que será incluido más tarde en Primi Scritti (1980), encontramos a modo baudeleriano el yo narrador de Rosselli que dialoga con el poeta muerto durante un viaje imaginario. Tal y como el poeta francés hiciese en Invitation au Voyage, el viaje al Más Allá se convierte en una experiencia placentera, ya que aleja de una realidad abiertamente rechazada de la que se quiere huir. La obra escrita en francés nació durante la estancia de Amelia en la clínica suiza de Kreuzlingen y en ella podemos leer frases como: “Il faut mourir pour vivre tranquilles; La mort est une dame vêtue nue, rusée, fine. Son chagrin ne pèse sur personne; Quelle sale histoire! Mes développements sont tardifs, et mes dents claquent de folie.” (Rosselli, 2012: 527)

La tentación se hizo demasiado fuerte el fatídico 11 de febrero de 1996. Su admirada Sylvia Plath también se suicidó un 11 de febrero.

Amelia que posee una privilegiada inteligencia desde niña, sabe que tiene un problema psicológico. En los momentos de lucidez analizó friamente la “malattia”, como ella misma lo llamaba y buscó solución en el psicoanálisis.

A los dieciocho años es internada en una clínica psiquiátrica. Será la primera de muchas más, tanto en Inglaterra como en Italia. La muerte de su madre, que se produce el día antes del anuncio del tribunal de Perugia de absolución completa para los asesinos de su padre y su tío, la hunde en una profunda depresión. Tras el conocimiento de la triste noticia entra en un estado de shock que le provoca incluso una grave pérdida de la
memoria. Durante toda su vida, Amelia arrastrará un fuerte sentimiento de culpabilidad, pues se cree la causante de la enfermedad materna. A partir de ese día, el 14 de octubre de 1949, la joven firma sus cartas y sus primeros artículos con el nombre de Marion, el de su madre.


La influencia del médico alemán, tanto en la vida como en la poesía de Amelia Rosselli fue enorme. Gracias al psicoanálisis vuelve a su infancia y recupera imágenes y recuerdos que había cancelado completamente de su mente tras el shock sufrido por la muerte de su madre. La experiencia le fascina y empieza a formarse en el campo psicológico primero, para pasar después al esotérico. Pasa los días devorando manuales de teosofía, alquimia e incluso quiromancia. El descubrimiento de la obra I Ching, instrumento de trabajo de Jung, se convierte en una práctica obsesiva para Rosselli.4

El psicoanálisis le fascina hasta el punto de tomar la decisión de emprender los estudios necesarios para poder dedicarse a él profesionalmente. Se inscribe en los cursos de Nicola Perrotti, uno de los pioneros del psicoanálisis en Italia. Su formación se alterna con las sesiones privadas que sigue con Bernhard. Deja constancia de todo ello en el escrito autobiográfico de 1953 Per Bernhard, también recogido en la edición de I Meridiani:

4 I Ching, o libro de los cambios, es una antigua obra china de autor desconocido. Constituye el más antiguo de los textos clásicos del pensamiento chino. Se trata de un instrumento de consulta ante cualquier decisión. Según la filosofía de I Ching la combinación de los sesenta y cuatro hexagramas encierra todas las posibilidades vitales de la persona. Jung se declaró uno de sus adeptos y calificó el método como una técnica de oráculos para resolver las incógnitas del futuro y un método de exploración del inconsciente, ya que en la obra se insiste en la necesidad del cambio constante en los acontecimientos vitales. Jung fue fuertemente criticado por parte de sus colegas debido a esta y otras prácticas poco ortodoxas en psicología.
Al principio della cura vennero distinti quattro o cinque problemi da risolversi nel corso dell’analisi; inoltre si prevedeva come risultato, di poter arrivare a fondere due stati tipici e opposti: l’attività intensissima, seguita poi da periodi di rinuncia totale, stati mistici, di illuminazione, più una conseguenza di un falso fondo nevrotico che non un’esperienza positiva (Rosselli, 2012: 1205)

Fruto de esta experiencia, además de las interesantísimas páginas de *Per Bernhard*, Amelia nos ha legado *La serie degli armonici* (1954). El psicoanálisis despierta la creatividad de la joven que aún no ha decidido en qué campo centrar sus energías: música, pintura, poesía...

En la escritura encuentra Amelia una vía de escape de ese rico y atormentado mundo interior. Poco a poco, la poesía, la creación poética, va llenando las horas del día y de la noche de la atormentada muchacha. Sus decepciones amorosas, sus miedos y los recuerdos de sus traumas de la infancia van encontrando una especie de alivio al verse reflejados en verso. En una carta de 1953 escribe a su hermano John: “Per quanto riguarda le mie molteplici attività, secondo alcuni non c’è nulla di cui preoccuparsi, è solo un altro método, da dentro a fuori; tutto in vista della scrittura”. (Rosselli, 2012: LXX)

Del mismo modo, la repentina muerte del amigo Rocco Scotellaro el 15 de diciembre de 1954 la lleva a encerrarse durante más de quince días en casa y su única actividad allí era la escritura: “Quando è morto, qualcosa è successo e dopo i funerali mi sono chiusa in casa per quindici giorni e ho cominciato a scrivere in italiano: non ho mai capito perché, chissà, ma forse lo so anche: era morto”. (Rosselli, 2012: LXX)

En esos días de encierro voluntario ve la luz “Cantilena (Poesía per Rocco Scotellaro)”. Son días de una actividad creativa frenética. Ella misma lo confiesa a su hermano John en una de las tantas cartas que desnudan su compleja personalidad: “Sto leggendo da pazzi, scrivendo da pazzi: il mio francese è tornato con una folata, e con la capacità di scrivere in versi anche l’italiano, con il suo sfondo ritmicamente greco-latino. Anche il senso della forma sta venendo fuori, molto severo – come non era in precedenza” (Rosselli, 2012: LXXI)

Pero sus problemas nerviosos no encuentran la ansiada paz y de nuevo entra a una clínica psiquiátrica, esta vez en Roma, en Villa Maria Pia. En esta ocasión Amelia prueba suerte con la terapia del sueño, a pesar de la negativa de sus familiares. La terapia es muy agresiva. A Amelia le aplican una serie de descargas de electroshock y shock de insulina, un cuestionado tratamiento para la esquizofrenia que se popularizó
durante las décadas de 1940 y 1950. La depresión y las alucinaciones de la paciente se acrecentan, por lo que la familia, seriamente preocupada, la ingresa en la ya citada clínica de Bellevue de Kreuzlingen, en el lago de Costanza, en Suiza. Allí recibe Amelia el diagnóstico de su enfermedad: esquizofrenia. La depresión la aparta de las relaciones personales, pero no de la literatura. En la lectura y en la escritura encuentra Rosselli una cierta calma. En la clínica suiza, bajo los efectos de los cuidados médicos, además de la composición de Sanatorio 1954 como ya dijimos, desarrolla su teoría métrica, que será publicada diez años más tarde bajo el nombre de Spazi metrici (1964).

Tras la experiencia en la clínica suiza, Amelia vuelve a Roma en 1956 bajo estricta observación de Bernhard. Ahora sí, está decidida, la poesía será su medio de expresión, aunque la investigación musical sigue ocupando buena parte de su tiempo.

Quizás, la influencia más directa de las teorías del psicoanálisis junguiano lo encontramos en Diario in Tre Lingue. Es la propia Amelia la que narra en una carta cómo nace esta obra de juventud. La joven sale a pasear por el romano barrio de Trastevere con un cuaderno y un lápiz en la mano. No tiene una meta prefijada. Vaga observando los pasantes y escuchando los sonidos. En su cuaderno apunta las sensaciones que se despiertan en ella a lo largo de este paseo sin rumbo. Lo que más interesa en estos paseos es el “campo magnético”, como ella llama al espacio. Lejos de la escritura automática de los surrealistas franceses, Rosselli se centra en la sensación interna que produce el ambiente físico en el interior de su persona. Una vez en casa, selecciona los versos callejeros y los transcribe a máquina.

Cuando Amelia cumple treinta años las crisis se agudizan y la peregrinación de clínica en clínica se interrumpe con breves períodos de estancias en Italia o Inglaterra.

A finales de 1958, tras la composición de unas treinta y cinco poesías que se convertirán en el núcleo central de Varizioni Belliche (1964), crea Rosselli una nueva manera de versificar. La Libellula es el fruto de un estudio métrico personal. Abandona el verso libre de Poesie 33 para experimentar con su propia teoría métrica. Una teoría en la que la música y la literatura se unen para crear belleza en movimiento.

Tuvo que esperar hasta 1959 para obtener el permiso de residencia permanente en Italia, pero la nacionalidad italiana, que había pedido para poder ejercer el derecho a

---

5 El doctor polaco Manfred Sakel accidentalmente descubrió un revolucionario método para tratar la esquizofrenia en su laboratorio de Viena. Observó que sus pacientes mejoraban notablemente tras inducirlos a sesiones de coma diabético. Sakel afirmaba que el noven por ciento de los pacientes mejoraban considerablemente con su tratamiento de insulina, pero la comunidad científica internacional no avaló su método y lo desacreditó públicamente. El controvertido tratamiento se abandonó definitivamente en la década de 1960, tras conocerse la muerte de distintos pacientes de Sakel.
voto, le es negada. Esta situación reaviva el sentimiento de desarraigo y sus composiciones se hacen eco. De nuevo la depresión y el ingreso en clínicas psiquiátricas. Sin embargo, en 1960, con una claridad aplastante, durante su estancia en un manicomio de Londres Amelia hace balance de su vida y de su situación. En una carta que dirige a su hermano el 27 de agosto de 1960 escribe:

Per la prima volta nella mia vita ho ciò che si chiama una chiara visione della mia situazione, ed è piuttosto deprimente. [...] ho fatto qualche sforzo, poi sono stata troppo assorbita dalla “malattia” mentale e dalla ricerca in poesia. Non ho avuto nessun sostegno, né finanziariamente né moralmente. Ho realizzato solo ora che la maggior parte delle persone si guadagna da vivere. [...] Non posso trasferirmi in Inghilterra; significherebbe arrendersi del tutto. Vivere qui è pericoloso per me, lo capisco ora. Ce la faccio a fatica. Non pensavo che avrei raggiunto i trent’anni; avevo pensato di dover salvare la mia esistenza a diciott’anni, sperando per il meglio anno per anno; la musica in un certo senso l’ha salvata, e anche la poesia: eppure mi sono fermata. [...] Che diavolo è andato storto? Forse sono davvero schizofrenica (non rischio a scrivere correttamente): sembra che queste persone non abbiano il senso della realtà. Ora ce l’ho, ed esso mi affonda. (Rosselli, 2012: LXXVIII)

Con el reconocimiento de Pier Paolo Pasolini de La Libellula llegan las ansiadas publicaciones de la obra rosselliana. Pero ni los premios ni las múltiples invitaciones que recibió para lecturas públicas de su obra consiguieron aportar la dosis mínima de felicidad que la solitaria poetisa ansiaba.

En 1965 muere su psiquatra, Ernst Bernhard. A partir de ese momento se dirige en busca de ayuda a Emilio Servadio, decano del psicoanálisis italiano, que la pone en contacto con el freudiano Piero Bellanova. Amelia se siente más comprendida con el nuevo médico y las sesiones se intensifican cada quince días, sin embargo tampoco allí se consigue encontrar la solución final a los problemas psicológicos de la poetisa. Son los años de composición de Documento. En esta obra Amelia se desnuda ante el lector y confiesa su locura y su pesimismo. En “Accorgendosi di me si accorse d’essere” nos estremecemos ante la crudeza de los versos rossellianos:

Ai patti non so stare? Quale insicurezza
mi fece così pazzia? Pero sempre così
attenta alle tue parole?

Mezzo candelabro ci sviò: vi furono
fiori depositi su le tue tombe: ne erebbi

501
uno: era indolore.

Lo scritto che in me è folle risponde
a tutto questo dolore con parole sempre
spero sempre vere.

È vero il tuo linguaggio: vero il
nostro? Vero questo parto indolore? Più
violento, più triste, più calmo, più
dolce d’una tua carezza in fronte.

Bifronte ho urgenza di conoscerti: sono
doppia, son mal fatta, son incolore
quando manca la tua gioia esplosa una
mattina fresca e bianca. (Rosselli, 2012: 328)

Un poco más adelante volvemos a encontrar unos versos que manifiestan claramente
la profunda depresión que Amelia Rosselli sufría en aquellos años:

Compianto paradiso: pace in terra anche
se solo per un istante: non l’avrai!
mai: né puoi calcolarla, provocarla,
costuirla pezzo a pezzo. (Rosselli, 2012: 330)

Una de las composiciones más junguanas de la poetisa es “Se mai nella mia mente
disperazione”. En ella analiza sus carencias psíquicas ayudándose del psicoanálisis
analítico del médico suizo:

Se mai nella mia mente disperazione
ebbe luogo: se mai nel mio cuore dubbio
ebbe posto: se mai nei miei piedi forza
urtò: se mai nella mia lacerata mente
si curvò l’uragano.

Se mai nel mio piede ebbe posto la violenza
era per sottrarmi agli altri che preparai
lo stambugio: se mai vi fu una vilena
era per prepararmi agli altri.

Se mai nella mia mente nacque il desiderio
d’essere io stessa vittima e carnefice
de mai nel mio cuore obbediva il carme
della desta porta alla speranza. (Rosselli, 2012: 332)

En la segunda mitad de su vida, Amelia Rosselli parece conectar más con las teorías
freudianas, como ya dijimos. Las sesiones con Piero Bellanova la llevan a atribuir su
desequilibrio a una carencia sexual, siguiendo las teorías del desarrollo psicosexual del
individuo. Precisamente este punto es el que distanció a los dos grandes estudiosos y
padres del psicoanálisis. Jung se aleja de la conceptualización freudiana de la energía
sexual situada en diferentes zonas del cuerpo humano. Amelia cree encontrar la respuesta a su obsesión paterna en el conflicto edípico de Freud. En numerosas ocasiones nombra la poetisa al psicólogo austriaco. En Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica (1988) afirma que todos somos neuróticos en el fondo, tal y como señalara Freud. En ese mismo párrafo encontramos un interesante análisis sobre el sufrimiento y la neurosis:

La sofferenza non è nevrosi; la nevrosì è sofferenza non compresa consciamente: la nevrosì è comportamento inesplicabile a se stessi e agli altri; non è ancora follia, non è psicosi. Siamo tutti nevrotici e lo dice Freud ed io sono pienamente d’accordo, in questi tempi troppo accelerati. La nevrosì non è soltanto sofferenza privata, la nevrosì è persino felicità privata, ma è stortura – stortura facilmente raddrizzabile. (Rosselli, 2012: 1255)

Aunque son muchos los ejemplos de la influencia que el psicoanálisis freudiano ejerció en la poesía de Amelia Rosselli, cerraremos este breve análisis con un poema que manifiesta claramente dicha influencia. En “Soffiava la fame ed era estrema” Rosselli nos comparte una serie de imágenes oníricas que traducen el estado neurótico en el que se encuentra. La frustración del pasado (quello che avresti voluto fare), la incertidumbre del futuro (e contavi le ore, d’un tuo / possibile premio, e contavi l’avvenire / come se fosse monetine!) y el dolor que una sexualidad no vivida en plenitud provoca a la autora, encuentran su expresión en una de las últimas composiciones de Documento:

Soffiava la fame ed era estrema, sintomo
o singultò (singolare) d’una estrema
passione, sincera – col suo stendere
abiti iconoclastici per terra e sul
marciapiede – d’un valore perduto e distamente
quello che avresti voluto fare. Sincerità
(oh singultò dell’ultima passione), sincera
era, nel suo svegliarsi all’ora proibita
e nel cavare, da ogni spazzola o dentifricio
quello che poteva essere l’ora buona
il momento inafferrabile ora che è delicata
la facenda; e contavi le ore, d’un tuo
possibile premio, e contavi l’avvenire
come se fosse monetine! (Rosselli, 2012: 491)

En definitiva, estamos ante la obra de una gran poetisa, una mujer inteligente, sobresaliente, brillante; pero al mismo tiempo, una mujer atormentada, neurótica, atribulada. Sin embargo, la poética rosseliana se nutre de esa locura para enriquecerse, para alcanzar una altísima calidad literaria que la hace única e irrepetible.
Amelia vivió angustiada toda su vida. Era consciente de su enfermedad y quiso seguir los consejos de su amigo Roberto Balzlen, intentando resolver sus problemas psicológicos antes de escribir. Afortunadamente no cumplió la promesa y plasmó en el papel parte de ese caos interior con el que convivía. Gracias a esto podemos disfrutar hoy de obras como *Diario in Tre Lingue* o *Documento*, obras de una belleza abrumadora y desconcertante a la vez.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


“LOLÓ FREGENAL, «ESPANTO RAYANO EN LA LOCURA». LA TRANSGRESIÓN DEL ÁNGEL DEL HOGAR Y SUS CONSECUENCIAS EN EL ENCANTO DE ENVEJECER (BIBLIOTECA «PATRIA» DE OBRAS PREMIADAS, 1919), DE ANTONIO DE HOYOS Y VINENT”

Alejandro Fernández González

APE “Gerardo Diego” de Cantabria e IES Santa Clara (Santander)

1. LA BIBLIOTECA «Patria» de obras premiadas y el Patronato Social de Buenas Lecturas: objetivos

La Biblioteca «Patria» de Obras Premiadas (1904-1930) fue una empresa editorial auspiciada ideológicamente por la Iglesia Católica –su cabeza visible fue Antolín López Peláez, Obispo de Jaca y Arzobispo de Tarragona, cuyos esfuerzos permitieron a la Iglesia seguir manteniendo su control sobre la prensa (Gili, 1908)– y apoyada económicamente por la aristocracia más católica y tradicional –personificada en el segundo marqués de Comillas, Claudio López Brú–. Esta colección la constituyen trescientos diecinueve volúmenes; son novelas, cuentos y obras de teatro cuyos personajes se proponen como modelos de comportamiento al servicio del principal objetivo de las obras, realizar “una labor de restauración moral y castiza de la Literatura española” (Menéndez Pelayo, 1908: VIII). El objetivo de la Biblioteca era fomentar las buenas lecturas en España e Hispanoamérica (“nuestros pueblos latinos”, como se le denomina a partir del tomo 101, La política infame, de Jesús Rubio Coloma, publicada en 1913) para que sirvieran de patrón de comportamiento cristiano. Personas igualmente influyentes, entre las que destacan el político José Ignacio Suárez de Urbina –“fundador de la Liga Nacional Antimasónica y Antisemita en 1912” (Álvarez Chillida, 2002: 279)–; el militar Juan Vázquez de Mella, ideólogo del carlismo durante la Restauración; y numerosos nobles (como el marqués de Salvatierra, el barón de Satrústegui o el conde de Güell), obispos (los de Guayaquil, Burgos o México, por ejemplo) e incluso mujeres, gran parte de ellas viudas de nobles, formaron el Patronato Social de Buenas Lecturas, que aporta el dinero con el que están dotados los premios y decide cuáles son los trabajos ganadores, y cuyo objetivo se muestra en la contraportada de algunos de los tomos del repertorio:

Nuestros pueblos latinos no tendrán independencia sino a condición de que en ellos predominen estos dos factores fundamentales del genio de la raza: la religión católica y el casticismo del idioma. El verdadero patriotismo consiste, pues, en fortificar dichos baluartes
contra la hostilidad de las naciones imperialistas. A esto aspira con sus obras el “Patronato Social de Buenas Lecturas” (Sandoval, 1916).

La idea de “raza” se vincula en este caso, y de acuerdo con Álvarez Junco (2001: 457) no solo al nacimiento de cada individuo, sino “también una manera de ser y pensar que le era propia y en la que figuraba de manera inexcusable una religión, en este caso el catolicismo”. Los premios que establece el Patronato deben, entonces, servir para que los escritores, por medio de sus obras, fomenten ese concepto de “raza” y mantengan “el casticismo del idioma”, pilares sobre los que pivotan el Patronato y las colecciones que publica. La cita del teólogo y crítico literario francés Adrien Baillet, según la cual “Quien no ha recibido de la Naturaleza un espíritu falaz y un corazón perverso, los puede cambiar con la frecuente lectura de libros malos, tanto o más perjudicial que la conversación y trato con hombres corrompidos”, que encabeza muchos de los volúmenes premiados por la Biblioteca, deja claro el propósito de esta colección y la función doctrinal que para sus impulsores debía tener la literatura en el marco de una relación paternalista entre las élites ilustradas y las masas escasamente alfabetizadas, con especial incidencia en el público femenino.

2. LOS MODELOS FEMENINOS Y EL PROTOTIPO DE EL “ÁNGEL DEL HOGAR” EN LA BIBLIOTECA «PATRIA»

Entre los intereses ideológicos más significativos de la Biblioteca «Patria» estaba la educación de las mujeres, considerada bastión fundamental de la familia y de la sociedad católica que preconizaban estas novelas. En el repertorio aparecen distintos tipos femeninos, como los de cualquier universo literario estático, presentados como modelo de conducta para las lectoras, a las que pretenden reducir a unos rasgos comunes: la matrona de valores cristianos que enseña cómo educar a los vástagos; la sirvienta fiel que ha cuidado del protagonista desde su nacimiento; la criada que acaba por enamorarse del señor y sufre el castigo por querer ascender de clase, algo que no está permitido debido al inmovilismo social, propio de mentalidades aristocráticas y premodernas y, por tanto, anti-ilustradas; la muchacha que sacrifica su vida y el amor que siente por Dios en beneficio de alguno de sus parientes; la mujer ideal que se supone todo hombre quisiera tener: trabajadora, fiel, virtuosa, con una educación moral y religiosa estrictas, dependiente del hombre y supeditada a él; y la mujer que no sigue las normas establecidas, que solo se preocupa por su pasión por los hombres y por su
dinero, y que sufre un castigo por su comportamiento –según veremos, este será el caso de Loló Frengenal–.

El volumen, ya clásico, de Mª del Pilar Sinués, *El ángel del hogar* (1859), verdadero manual de urbanidad, fue “central para entender la configuración ideológica de la burguesía española con respecto del papel social reservado a las mujeres” (González Sanz, 2013: 53) y una obra muy importante por “el ajuste de las propuestas de la escritora a los valores establecidos en la sociedad coetánea” (Romero Tobar, 2014: 2). En ella definió “el estereotipo de comportamiento de la mujer como hija, esposa y madre, las tres ocupaciones femeninas modélicas” (Romero Tobar, 2014: 2). En este sentido, González Sanz define así la educación que propone la autora:

es solidaria del tiempo histórico en el que se genera: conforme la burguesía accede al poder impone un sistema de valores que la protege en lo económico, afianzando mecanismos de control sexual que, en último término, reportan beneficios patrimoniales a través de los que se tejen las redes de poder económico y político. La identificación de la esposa con este proyecto masculino se vuelve central: el discurso doméstico se convierte así en un amarre eficaz para introducir a las mujeres en un sistema de valores al servicio de los intereses económicos de la burguesía (González Sanz, 2013: 58)

Por tanto, la lectura de la obra de Sinués permite llegar a las siguientes conclusiones: la educación de la mujer, quien debe tener el alma limpia y la conciencia pura, ha de estar presidida por la virtud; su instrucción debe reducirse únicamente a los sentimientos, algo típicamente femenino: amar a su esposo y a sus hijos y saber educar a sus hijas para que sean buenas esposas y buenas madres; no aconseja que su educación intelectual sea profunda pero sí que su educación moral y religiosa sean estrictas, pues son la base de toda actuación; no es posible que se emancipe ya que necesita para todo del amparo del hombre e irá de la casa de su padre a la conyugal; debe resignarse a lo que Dios le envíe; tiene que ser bondadosa, amable y reservada; debe casarse para estar protegida y por ser el hombre el jefe natural de la familia y el dueño de su casa, “para impedir sus extravíos no tenéis más medio lícito que imperar sobre su corazón” (Sinués, 1859: 275). Por lo demás, es preferible que una mujer tenga gracia a que sea demasiado bella y se deje ver en demasiados lugares; y, en conclusión, para ser felices “no tengáis ambición, perdonad las injurias, ejercid la caridad, amad vuestros hogares, sed madres cuidosas y esposas ejemplares” (Sinués, 1859: 339). Por eso, las mujeres solo podrán dar gracias a Dios cada día

si ocupa su vida en el trabajo, en el amor, en la amistad, y los ratos de ocio en la lectura y en el cultivo de graciosas habilidades, encanto del amor doméstico; si desconoce la envidia y tiene
piedad y creencias religiosas, si educa a sus hijos para hacerlos hombres de honor y a sus hijas para que sean a su vez buenas y ejemplares madres de familia (Sínués, 1859: 345).

En consecuencia, solo serán felices aquellas mujeres que sigan estas normas, todas ellas basadas en el catolicismo, inseparable de la idea de “raza”.

El éxito y difusión de este manual entre el público femenino, que “se mantuvo en circulación durante treinta años, como ponen de manifiesto sus ocho ediciones, la última de ellas en 1881” (Molina Puertos, 2009: 182) lo convierten en clave “para el acercamiento a la problemática del discurso sobre el modelo español de mujer en el siglo XIX” (Molina Puertos, 2009: 182) porque las ideas que presenta fueron fundamentales para el Patronato que publicaba la Biblioteca «Patria», que tuvo en cuenta la obra de Sinués para formular uno de los tipos femeninos de la colección: el “ángel del hogar”, con las características anteriormente expuestas.

Una mujer así era la que el Patronato quería plantear como tipo que debía emularse para mantener una sociedad patriarcal que hundía sus raíces en la idea de lo nacional que defendía Menéndez Pelayo quien, en su Historia de los heterodoxos españoles, amparaba su razonamiento por “la consustancialidad de la nación española y de la fe católica, y la necesidad de salvaguardar el pensamiento nacional de las ideas y herejías extranjeras” (Marco Sola, 2009: 110). Sin embargo, quienes ganaban los premios no siempre estaban de acuerdo con la ideología de conjunto, aunque asumieran sus postulados mediante modelos indirectos que sufrían castigos antes de adaptarse a los moldes que el Patronato pretendía fijar en el imaginario colectivo. Este será el caso de Antonio de Hoyos y Vinent y de la protagonista de El encanto de envejecer.

3. **Loló Fregenal: Arquetipo contrario al “ángel del hogar”**

Loló Fregenal es una aristócrata de vida frívola que teme envejecer. Pasa los días acompañada de sus amigas y amigos entre su casa –con luz mortecina y ambiente decadente– y los bailes y fiestas de la alta sociedad. Uno de los asiduos a sus tertulias, el marqués Jaime Torrente, le dice que está enamorado de ella desde hace tiempo, pero Loló no se rinde a sus encantos. En una velada, este se envalentonan ante la concurrencia y afirma que finge estar enamorado de la Fregenal para darle una lección. Esto lo escucha su hijo Luis –el “Nene”, como ella lo llama– y lo reta a un duelo por atacar su honor. La madre intenta que no se batan, pero nadie la ayuda. Cuando Luis vuelve tras el lance, casi herido de muerte, ella, acompañada por su prima Oliva, absolutamente
contraria en comportamiento pero siempre dispuesta a ayudar cuando se la necesita, siente que todo ha sido por su culpa y cambia por completo de actitud, incluyendo su persona y el ambiente de su hogar. Es evidente que la marquesa Loló posee puntos en común con la condesa Currita de Albornoz, de la novela Pequeñeces (1890) de Luis Coloma, uno de los grandes referentes en la obra de Hoyos: ambas son vanidosas y superficiales, están dominadas por los convencionalismos sociales y simbolizan el estado de decadencia moral de la sociedad española, ya que siendo las dos miembros de la aristocracia no se preocupan por dar ejemplo y han olvidado el nobleza obliga; de ahí su castigo y conversión posterior.

El capítulo I de la novela de Hoyos —una novela de tesis con todo lo que esto implica desde el punto de vista ideológico— titulado “Crepúsculo en el jardín de Armida” comienza con una descripción en la que se identifica a la maga de Jerusalem libertada con Loló, pues ambas ejercen gran influencia sobre la voluntad de distintos hombres (Rinaldo, en el caso de la hechicera, y Luis, el hijo, en el caso de Loló), manteniéndolos alejados del mundo real, una en su jardín y otra en su universo de aristócratas. Así se describe el ambiente de la casa y a su dueña:

Todo era un encanto de chic, de elegancia, de riqueza, de esplendidez, pero ante todo y sobre todo inmensamente discreto. [...] Acogedor, apropiado; podría decirse [...] que era algo así como el estuche exprofeso para la joya que había de contener. [...] Así era en efecto; aquel chic discreto, aquel estetismo tamizado, no tenía otra misión que contrastar la hermosura prodigiosa, paliar lo que de crepuscular había en la gracia admirable de Loló Fregenal (Hoyos y Vinent, 1919: 10-12).

Bella lo era, bella hasta la hipérbole, completa y absolutamente bella. Tal vez no conservaba nada de la prodigiosa fragilidad de figulina [...] que veintisiete años antes inspirara a Raimundo Madrazo uno de sus más bellos cuadros; tal vez el talle, tan leve, que mereció ser comparado por el buen don Ramón de Campoamor al de una avispa, la tez amasada con nieve y rosas, los cabellos dorados, con algo de lino y algo de oro, los ojos de porcelana azul y el cuello, que Nuñez de Arce se empeñaba en que era igual al de los cisnes, habían pasado a la condición de viejo mito y en ello radicaba el secreto de por qué el retrato famoso en que aparecía sentada en la terraza de un jardín, vestida de tul rosa [...] fue relegado a un cuarto de la casa de campo donde no ponía los pies ni por casualidad, y el libro de don Ramón y el del poeta de La Duda, confinados a uno de los estantes más altos de la biblioteca del difunto marqués (Hoyos y Vinent, 1919: 12-14).

Se comprueba así que Loló vive para lo superficial, lo que facilita el contraste con la visión de su prima Oliva, que representa a la mujer mayor y ejemplar en los términos de la Biblioteca, frente al prototipo de la Fregenal, que nunca debe emularse:

Oliva dióse una vez más exacta cuenta de que, aun artificioso, el encanto era mucho. ¡Armonizaba todo tan bien! ¡Estaba tan hábilmente buscada la gama de colores, de luces, de aromas, para que nada desentonase de la belleza crepuscular de su prima, para que ni una sola nota detonante resaltase años ni impiedades del tiempo, para que nada de hórrido, de chillón o
de violento proyectase una claridad impía sobre aquel atardecer convencional que el artificio trocaba en real y para que la mentira de aquel cielo azul, con no ser ni cielo ni azul, no aminorase su hermosura! Bien notaba la Fugiña que Loló, que en plena luz no pasaría de ser las ruinas de una mujer muy guapa, así, en el encanto de los suaves matices, de las lámparas veladas, de los perfumes de rosa y ámbar […] era sencillamente una mujer guapa (Hoyos y Vinent, 1919: 14-15).

Ese contraste se repite en la personalidad de Loló en lo relativo a la caridad y el afecto, importantes para la conversión final de nuestra protagonista después de su episodio de locura:

Como Loló empleábala en cosas de Beneficencia, de que ella por vanidad que no por espíritu caritativo se ocupaba, conocianla todos y érales más bien antipática con aquel afán de soltar las verdades del barquero y aquel carácter refractario de admirarse ante cualquier pingajo parisién que los modestos habían consagrado haciéndolo pagar muy caro. […] Loló sí la quería; más incluso de lo que a sí misma, pero sobre todo a los demás, confesaba. Antipática no lo había sido nunca; haciale gracia, era buena, servicial… (Hoyos y Vinent, 1919: 23).

El perfil de superficialidad de Loló se muestra al describir su carácter y se intensifica cuando se cuenta cómo acabó por olvidarse del cariño, el apoyo y el afecto que su prima le brindó cuando su marido y su hijo estuvieron enfermos:

La Fregenal era una de esas mujeres que brillan perpetuamente guapas, jóvenes, esplendorosas al través de la vida, que parecen no tener otra misión que una meramente decorativa, mujeres para quienes amores, cariños, entusiastas, fervores, obras de caridad y empresas patrióticas, no tiene sino una sola razón, brillar, lucir, ser la primera en el escote audaz y en socorrer a los inundados, la primera en adoptar una moda de París y en iniciar un movimiento social (Hoyos y Vinent, 1919: 26).

Al ver que Dolores (a ella costábale trabajo acostumbrarse a aquel absurdo Loló) estaba, pese a sus infuslas de mujer smart para quienes el amor conyugal es absurdo, realmente afligida, instalóse sin que nadie se lo propusiera, sin hacer aspavientos ni remilgos, como la cosa más natural del mundo […]. Para Loló fue un descanso y un consuelo; en las interminables noches en que el enfermo deliraba o se quejaba, hallábase menos sola con aquella mujer al lado. Oliva era buena, abnegada sin aparentarlo, de una fuerza física y moral enormes […]. Llegó la frívola a adorarl; prometióse a sí misma no olvidar nunca ser una hermana para ella y… claro es que lo olvidó (Hoyos y Vinent, 1919: 24-25).

Un día Nene, el pobre nene, el único amor verdadero, cayó enfermo. Y loca de espanto ante la presencia de la muerte que pretendía robárselo, se halló sola otra vez. Y otra vez, como si tal fuera su única razón en la vida, surgió Oliva. Curado Nene, la Fregenal no olvidó; aparentó, sí, que olvidaba porque recordar era cursi, vulgar, pero en el fondo, muy en el fondo de su corazón, no olvidó (Hoyos y Vinent, 1919: 26-27).

Queda demostrada así la superficialidad de su carácter, que se incrementa cuando Oliva comienza a hablar de la edad: mientras ella no tiene problema en aceptar el paso del tiempo, Loló y su grupo de amigas huyen de él como de la muerte:

¡Hija, mentira me parece verme bajo techado! Como ahora os ha dado por estar todo el santo día a la intemperie… Gracias que me dije: «Dolores, como ya se va haciendo vieja, está como yo y prefieres su buen té a la lumbre que andar por ahí como vaca sin cencerro… De fijo la

510
encuentro en casa con otras amigas de nuestra hornada... Toses, carraspeos, miradas distraídas. 

Loló, conversadora hábil, trató de desviar la atención hacia otros temas menos peligrosos para el secreto de los años de aquellas señoritas (Hoyos y Vinent, 1919: 28).

Que Loló representa el modelo contrario al del “ángel del hogar” se aprecia también en la educación de su hijo, al que nunca ha enseñado a comportarse de manera cristiana:

A Nene nadie le había enseñado a tener fe, a sentir altos y dignos impulsos, a desentrañar lo que había de noble, de bueno, de limpio, de claro en los corazones de los demás; nadie una alta y serena noción del honor, nadie una creencia. La vida era para el chiquillo un tejido de intrigas, de luchas de vanidad, de esfuerzos para la conquista de la elegancia, entre las que se mezclaban algunas cosas bajas y ruines, algunas miserias casi físicas que le producían una náusea de asco. Miraba el pecado como a cosa sin trascendencia, que no le importaba, entre la que vivía a gusto, alegre, indiferente; como algo lógico, natural para sí y para los otros, pero que se detenía al llegar a su madre (Hoyos y Vinent, 1919: 45)

Otro de los rasgos que la definen como contraria al modelo virtuoso es el de la falta de caridad. Oliva visita a su prima para pedirle que ayude a Paz, su sobrina, a la que la familia había abandonado a su suerte cuando esta se casó con un oficial del ejército; solo Oliva la ha estado amparando desde que su propia madre amenazó con desheredarla. Loló tampoco se ha ocupado de ella:

Pero no era aquello lo que traía por allí a la buena de Oliva. Venía realmente indignada con Dolores. Aquel lujo y aquella falsa juventud contrastaban demasiado con el cuadro de modestia, casi de escasez que había dejado atrás en el hogar de Paz Gutiérrez Lunavilla, la hija de la única hermana de Loló, muerta ya hacía algunos años. [...] Después de la ruina estrepitosa de Nini (la hermana de Loló) y de aquella boda que la familia [...] calificaba de mesalliance, como si un modesto oficial del ejército que ostentaba los apellidos de Guzmán de los Altaires y Fernández Motrico no valiera y aun superara a aquel Gutiérrez al que añadieron un Lunavilla sacado de Dios sabe dónde y que no representaba sino a gentes de aluvión, enriquecidas en no sé qué trapizondas americanas (Hoyos y Vinent, 1919: 30-31).

El deseo de Oliva es reconciliar a Paz y a su familia con Loló para que esta les ayude. Al insinuarle Oliva su menesterosa situación, Loló le espeta: “¿Muy mal?... Hija, ellos lo han querido... No decían que con el amor tenían bastante, pues que con él se contenten” (Hoyos y Vinent, 1919: 34).

Un aspecto más a tener en cuenta en el personaje es el del galanteo, contrario al modelo del “ángel del hogar”. Al llegar Oliva a casa de su prima, “se sentó en la butaquita donde un momento antes Torrente hacía la corte ostentosamente a Loló, ganándose con ello un disimulado gesto de fastidio del galán, subrayado por un gesto irónico de la dama” (Hoyos y Vinent, 1919: 27). Y el primer capítulo termina con una escena en que el “adorador” invita a Loló a ir a su casa mientras intenta convencerla, con ilusión de colegial, de que para él no hay mujer más guapa y que solo puede quererla a ella, pero esta se burla diciendo que irá con una amiga. A pesar del equivoco
planteado y de que aparta su mano del tenorio al ver llegar a su hijo, a Loló le gusta el coqueteo: “No le quería y estaba decidida a que aquello no pasase nunca de un liviano devaneo de salón, pero al mismo tiempo, el cortejo del hombre elegante, del tenorio a la moda, le halagaba y era una patente de juventud” (Hoyos y Vinent, 1919: 36).

Como la Fregenal tiene tanto miedo a envejecer, está encantada de que su “tenorio” esté siempre pendiente de ella, porque eso la hace sentirse joven. En una de las fiestas a las que acude, se encuentra con Jaime Torrente, quien intenta de nuevo convencerla de que está enamorado de ella aportando su fama y prestigio como muestra de que su declaración es verdadera. Loló siente esas palabras como algo encantador, pues “le devolvían el elixir de la juventud perdida” (Hoyos y Vinent, 1919: 61). Por eso incluso cuando él intenta sobreponerse, ella las escucha como “una música encantadora, italiana, frívola y pegajosa” (Hoyos y Vinent, 1919: 62). Y cuando él ya le ha cogido de la mano, ella “se sentía sin fuerzas para romper el encanto” (Hoyos y Vinent, 1919: 62); es decir, parece que está a punto de ceder a la sensualidad del tenorio, algo impensable para un “ángel del hogar”.

En la misma fiesta, las “amigas” de nuestra protagonista hablan de ella en estos términos: “¿Loló Fregenal? No diga usted, más vieja que un palmar, con pretensiones de guapa y si vamos a ver…” (Hoyos y Vinent, 1919: 64). Otra admite que sea “un poco cocotte tal vez”, otra recuerda que “no basta ser señora sino que hay que parecerlo” (Hoyos y Vinent, 1919: 65) y una última cierra las críticas afirmando “Loló anda jugando con fuego y se compromete por su coqueteo con Torrente” (Hoyos y Vinent, 1919: 66). Todas ellas recuerdan los ataques que sufría Ana Ozores en La Regenta, mientras eran las propias amigas quienes la incitaban a llevar esa vida, tal como le ocurre a la Fregenal. Estos ataques son los que anuncian la tragedia que desembocará en la escena de Loló transida de dolor y “rayana en la locura”. Cuando Luis, el Nene, oye las palabras de estas “amigas” y la burla del honor de su familia en boca de supuesto enamorado, se da cuenta de que el mundo en el que vive, en el que su madre lo tiene atrapado como la maga Armida, es falso, y que su educación no es la adecuada:

Yerto, petrificado, anonadado, había oído Luis. Hasta entonces las ideas de moral habían sido una cosa confusa, sin verdadera consistencia para él. La virtud, el honor, la pureza, eran abstracciones y se admitían en calidad de tales, pero no tenían realidad. [...] Las mujeres no eran honradas o dejaban de serlo, eran sencillamente guapas, tenían más o menos partido; nada era hondo ni trascendental, y ahora… ¡Ahora se trataba de su madre! La moral era la moral; las cosas cobraban extraña consistencia y las ideas vagas y confusas, de la calidad de mitos se transformaban en dogmas, que tenían perfecta aplicación a la realidad. ¡Su madre una mujer fácil y liviana! (Hoyos y Vinent, 1919: 66-67)
Luis, el hijo querido, oye por casualidad al salir de la fiesta una conversación en la que Torrente se burla del honor de su madre. Varios hombres están jugando al póker y Pólito, uno de ellos, le dice a Jaime que lo vio muy “amartelado” con ella y que nunca lo había visto tan enamorado. Para herirlo en su amor propio le pregunta: “¿Qué, sigue Loló empeñada en representar la role de Lucrecia1 que tan mal encaja en sus facultades?” (Hoyos y Vinent, 1919: 68). Jaime, al que creíamos enamorado de la Fregenal, responde humillándola: “¿Loló? No me dedico al arte retrospectivo ¡gracias!” (Hoyos y Vinent, 1919: 68). Y añade: “¿Yo loco por la Fregenal? Pero si es más vieja… Lo hago para darle una lección, para ver si le quito esas infuls de Ninon2 eternamente joven…” (Hoyos y Vinent, 1919: 69). Tras estas palabras, Luis entra en el salón y, sintiéndose herido en su honor, ataca así al fingido enamorado: “¡Es usted un miserable! ¡Ofende a una señora! Yo soy su hijo y le digo que lo que acaba de hacer es una canallada de la que me dará cuenta” (Hoyos y Vinent, 1919: 69). El hijo, creyendo que solucionará el problema de forma rápida, reta a un duelo al tenorio sin saber que tal actuación hará que su madre acabe en ese estado “rayano en la locura”. La madre no ha observado el modelo de comportamiento que de ella se esperaba y esta actuación del hijo hará que los mecanismos a través de los cuales se neutraliza la transgresión asociada a su comportamiento aparezcan en la novela.

La Fregenal está preparándose para otra fiesta cuando llega su amiga Gorita anunciándole el duelo de su hijo con Jaime. Aunque esta intenta darle detalles, ya nada importa:

¡Era el castigo! Su hijo iba a morir… Loca de horror mordió el pañuelo para no gritar; luego, en una crisis de desesperación, arañóse el rostro, queriendo destrozar aquella belleza maldita que iba a costar la vida de su hijo. ¡Qué le importaba ser fea, vieja, ridícula!… Quería a su hijo, su hijo solo, aunque hubiera de dejarlo todo y salir a mendigar por los caminos (Hoyos y Vinent, 1919: 82).

---

1 Se refiere a Lucrecia Borgia, la hija del Papa Alejandro VI, famosa por sus muchos amantes y por mostrarse cruel con ellos; al rechazar Loló tantas veces a Jaime, parece como si se comportase con él como esta mujer.

2 Ninón de Lenclos fue una escritora francesa, cortesana y mecenas de las artes, defensora de la filosofía epicúrea y cuya mentalidad se relacionó con una liberación moral preocupada por la condición de las mujeres, criticando tanto a aquellas que solo se preocupaban por la belleza y el coqueteo careciendo de cualquier inquietud intelectual como a las que tenían como único objetivo la fidelidad conyugal y eran esclavas de una moral rígida como la jansenita. Jaime creía que Loló era de las primeras y quería vengarse de las infuls que mostraba ante él, ya que pensaba que se mostraba superior por creerlo enamorado.
Loló prefiere ser vieja y fea, prefiere tener que mendigar antes que ver morir a su hijo, pues eso sería mucho más terrible para ella. Así presenta el narrador el estado de alteración en que se encuentra, cercano a la locura:

Marchaba de un lado a otro como una fiera enjaulada a quien roban los cachorros; interrogabales sin escuchar la respuesta, lloraba, se envergonzaba [...] En una de las marchas y contramarchas tropezó con la caja en que venía el vestido; de un puntapié la arrojó al suelo, y como al abrirse escaparan las galas, recogiólas, y en rapto de furia desgarró las, pisoteólas, hizolas pedazos, y al fin, desplomóse sollozante en un sofá. Casi enseguida púsose de pie y corrió a su doncella (Hoyos y Vinent, 1919: 82-83).

Tras la descripción de la habitación de su hijo, Nene, el “marquesito”, llena de “retratos de mujeres, actrices muy bellas, artistas del arte coreográfico, damas anónimas” (Hoyos y Vinent, 1919: 84-85), la madre “sintió que todo aquello significaba la familiarización, no con el vicio, sino con un concepto un poco escéptico, otro poco banal y otro poco despreocupado de la vida” (Hoyos y Vinent, 1919: 85). Así, Loló se da cuenta de que la educación de su hijo no ha sido la correcta; acaba de comenzar la recuperación de su alma, que tendrá lugar al final de la novela para que esta esté de acuerdo con los postulados de la Biblioteca. Y la escena se cierra con el avance que deja entrever que Luis no va a morir, pues entre todas las imágenes de su habitación “en un rincón, atado al lecho con un lazo azul vio un esmalte ruso, una Virgen del Perpetuo Socorro, y por un momento una luz de esperanza se encendió en su corazón atribulado en las tinieblas” (Hoyos y Vinent, 1919: 85). Esta “luz” tras ese momento de enajenación transitoria, lleva a la Fregenal a ver cómo “desfacer aquel entuerto” cual don Quijote ante una injusticia. Visita las casas de sus amigas para ver si alguna la puede ayudar, pero ninguna lo hace; la consuelan, le dicen que no pasará nada y que no se preocupe. La madre va poniéndose cada vez más nerviosa, al ir pasando también por los domicilios de sus amigos y ver que estos le responden lo mismo: que no se tome las cosas así, pues un hombre debe batirse si no quiere perder su honor. Incluso llega a casa del tenorio a implorar que no se batan. Recordando las palabras galantes que en otro momento le dedicara, le pide: “¡No me mates a mi hijo! Es un niño… ¡Es mi hijo! […] ¡No lo mates, por piedad, no lo mates!” (Hoyos y Vinent, 1919: 103). Cuando él le responde “¡No voy a dejar matarme por el capricho de un chiquillo, […] por algo que ni siquiera es verdad!” (Hoyos y Vinent, 1919: 103-104), la Fregenal “sintió todo lo que de innoble, de vergonzoso, de feo, tenía aquella claudicación y calló hundiendo la barba en el pecho” (Hoyos y Vinent, 1919: 104). Después de este encuentro, la madre vuelve al hogar y el narrador, a partir de ese momento, la llama por su nombre real, “Dolores”,
pues va a comenzar el cambio. Como había ocurrido en las ocasiones anteriores en que se había sentido sola y sin ayuda, llega Oliva para ayudarla. Comienza la madre a sentirse cada vez peor al ver que pasa el tiempo y no hay solución; le matan a su hijo y ella tiene la culpa:

Hubo una larga pausa, que fue para Dolores como esas treguas que en el sufrimiento demasiado agudo de la enfermedad, entre dos crisis que hacen aullar de dolor. De pronto este agudizóse y repitió con desesperación: —¡Me lo matan, Oliva, y yo tengo la culpa! La vieja mimóla como a una niña: —¡Qué habías tú de tener, pobretina! Son las circunstancias, el ambiente (Hoyos y Vinent, 1919: 111).

Oliva intenta mimar y cuidar a su prima en el terrible lance. Loló, ahora Dolores, ha cambiado ante sus ojos: “La Fuguíña miraba con honda pena a su parienta y contrastaba el horrible bajón, el desplome en la vejez, súbito, definitivo, el desmonramiento de la belleza y de la juventud” (Hoyos y Vinent, 1919: 111). Las propias palabras de Dolores muestran que no ha educado a su hijo correctamente: “más que mi hijo, ha sido mi amigo, mi compañero, […] no le he pedido ni respeto, ni esfuerzo, ni sacrificio, no le he pedido si no alegria y cariño” (Hoyos y Vinent, 1919: 112). La intervención de su prima es clave para ver cómo comienza el castigo de Dolores, cuyo comportamiento ha transgredido las normas que se suponen asociadas al “ángel del hogar”:

Ahí está el mal. Un hijo no puede ser nunca un camarada; la juventud de una madre […] no puede ser un motivo de orgullo para un hijo. Han de existir vínculos de fe religiosa, de respeto; ha de existir una confianza ciega […]. La maternidad es un sacrificio, inefable como todos los sacrificios, pero un sacrificio y como tal penoso. […] ¡Felices los hijos que creen en su madre! ¡Felices los que se nunca se avergonzarán de ella! (Hoyos y Vinent, 1919: 113).

Estas palabras encienden el pundonor de Dolores, que afirma haber sido siempre una mujer honrada, a lo que Oliva le dice que “por eso puedes levantar la cabeza en presencia de él ahora” (Hoyos y Vinent, 1919: 113) y se erige en juez al afirmar: “Tú has sido honrada y tu hijo volverá a tus brazos. […] No has sido sino ligera, Dios es bueno y el castigo sería demasiado grande; volverá” (Hoyos y Vinent, 1919: 114). Ninguna de las dos quiere acostarse y ambas se ponen a rezar en cuanto Oliva quita de la habitación del Nene a las mujeres ligeras de ropa, a las que augura “tizonazos en el infierno” (Hoyos y Vinent, 1919: 115) y pone la Virgen sobre la mesa para arrodillarse ante ella y rezar el rosario. Esta es la escena que Oliva presencia cuando se despierta:

Dolores caída en el suelo, arrodillada, […] dormía. Parecían haber pasado muchos, muchos años por ella. Tenía el rostro livido y chupado, las mejillas demacradas, el cabello despeinado, los labios pálidos crispados en una mueca de dolor y de los ojos cerrados, hundidos en profundas ojeras negras, resbalaba de vez en cuando una lágrima (Hoyos y Vinent, 1919: 119).
Es decir, el cambio sigue su curso, y llega el momento del máximo castigo para quien no ha seguido las normas. Al despertarse, Dolores mira a Oliva con ansiedad y sufrimiento y pregunta por su hijo. En ese momento se oye el ruido de un automóvil y las dos “se precipitaron a la ventana con una loca esperanza de que fuera él” (Hoyos y Vinent, 1919: 120). Al ver que es él, la descripción del Nene, que ahora ya es Luis, es terrible; hace que la madre llegue casi a un estado de locura:

Por fin, con ayuda de todos, apareció Luis. Rígido, la cara de palidez cadavérica, contraído por el dolor, los ojos cerrados y los labios secos y rugosos; traía la cabeza envuelta en blancas vendas que aparecían manchadas de sangre. Sostenido por todos, dio algunos pasos vacilantes, y al fin quedó roto, inerte, como un muñeco de trapos, mientras ya en volandas y ayudado por los criados que habían surgido, le llevaban a la casa (Hoyos y Vinent, 1919: 120-121).

La visión del hijo medio muerto tras el “lance de honor” hace que la madre llegue a tal estado de excitación que no puede soportarlo y cae desmayada al verlo así:

Dolores, hierática, tan pálida como el herido, los ojos dilatados de horror, los dientes muy apretados, clavadas las uñas en el brazo de Oliva que la sostenía, contemplaba con espanto rayano en la locura el cuadro que se ofrecía a su vista. Súbitamente se serenó, pareció crecer, y un grito ronco se escapó de su pecho: —¡Hijo mío! Luego, vacilante, llena de pena, quiso aun correr, gritar, salir al encuentro del hijo moribundo, pero le faltaron las fuerzas y rodó por tierra (Hoyos y Vinent, 1919: 121).

El hecho de que Loló haya vulnerado aquellos patrones de comportamiento hace que en el último capítulo de la novela se aprecien los cambios en el personaje, pues, a pesar de su vejez, “estaba guapa aún con las ruinas de una belleza que fue suave, aterciopelada y armóniosa” (Hoyos y Vinent, 1919: 125) y el ambiente de su casa, ya que ha acogido a Paz, su sobrina, y a su gran familia. Y allí llegan algunas de sus amigas, que siguen comportándose como antes del accidente del hijo, y se preguntan cómo Loló ha permitido aquella atmósfera llena de luz y de gente aburrida. Clotilde, obsesionada con ocultar el paso del tiempo, dice cuando va a visitarla: “¡Qué espanto y qué tristeza ver correr la vida sabiendo cuál es la meta infranqueable […] Lo único que hace llevadera la existencia es la idea de tenerlo todo, de gozarlo todo” (Hoyos y Vinent, 1919: 128), a lo que objeta Oliva: “Eso será para los que no tengan más ideal que el placer material; pero hay además el placer de amarnos en nuestros hijos, de saber que hemos hecho una labor útil, que nos recordarán después de muertos… y hay sobre todo la esperanza en otra vida mejor… de felicidad eterna” (Hoyos y Vinent, 1919: 128). Este personaje defiende los ideales que el Patronato quiere marcar como modelos
a seguir; por eso el hijo de Dolores vivirá, para que su madre pueda ser perdonada y él la recuerde como una mujer buena.

Luis va mejorando muy poco a poco; su madre, Oliva y Paz están pendientes de él mientras creen que va a perder el juicio o a quedarse ciego. “Y en todas aquellas crisis, la madre había implorado misericordia del cielo, había ofrecido el holocausto de su juventud, de su belleza, de sus apoteosis de mundana” (Hoyos y Vinent, 1919: 126). Varias veces había pedido Dolores que Dios le diera la poer de las suertes si su hijo sobrevivía al duelo y a sus consecuencias. De ahí que al percibir la mejoría,

Dolores pensó que había un encanto inefable en envejecer, en dejar que la naturaleza siguiese sus leyes, en no vivir en un constante sobresalto de angustias, tratando de detener al tiempo que traicionaba siempre, que huía veloz, que se escapaba de entre las manos como agua en cistillo: un placer de serenidad en saborear el momento así, el momento que, sin la angustia de la arruga o de la cana que traida consigo, prolongábase lento y sedante (Hoyos y Vinent, 1919: 129).

La protagonista ha cambiado por completo: después de haber infringido las normas que marcaban el modelo del “ángel del hogar”, ve que el único y verdadero amor de su vida, su hijo Luis, puede morir a causa de su mal comportamiento, por lo que no le importa envejecer ni sentir todo el peso del castigo si su hijo se salva. El final de la novela, con un Luis recobrando fuerzas “para revivir en otra nueva vida” (Hoyos y Vinent, 1919: 130) y los niños de Paz correteando por el jardín, verdadero “locus amoenus”, muestra que esa tranquilidad es la que conseguirá quien, a pesar de quebrantar las normas exigidas por la sociedad, acabe por aceptarlas y se adhiera a esa forma de ver el mundo y la conducta que de ella se deriva, ambas en consonancia con los dictados del Patronato Social de Buenas Lecturas.

4. CONCLUSIONES

Considerando que el objetivo prioritario del Patronato Social de Buenas Lecturas al publicar la Biblioteca «Patria» de obras premiadas era la educación de las mujeres—bastión fundamental de la familia y de la sociedad católica que preconizaban sus obras— desde un punto de vista paternalista, considerándolas inferiores, queda claro que Loló Fregenal debe ser castigada porque su educación no ha sido la que se esperaba de un “ángel del hogar”; además, tampoco ha sabido enseñar a su hijo cómo comportarse adecuadamente y ha transgredido muchas de las normas que debería haber tenido en cuenta. Este objetivo se aplica en la protagonista de manera clara: se la presenta como una mujer únicamente preocupada por sus propios intereses —belleza,
juventud, galanteos, apariencias—, con una vida frívola y superficial, que nunca piensa
en ayudar a los demás pero que pide ayuda quejándose amargamente en cuanto tiene el
mínimo problema. Esto queda claro cuando Loló va a pedir ayuda a Pólito para que no
le maten a su hijo en el duelo y entre ellos tiene lugar este diálogo:

—¡No se batirá! —insistió terca[…]
—¡Se batirá! Un hombre se bate siempre, y cuando es el marqués de Fregenal, mucho más.
Alzóse fatal, amenazadora.
—¡Es una infamia! ¡Sois todos unos cobardes, unos miserables, unos asesinos! […]
Como estás exaltado no sabes lo que te dices… Si fueses la de siempre no hablarías así.
¡La de siempre! Aquellas palabras sonaron en sus oídos, despiadadas, como una injuria… que
era verdad. ¡La de siempre! ¿Pero cómo podía haber pasado junto a tantos dolores sin ver sino
la parte teatral, sin comprender que era dolor? (Hoyos y Vinent, 1919: 99)

En esta última reflexión, la Fregenal se ha dado cuenta de que su vida ha sido un
error: hasta entonces, cuando alguien se quejaba, ella siempre pensaba que era algo
teatral, que no era importante y que aquella persona solo quería llamar la atención. De
ahí que cuando ella pide ayuda nadie está dispuesto a comportarse de manera amigable;
todos creen que tener a su hijo en ese trance la hace comportarse de manera distinta a la
habitual, no es la Loló a la que todos conocían. Dolores quiere ser la de siempre y
comportarse como siempre, pero es imposible porque el solo pensamiento de que su
hijo está en peligro la tiene enajenada. Las palabras del amigo suenan “despiadadas”,
ningún adjetivo califica mejor cómo era su vida antes de enterarse de la noticia del
duelo de su hijo con Jaime, nunca Loló se había preocupado por nadie que no fuera ella
o su hijo.

La colección pretendía difundir cómo debían comportarse las mujeres —es obvio,
tenentes, que solo aspira a presentar prototipos—. Por eso Loló es castigada primero
con la enfermedad de su hijo y después con el duelo y las heridas recibidas porque es la
persona a la que más quiere. Una mujer como ella no servía en absoluto como modelo,
era todo lo contrario a lo que se esperaba de ese tipo virtuoso: una mujer superficial solo
interesada en el mundo inventado en el que vive; sin ningún tipo de educación moral,
por lo que tampoco ella pudo inculcársela a su hijo. Las mujeres que así se comportan
deben ser castigadas por no conducirse de forma modélica, y el castigo debe ser
“ejemplarizante”, como en el caso de Loló, pues llega a imaginar que toda la culpa de
que hieran o maten a su hijo es suya por no haber hecho bien las cosas. Por eso no le
importa ser vieja, fea e incluso pobre; su hijo es todo lo que tiene en el mundo y no
quiere perderlo. Ese correctivo ejemplar implica, en el caso de nuestra protagonista, no
solo el estado de “espanto rayano en la locura” (Hoyos y Vinent, 1919: 121) sino el
cambio radical en su forma de comportamiento: a partir del momento en que Luis vuelve a casa y comienza a ponerse mejor, Dolores, ya ha dejado de ser Loló, es caritativa, se dedica al cuidado de los enfermos, acoge en su casa a su sobrina Paz y a toda su gran familia además de a su prima Oliva. Abandona la frivolidad, sus amigas ya no quieren ir a visitarla porque en su casa todo está lleno de luz y se aburren; incluso Dolores hace labor sentada al lado de su hijo. Los nervios y el estado de excitación terrible por los que ha pasado desde que se enteró de la noticia del duelo hasta que la vemos ya tranquila en su casa se aprecian muy bien cuando su amiga Clotilde Molinar la describe casi al final de la obra:

Ponia sus cinco sentidos en ello y poco a poco iba viéndola tal y como se mostraba ahora. Estaba guapa aún con las ruinas de una belleza que fue suave, atrepioplada y armoniosa. El cutis era bonito, un poco marchito; la boca y los ojos cansados, aunque con una gran expresión de dulzura; la cabellera había perdido su fulva magnificencia, y el oro pálido entretejido con la plata de algunas canas daba un tono mieloso; el cuerpo, en la sencillez del traje sobrio, de seda gris, conservaba airoso. Quedábale si una huella del atroz sobresalto de aquellos días, pero era más ternura y fervor que otra cosa. Habían sido horas crueles de prueba las pasadas (Hoyos y Vinent, 1919: 125-126).

El cambio físico que ha sufrido Loló es la consecuencia de su “maldad”, de no haberse comportado como se esperaba de una noble como ella. Pero el cambio no solo ha sido físico, su comportamiento ya no es el mismo, tal y como anuncia el narrador:

Clotilde se aburría. Claro que al ir allí sabía que ya no era la misma casa, que a Loló le habían entrado manías, que era una especie de santa de aquellas que se iban al desierto a hacer penitencia, y hasta se la figuraba andando por su casa metida en un saco y con la cabeza llena de ceniza. «Hija, hasta dicen que se azota con unos zorros» hablaba contado Pólito (Hoyos y Vinent, 1919: 126)

Para su amiga aburrirse en casa de la marquesa Loló era algo impensable; de ahí sus palabras y las exageraciones de ambos. Pero el cambio físico afecta también a su hijo:

Dentro de la estancia, Luis Fregenal, muy pálido y débil aún, mostraba la frente surcada por la cicatriz del sablazo recibido en el duelo. Habíase dejado en la convalecenca barba y bigote, que le daban un aspecto nazareno; perdido el aire ingenuo y turbulento de nene, tenían su rostro y su gesto una melancolía grave y reposada (Hoyos y Vinent, 1919: 124-125).

Ambos han recibido el castigo moral y material, pero, como ocurre en todas las novelas de la Biblioteca «Patria», será la mujer quien cargue con el más duro de los correctivos: Loló no solo ha tenido que afrontar el cambio físico, ser vieja y fea, sino que también ha tenido que perder su vida social y adaptarse a una existencia más familiar para poder recibir un castigo parcial, es decir, no el que se esperaban las lectoras más conservadoras y cristianas: la muerte del hijo. Nene, por el que su madre ha

519
sufrió los momentos más duros de su vida, se queda solo con una cicatriz y, en el ámbito actitudinal, su única modificación es la pérdida de la ingenuidad.

Quedan claras, entonces, las implicaciones ideológicas que se ponen de manifiesto en la novela de Hoyos y que se repetirán en gran parte de las obras de la colección: las mujeres deben tener una educación moral intachable mientras los hombres pueden cometer errores, pues nunca serán juzgados de forma tan cruel como ellas. Por lo demás, tales implicaciones patriarcales no son sino uno de los aspectos de la moral cristiana por la que velaba el Patronato Social de Buenas Lecturas a través de la publicación de sus colecciones Biblioteca de Cultura Popular y Biblioteca «Patria» de obras premiadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Hoyos y Vinent, A., El encanto de envejecer (Laureada con el Premio Domecq), Madrid, Biblioteca «Patria» de obras premiadas, 1919.
Pereda, J. Mª de, Blasones y talegas (introducción de Enrique Menéndez Pelayo), Madrid, Biblioteca «Patria» de obras premiadas, 1908.
MONÓLOGOS, COMEDIAS, HUMORADAS Y BENEFICIOS PARA LA CARACTERÍSTICA BALBINA VALVERDE (1840-1910): ¿LA COMICIDAD COMO TRASGRESIÓN EN LA ESCENA?

Concha Fernández Soto
Instituto Provincial de Adultos de Almería/Universidad de Almería

1. INTRODUCCIÓN

Balbina Valverde, la característica más famosa de Madrid, vinculó durante más de 25 años su carrera al teatro Lara. Fue la intérprete cómica favorita de muchos autores de la época (Ramos Carrió, Pardo Bazán, Pina y Domínguez, Vital Aza, Flores García, Miguel Echeagaray, los Quintero, Linares Rivas, Benavente), los cuales escribieron para ella comedias, monólogos, humoradas, aproposítos, sainetes y juguetes ligeros. Todos confiaron, y no se equivocaron, en que sus peculiares aptitudes interpretativas iban a hacer brillar esos textos en los escenarios, recibiendo el favor popular.

El género chico tuvo en ella una figura indiscutible, y con ella se pueden analizar las razones profundas del éxito de ese teatro por horas que venía de la mano de una nueva sensibilidad entre la afición teatral madrileña, en una especie de reacción contra el tono patético o melodramático de muchas obras extensas.

Balbina Valverde basaba su método interpretativo en la naturalidad y la ironía, características transgresoras que la apartaron de los convencionalismos de la época, y que fueron la clave de su éxito sin precedentes.

Pese a todo este éxito y su indudable importancia para la historia de la escena española, su figura ha sido poco atendida por los investigadores teatrales.

2. BALBINA VALVERDE: DIFICULTADES Y FUENTES PARA EL ESTUDIO DE SU ARTE INTERPRETATIVO

La dispersión y fragmentación del material bibliográfico sobre el teatro del siglo XIX y principios del XX hace difícil la investigación sobre muchos de los actores y actrices

---

1Carmen Menéndez-Onrubia (2012) dedica un estudio especial a la actriz, artículo que se convierte en referente indispensable para los investigadores teatrales que se quieran acercar a la figura de Balbina Valverde.
desaparecidos de la escena hace tanto tiempo, ya que la futilidad del hecho teatral y los problemas generados por la dificultad de su transmisión llevan a una pérdida de información que solo se puede rescatar por los que fueron sus testigos directos. Además, la indagación en esas fuentes directas (libros de memorias de actores y biografías) presenta distintos problemas: dispersión, falta de coherencia y, en algunas ocasiones, pecan de exageración y falta de objetividad, consecuencia clara de estar escritas en vida de los protagonistas. Otras fuentes documentales como las reflexiones de los propios dramaturgos sobre los actores de sus obras en forma de prólogos, artículos de prensa, folletos o discursos, ofrecen una información variopinta y de desigual valor. Y así, por ejemplo, nos encontramos desde la impresionista crítica gacetillera, redactada a vuelta pluma la noche del estreno, o incluso de oídas, al meditado ensayo teórico, formando un caudal de opiniones y datos que se hace necesario sistematizar cuidadosamente por encima de estas lagunas.

Pese a todo, son herramientas indispensables para reconstruir un vértice importante en esta sociología del hecho teatral que afecta al trasiego de actores y compañías de este período, muchas veces caracterizado fundamentalmente por su inestabilidad, aunque no sea el caso de la actriz que nos ocupa.

Siguiendo estas fuentes documentales, captaremos el gesto de Balbina Valverde y reconstruiremos su quehacer escénico desempeñando fotografías olvidadas de los periódicos de la época, semblanzas, reseñas de estrenos, libros de memorias y recuerdos, entrevistas publicadas en prensa, etc.

Esta información se va sistematizando conforme avanzamos hacia el siglo XX, ya que se acabó configurando la crítica teatral dando lugar en los periódicos a las páginas teatrales específicas en las que ya sí aparecía mucha información sobre los actores. Además, ya empezaremos a contar en esta tesitura entre siglos con reproducciones fotográficas, las cuales se incorporan a la prensa ilustrada\(^2\). Estas nuevas técnicas fotográficas permitían incluir, además de la información escrita, imágenes muy valiosas para el estudio del trabajo actoral, instantáneas que trataban de ofrecer al lector congelados de sus gestos: se quería incluir toda la información sobre el personaje

\(^2\) Anteriormente la ilustración gráfica en la prensa se reducía a la presencia de grabados y de caricaturas de contenido sociopolítico y de carácter satírico.
(curiosidades de su quehacer diario, de su método de trabajo), pero, sobre todo, imágenes del artista dando vida a distintos personajes\(^3\).

También encontramos como novedad en los artículos de prensa sobre los actores que ya se va difiniendo un vocabulario crítico de términos como caracterización, gesto o maquillaje, para referirse al trabajo de construcción de sus personajes, y en este sentido destacan críticos como E. Zamacois, J. Alsina, Alejandro Miquis, etc.\(^4\).

3. BALBINA VALVERDE DURÁN, NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Nació la actriz en Badajoz en 1840. Huérfana de padre en su adolescencia, se trasladó a Madrid con su madre, ingresando en 1857 en el Conservatorio de Música y Declamación, por entonces dirigido por Ventura de la Vega. Tuvo como maestros en esta etapa a José Luna, Joaquín Arjona, y sobre todo fue decisiva en su formación la figura de Julián Romea, cuya escuela realista le dejó una huella decisiva en la definición de sus aptitudes como artista y en su desenvolvimiento posterior en la escena. Comenzó Balbina Valverde su carrera en el Teatro del Príncipe llamada por José Valero, y ayudó a su temprano ingreso el que hubiera ganado el segundo premio de declamación en el Conservatorio con tan solo 18 años; de manera que éste comenzó ofreciéndole papeles de dama joven en dramas románticos, papeles con los que parece que nunca se sintió demasiado identificada, aunque ya empezaba a descollar en las comedias de costumbres y en los dramas realistas, junto a actores como Teodora Lamadrid, José Valero y Joaquín Arjona.

Tras algunos éxitos en el Teatro del Príncipe, la actriz se vio solicitada por las empresas de varios teatros, y así pasó a formar parte de las listas de la compañía que actuaba en el Teatro de Jovellanos, para ser más tarde contratada para actuar en el Circo de la Plaza del Rey.

Pero la revelación de su verdadero talento como actriz no llegaría hasta más tarde, cuando todavía joven, recurría a pelucas y arrugas falsas para hacer sus papeles de

---


característica, primero en La Comedia\textsuperscript{5} con Emilio Mario (desde 1875 hasta 1880), cinco temporadas en las que su genio cómico se encontró como “pez en el agua”.

Luego pasó al Lara, y Don Cándido Lara no escatimó dinero para contratar la primera compañía y así creyó en Balbina Valverde como una de sus principales actrices de carácter. Se inauguró el teatro en 1880 con el estreno de dos comedias en las que participó con gran éxito: \textit{Un novio a pedir de boca}, pieza en tres actos de Bretón de los Herreros y \textit{La ocasión la pintan calva}, pieza breve arreglada del francés por Miguel Ramos Carrión\textsuperscript{6}. A partir de esos estrenos, llegarían muchas más comedias y sainetes amables y graciosos con los que se pretendía cautivar al público madrileño y que contó con la actriz veintiocho temporadas consecutivas (1880-1908)\textsuperscript{7}. En este teatro, estrenó más de trescientas cincuenta piezas, que interpretó también en sus giras por las provincias españolas.

No quedan claras las razones por las cuales abandonó el Lara, el teatro de su vida, en 1909 (Menéndez-Onrubia 2102: 112-113).

De vida privada intachable, fuera del teatro vivía nada más que para su familia: era hermana del compositor Joaquín Valverde, coautor de \textit{La Gran Vía} y tía de Quinto Valverde. Se casó con José de Lara, que tenía un importante cargo en el teatro Español y su única hija, Julia Lara Valverde, se casó con Sinesio Delgado, dramaturgo, poeta y periodista, creador de \textit{Madrid Cómodo} y uno de los fundadores de la SGAE\textsuperscript{8}.

4. SUS APTITUDES COMO ACTRIZ: TESTIMONIOS

Según la definición tradicional que aparece en los Diccionarios, un característico/a es un \textit{actor o actriz de teatro que representa papeles de personas viejas}, papeles de actriz de carácter anciano y de actor cómico que ocupaban en el marcado escalafón de las compañías de verso un lugar muy secundario.

\textsuperscript{5} “\textit{La perla de la Comedia} llamaban entonces a la gentil artista, prensa, autores y abonados, y era la actriz que mayores simpatías tenía en el público” (\textit{El Teatro}, noviembre, 1900, nº1 , p.12).

\textsuperscript{6} En el \textit{ABC}, 30/X/1930, “Bodas de oro del Teatro Lara”, \textit{Floridor} recuerda, en especial, el éxito de Balbina Valverde y de Antonio Riquelme

\textsuperscript{7} En ese periodo entre siglos se podían considerar compañías estables a las de María Guerrero-Mendoza, en el Teatro Español; la Compañía del Teatro Catalán, la Compañía del Lara y la de Loreto Prado y Enrique Chicote en el Teatro Cómico.

\textsuperscript{8} Con los rendimientos de su trabajo, Balbina Valverde había comprado un hotelito para albergar a toda su familia, y que fue conocido en Madrid como “El hotel de los artistas”. Ahí nacerían los nietos de la actriz y desde ahí ejercería su matriarcado.
No es esa la estrecha definición en la que encaja Balbina Valverde, con la cual nos situamos en el espectro de aquel grupo de actrices cómicas que podríamos calificar como mucho más que “características”, y en el que incluiríamos a Jerónima Llorente, María Cancio, Loreto Pardo, Josefa Guerra, Leocadia Alba, Matilde Rodríguez, y adentrándonos en el siglo XX completaríamos con nombres como Isabel Garcés, las hermanas Muñoz Sampedro, Mary Sampere, Aurora Redondo, Rafaela Aparicio, Gracita Morales, Florinda Chico o la recientemente desaparecida Lina Morgan; cada una de ellas con características diferenciales en su comedia, pero siempre contando con el beneplácito del público.

Así el trabajo de Balbina Valverde se enlazaría con el de aquellas actrices que en el Teatro del Príncipe o en el de la Cruz empezaron a definir un estilo propio, inmerso en la naturalidad tanto de la acción, como de la palabra y el gesto, no limitándose su trabajo a la caracterización externa que se centraba tradicionalmente en las artes del disfraz y el maquillaje. Así que a Balbina Valverde, más que como simple característica, se la podría definir como “actriz de carácter” o “primera dama de carácter”, ya que su arte no se quedó encasillado en el desempeño de funciones cómicas en personajes de edad madura o anciana.

Mariano Barranco expresó las dificultades para definir las cualidades de una actriz de este tipo en La Valverde, “apropósito cómico en un acto y en prosa”, escrito para la actriz y estrenado en la noche de su beneficio (15/II/1887). Así en la obra, Matilde, condesa del Río (interpretado por Matilde Rodríguez), le pide ayuda a Balbina para interpretar el monólogo La beneficiada, en el que tiene un papel de “característica cómica”. En el texto leemos por boca de la propia Balbina una autodefinción: “característica cómica, difícil género de literatura, para dejar a todas contentas [...] yo no he podido dar más nota que el sí natural; y eso porque las mujeres damos esa nota con mucha facilidad. Es la única que los hombres necesitan que demos”.

Flores García (Córcholis) en Blanco y Negro, “Las actrices españolas, “Josefa Guerra”, 10/I/1892, señala que, en realidad, “lo general de su trabajo no es lo que en rigor debe llamarse trabajo de característica. Son papeles de jamona, de dama cómica, actriz de carácter, o como he dicho antes, generalidades escénicas”.

No queda claro al indagar en las fuentes documentales cuál fue su primer estreno en el Teatro El Príncipe: Francisco Flores García (Córcholis), en “Cómo viven las actrices. Balbina Valverde”, Heraldo de Madrid, 30/I/1909, recuerda su primera aparición en la escena del Príncipe con la obra de Eugenio Hartzenbusch, Vida por honra (9/X/1858).
Y otras fuentes señalan que el primer gran éxito de la actriz en el Teatro el Príncipe fue con *La culebra en el pecho*, de Javier Ramírez; en él, una Balbina jovencísima tenía que aparentar sesenta años para hacer de ama de llaves de una casa a la que aboca al desastre por sus murmuraciones. Y ya en las críticas al estreno se veía que las dotes de la actriz iban en ese sentido: “la Valverde “en el papel de criada vieja y habladora, ha mostrado que puede llegar a ser una característica excelente” (Ochoa, 1895: 9-10).

En ese mismo teatro conocería Balbina Valverde a Emilio Mario, al que acompañaría años más tarde al Teatro de la Comedia, inaugurando teatro en 1875, desarrollando cinco temporadas juntos y recibiendo la atención de los autores más famosos del momento (Ricardo de la Vega, Mariano Barranco, Vital Aza, Enrique Gaspar, etc.) que escribirían obras para ellos.

El debut de Balbina en La Comedia fue el 18/IX/1875 con la comedia de Bretón de los Herreros, *Me voy de Madrid*. En el cuadro artístico figuraban actrices como Lola Fernández, Emilia Ballesteros, Amparo Guillén, y entre los actores aparecían nombres como Ricardo Zamacois, Enrique Sánchez de León, Emilio Mario, Elías Aguirre, algunos de los cuales provenían de la Compañía de los Bufos de Arderius.

Así que cuando Balbina Valverde abandonó La Comedia, Mario quedó desorientado con su marcha, porque la actriz había impuesto en su teatro el sello de su personalidad, creando un género nuevo casi paradójico, *la característica joven*, singularidad que señala Francos Rodríguez al evocarla años después: “La Valverde, en plena juventud, irresistiblemente bella, con rostro encantador [...], aparecía siempre vieja en las comedias. Desde muchacha fue característica; es decir, que nunca puso en la balanza del juicio artístico el peso de su hermosura; que triunfó por su talento y por el esfuerzo de su habilidad singularísima, de su gracia nativa, única” (1919: 45).

Mario tuvo grandes dificultades para sustituirla porque las características al uso no podían abordar con éxito el vasto repertorio de la Valverde, y solo dos años después conseguiría sustituirla en parte con la actriz Pepa Guerra.

Balbina dejó de pertenecer a la Comedia para hacer una gira por América con Rafael Calvo, Emilio Mario, Teaodora Lamadrid y Joaquín Arjona, y posteriormente entró a formar parte de la Compañía del Teatro Lara junto a figuras como Matilde Rodríguez, Ricardo Zamacois, Pepe Rubio, Mariano Rosell, etc. Y fue ahí donde la actriz consolidió su talente definitivo: Balbina Valverde era la “personificación, alma y símbolo vivo” (Deleito y Piñuela s. f.: 319) y “característica por excelencia” del Teatro Lara, en el que actuó hasta 1908. El modo de actuar de Balbina Valverde, se caracterizaba por poseer
“una gracia sui generis, que emanaba de toda ella. De su gesto, de su modo de hablar, de la naturalidad desusada con que se mostraba al público. Estaba en la escena como en su casa…, pero estando en su casa en bata y zapatillas” (Deleito y Piñuela s. f.: 326).

Todas las reseñas sobre la actriz coinciden en destacar como cualidades personales su disciplina en el trabajo, su capacidad de concentración y su inveterada puntualidad. Pero los críticos más sagaces que se adentraban ya en las cualidades más profundas de los actores se fijaban sobre todo en su naturalidad y su capacidad para amoldarse a todos los papeles que encarnaba, cualidades que se subrayaban con un particular uso de cierto distanciamiento irónico con respecto a sus personajes y por una dicción correctísima (no olvidemos su preparación en la Escuela de Declamación y sus premios).

Zamacois, por ejemplo, profundiza en su peculiar método de interpretación, “afirmado continuamente por idénticas inflexiones de voz y análogas maneras de accionar y de decir”, señalando paradójicamente, que “Balbina Valverde es, al mismo tiempo que la más amanerada, la más impersonal de nuestras actrices [...] no se produce en ella color de sentimientos, tiene siempre clara conciencia de sus actos, como si colocada se hallase fuera de sí misma “. Explica cómo ese peculiar distanciamiento lo consigue sometiendo su físico a un cuidadoso sistema de repetición mecánica de gestos y actitudes: “sus ojos sagaces, enamorados del epígrafe, asustan a los hombres tímidos; su nariz gruesa y movible, parece una carcajada; cuando habla, su boca, de labios finos, tiende a torcerse hacia el lado izquierdo y con intención sarcástica; su voz es áspera y regañona. Su gesto siempre es igual [...] las cejas levemente fruncidas, el busto rígido, los brazos pegados a lo largo del cuerpo, de suerte que solo da bulto y colorido a lo que dice, con el movimiento de los antebrazos y de las manos” (La Ilustración española y Americana, “La psicología de nuestros actores: Balbina Valverde, 15/XII/1906)⁹.

Córcholis en Blanco y Negro, 15/11/1891 la define como una actriz a “la manera francesa, en punto a su naturalidad [...] Posee en alto grado esa difícil facilidad que representa la verdad misma y que en el mundo del arte es la perfección suma”. De su dicción destaca “la frase cómica e intencionada sin aparente esfuerzo, sin artificiosa preparación, sin darle, al parecer, el valor que tiene, y así...como quien no dice nada”. Y en esto coincide con Zamacois quien resalta, por su parte, la sutil ironía que sabía imprimir a sus personajes: “la ‘ironía’ que singulariza el arte de Balbina Valverde es

⁹ Incluye en esta serie artículos sobre María Guerrero, Rosario Pino, José Rubio, María Tubau, F. Díaz de Mendoza, José Santiago, Enrique Borrás, etc. (Rubio Jiménez 2005: 241).
[...] algo muy refinado, cuya festiva o picante intención proviene, más que de ella misma, del sitio o punto de vista que sabe ocupar con respecto a los otros actores” (1911: 148).

En este sentido Zamacois individualiza su arte cuando dice “Balbina no es, sencillamente, una actriz cómica por el fácil estilo de Matilde Rodríguez, de Leocadia Alba o de la anciana y muy chistosa, Antonia García: ella es algo más, porque es irónica, y la ironía constituye la espuma” (La Ilustración Española y Americana, 15/XII, 1906).

La propia Pardo Bazán añoraría su comidicidad en una de sus crónicas de La Vida Contemporánea, 23/VIII/1915:

> Consagro este recuerdo a autores que han disipado tantas sombras de melancolía, y han sabido unir a la jovialidad sana y honrada un realismo nacional mitigado y optimista. No han hecho daño a nadie y han aligerado el peso de la vida a no pocos... Acaso su teatro desaparezca totalmente de la escena, como desapareciendo del mundo sus mejores intérpretes, la deliciosa Balbina Valverde, la perfecta e igual compañía del Lara (Pardo Bazán, 2005: 567), ponderándola, tras su muerte, como una de las mejores intérpretes que había conocido.

En cuanto a los tipos en los que se especializó, Deleito y Piñuela los señala: “No puede decirse que “compusiera” los tipos -nos dice- sino que los acomodaba todos a su temperamento peculiar; pero este era fuertemente cómico, y el público solo con verla reía satisfecho” (s. f.: 326). El crítico, además, nos aclara cuáles eran los personajes que se ajustaban a la medida de la actriz y por los que la gente iba a verla:

> No le iban bien las marquesas ni las señoras de campanillas. En cambio, no tenía rival haciendo patronas de huéspedes, porteras entremetidas, suegras irascibles, viejas celosas casadas con maridos correntes, lugareñas desplazadas a Madrid; señoras de poco pelo, parlanchinas, casamenteras y enredadoras; mujeres *marimachos*, arregadoras de casas propias y ajenas. Y estos personajes los repetían para su especial lucimiento, hasta la saciedad, los proveedores de sainetes y piezas varias con destino a aquel teatro (Deleito y Piñuela, s.f.: 325-327).

También Francos Rodríguez detalla esos papeles que los escritores festivos pensaban para ella: “La Valverde no quiso relaciones con las musas trágicas; estuvo siempre al servicio de las máscaras alegres y fue a toda hora la madre política gruñona y exigente, la patrona de huéspedes entremetida; encarnó, en suma, los tipos que predominaban en las comedias de la segunda mitad del XIX” (Francos Rodríguez, 1919: 46).
5.- UNA ACTRIZ PARA UN TEATRO Y PARA UN PÚBLICO: ALGUNOS PAPELES DE BALBINA VALVERDE EN EL LARA

Aunque Balbina Valverde era una actriz ecléctica que interpretaba también el género trágico, hemos señalado cómo adquirió popularidad siendo la actriz principal en las comedias, juguetes cómicos y sainetes de Vital Aza, Ramos Carrión, Joaquín Valverde, Ricardo de la Vega, Sinesio Delgado, Miguel Echevaray, Pina y Domínguez (especializado en traducciones del francés) y Flores García. Se trataba de un teatro cómico a base de equívocos, sustitución de personajes, lios familiares y piruetas lingüísticas\(^\text{10}\).

Ese llamado juguete cómico o “pieza” funcionaba al estilo de las loas, jácara, bailes, entremeses y sainetes antiguos que tenían la función de acompañar a obras más extensas en los muchos teatros de la época y que venían a llenar la necesidad de entretenimiento de los espectadores; y en esa tesitura se encontraban los espectadores que acudían al Teatro Lara, aunque las obras no fueran de su total agrado y sobre todo para obtener “un desahogo, un derivativo, un sedante de higiene espiritual” (Deleito y Piñuela s. f.: 314).

Y el público iba a ver principalmente a Balbina, rindiéndole tributo, y “en casi todos esos malos sainetes o comedias es el caballo blanco, pues muchas veces en esas obras detestables los autores escogen a aquella actriz para que lleve a puerto seguro la representación del juguete cómico” (El Teatro, 1900: 16).

Y para ese fin este teatro

daba una nota de intimidad familiar, adecuada a su género de pequeña comedia casera y recogida, y al auditorio de pequeños burgueses pacíficos y acomodados, que gustaban de pasar allí las veladas, en la seguridad de que no les harían trasnochar mucho [...], ni les pondrían en apurada situación con asuntos escabrosos ni atrevidas frases, que escandalizaran a las señoritas y ruborizaran (o hiciesen fingir rubor) a las señoritas de la época [...] En cambio, era más seguro que les haría reír con chistes, retruecans y situaciones cómicas, más o menos inverosímiles y de mejor o peor ley literaria. Como vemos, era la pequeña burguesía la más asidua al escenario de la Corredora Baja de San Pablo, aunque junto con ellos acudían también miembros de clases más populares, vecinos de las proximidades del Teatro Lara, que aprovechaban también las ventajas que ofrecía este: el bajo precio de sus localidades, la oferta del teatro por horas y un horario más adaptado a sus necesidades (Deleito y Piñuela, s. f.: 320-321).

Pero si este teatro intrascendente había venido por reacción a la pesadez de las obras largas y a las nuevas ventanas de entretenimiento y ocio que abrió el acceso de las

\(^{10}\) La revista El Teatro (número 1º, Noviembre de 1900 , pp. 11-16) dedica a la actriz unas páginas ilustradas con diversas fotografías de sus personajes en esas obras: El mundo comedia es o el baile de Luis Alonso, La Boronda, Pepa la Frescachona, La señá Francisca, Mariquita, De Cádiz al Puerto, Zaragüeta, Baltasar la Pollera, El bigote rubio, etc.
clases populares al teatro con las secciones por horas, también hacia el fin del siglo XIX
el público empezaba a hastiarse de los juguetes cómicos y comedias superficiales de los
autores citados, y como reacción empezaron a parecer obras de los Quintero, de
Benavente, Linares Rivas, Galdós, Pardo Bazán, y otras que marcaban ya nuevos
rumbos a la escena. Este difícil camino de cambio va afectando al comportamiento del
público y la crítica, y se va materializando en algunos autores en la búsqueda de nuevos
moldes dramáticos más acordes con las vanguardias europeas. Pero las novedades van
siendo acogidas con dificultad en el panorama teatral establecido, donde predominaba
un teatro de entretenimiento ligero, preso en un molde que había fijado el gusto del
público “burgués rey” (Fernández Soto 2009: 120). Y en esa renovación trascendente en
el teatro español, también estuvo Balbina Valverde, asumiendo importantes papeles que
se distanciaban en alguna medida de los interpretados anteriormente: muchos de estos
grandes autores, llamados “serios” confiaron algunas de sus primeras incursiones
dramáticas a Balbina y le escribieron comedias en uno o dos actos, humoradas,
apropósitos y obras destinadas muchas veces a sus Beneficios

Precisamente Emilia Pardo Bazán se estrena en el teatro escribiendo para el beneficio
de la actriz el monólogo, El vestido de boda, que se estrenó en el Lara 1/II/1898. Este
Beneficio era el primero que se celebraba todos los años, resultando ser una verdadera
solemnidad artística, al que “acudía todo Madrid”. En el Teatro Lara se daban cita, por
supuesto, las personalidades artísticas y culturales más relevantes del momento, con la
intención de rendir culto a la popular actriz. “El primer beneficio/ que Dios “nota”/ es el
de la Valverde/ (doña Balbina)”, dirá El Imparcial (4/II/1899).

El vestido de boda iba a ser un monólogo perfectamente acorde con el talante de la
actriz, que en este caso debía dar vida a una mujer madura, Paula Castañar, que se ha
hecho célebre en Madrid bajo la falsa identidad de una costurera francesa apodada
Palmyre Lacastagne. La falsa costurera es un personaje híbrido, mitad emprendedora,
itid enredadora, que consigue así hacer una fortuna y sacar a su familia de las
estreces

11 Las funciones de beneficios de artistas y autores eran una práctica muy frecuente en todo el mundo
escénico y artístico de la segunda mitad del XIX. Las compañías teatrales, de comedia, zarzuela u óperas,
anunciaban como “Beneficio” sus últimas funciones, antes de despedirse del público. En Madrid se solían
realizar al finalizar la temporada cómica, generalmente a finales de Marzo o principios de Abril,
procurando que no coincidieran con el abono del teatro ni con días de fiesta. En primer lugar, se
celebraban con mucha solemnidad los beneficios de los primeros actores y actrices después se hacían
jerárquicamente, y en grupo, para los actores secundarios, el personal de los coros, acomodadores,
personal de contaduría, etc.
12 Me he ocupado más extensamente de este estreno en (Fernández Soto, 2010).
Y llegarían muchos papeles más: de Enrique Gaspar podemos reseñar, *La chismosa*. Comedia refundida en dos actos, original y en verso (estreno en el Teatro Lara 28/II/1898) en donde hacía de ama de casa que todo lo enreda con su lengua.

El éxito obtenido por Benavente en el Teatro de la Comedia con *Gente conocida* (21/X/1896) hace que don Cándido Lara le encargue una obra, y así, el autor, quien también sabe hacer comedias ligeras, ingeniosas y de sutil crítica social, ve abiertas las puertas del Lara con el estreno de *El marido de la Téllez* (13/II/1897), en la que ofrece un retrato paródico interesantísimo del inestable mundo de la farándula. Se centra en el tema real del matrimonio de actores, de manera que se produce la rivalidad entre ambos por motivos artísticos. Benavente escribe para la actriz un retrato paródico de una mala característica retirada de la escena.

Balbina Valverde, que solo tenía una intervención en la Escena XV, hace de Dª Laura, señora que constantemente molesta al empresario teatral con incesantes peticiones fuera de tono: beneficios, sablazos diversos, recomendaciones sin fundamento: La obra de Jacinto Benavente supuso el inicio de un cambio de rumbo en el repertorio del Teatro Lara., que comenzó a apostar por un tipo de piezas que “donde la “acción” (tradicional piedra de toque de todas las obras dramáticas) apenas existía” y con el riesgo de que la falta de “asunto” que “se consideraba esencial” le podría parecer un “escamoteo” al público (Deleito y Piñuela s. f.: 364). Pero el gran éxito vendría en la temporada siguiente con *Los intereses creados* (Teatro Lara 9/XII/1907); la comedia escrita al estilo de la Comedia del Arte (*farsa guíñolesca* la llama el propio autor), contó con Balbina Valverde en el papel de Doña Sirena, personaje de honda raíz celestinesca en el dominio de las artes del fingimiento: mujer conocida en la ciudad por sus mediaciones amorosas, maestra en el aparentar nobleza y respetabilidad y tía de Colombina (Rosario Pino), ambas preocupadas por la falta de dinero y la dificultad de encontrar un buen pretendiente; también actuaba Leocadia Alba como señora de Polichinela. La obra fue un rotundo éxito13. Otras obras de Benavente para el Lara fueron: *Modas* (1901), *El tren de los maridos* (1902), *El automóvil* (1902) y *Abuela y nieta*. Diálogo escrito para el Beneficio de la actriz (1907).

También el Lara acoge a los hermanos Quintero, que ya habían a triunfado con sainetes y zarzuelas andaluzas como *El ojito derecho* (1897), *La reja* (1897) o *La buena sombra* (1898). En el Lara estrenan, entre otras, *El patio* (1900), *Los Galeotes* (1900),
El nido (1901), El amor que pasa (1904), etc. Y en todas ellas había un papel significativo para Balbina en la línea de mujeres maduras de carácter. En 1905 escribieron para su beneficio (23/II/1905) la humorada, El nuevo servidor: Humorada escrita expresamente para Balbina Valverde (Balbina hace de casada madura que finge estar embarazada) y el paso de comedia, Mañana de sol ,en la que Balbina es una anciana doña Laura que coincide en un parque con un viejo, Dº Gonzalo, interpretado por Pepe Rubio; ambos rememoran un amor de juventud, aunque fingen no recordarlo, pese a seguir sentándose juntos en el banco todas las mañanas de sol.

Linares Rivas se estrenaría en el Lara con El Abolengo (19/II/1904) y La Cizaña (20/II/1905), y en ambos beneficios Balbina desarrollaría papeles opuestos: en la primera sería la madre indiscreta que amenaza el matrimonio de la hija pero en la segunda hace, sin embargo, una madre coraje que defiende a sus hijas de las habladurías y apuesta por su independencia a través del trabajo.

Ya por esos años hacía tiempo que compartía protagonismo con otras dos grandes características, Leocadia Alba y Matilde Rodríguez, y así ve la situación Floridor en ABC, 16/X/1903, “Mentidero teatral. De todo un poco”:

Quizás esta fuera alguna de las razones que la apartaran del Teatro Lara, ya que hacía el final de su carrera y tras el éxito de Los intereses creados, en 1909 la vemos actuando en el Teatro Español, en la compañía Tubau-Palencia, con la obra Cuesta abajo de Emilia Pardo Bazán, estreno que constituyó un fracaso. Balbina Valverde moriría al año siguiente, el 4 de febrero de 1910, en el mes en que celebraba todos sus beneficios y recibía todos los parabienes de la sociedad madrileña. El teatro Lara nunca le tributó el gran homenaje que se merecía14.

De estas líneas creo que se puede concluir que Balbina Valverde fue una de las más excepcionales actrices cómicas de su tiempo, que revalorizó un tipo de actriz de carácter, tradicionalmente relegada en las compañías a un segundo o tercer plano.

---

14 Entre otros, Martínez Olmedilla desde El Heraldo de Madrid, 11/IV/1908, “La risa en el teatro” pedía que se le tributase el homenaje que se merecía.
También se puede observar la dificultad que supone para el investigador tratar de definir su arte y su peculiar método de interpretación (entre lo intuitivo y lo técnico, entre lo natural y lo aprendido), sin haberla visto en escena. Indudablemente fue una actriz para unos autores, los festivos, que escribían a su medida sainetes, juguetes cómicos y comedias de costumbres burguesas; para un teatro, el Lara, y para un público que iba a verla en masa en un raro proceso de identificación incondicional con la artista; pero también la rara versatilidad de su arte hizo que pudiera servir de inspiración para los autores que intentaban renovar el panorama teatral ya en los albores del siglo XX, agradando aún más su vasto repertorio.

**BIBLIOGRAFÍA**


Francos Rodríguez, J., “Fotografías olvidadas. La Valverde y Catalina”, *Blanco y Negro* (12-2-1919).


Menéndez-Onrubia, C., “Balbina Valverde, actriz de género: la comedia en escena”, M.F.Vilches, Pilar Nieva (Eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las
artes escénicas (s.XX y XXI), Philadelphia PA, Society of Spanish American Studies, 2012, pp.103-120.


Zamacois, E., La Carreta de Thespis. Autores, comediantes, costumbres de la farándula. Barcelona, Maucci, s.f.


LAS TRES TERESAS

Elena Fernández Treviño

IES Miguel Fernández de Melilla

En la capilla Cornaro de la iglesia de Santa María della Vittoria en Roma hay una obra de arte barroca que yo aún solo he visto en fotos. Dicen que verla contagia el efecto que quería el escultor Bernini: arrancarle emociones a las piedras. La protagonista que queda tallada en piedra es Teresa de Ávila y lo que ahí refleja es la llamada transverberación y un episodio que ella misma describe en su obra el libro de la vida. La obra se llama El éxtasis de santa Teresa.¹

Pero ¿quién fue Teresa? y me atrevo a cambiar la pregunta y a formularla así, ¿quién es aún Teresa y por qué?

Fue la niña que juega en la huerta y leía libros a escondidas...²

En la búsqueda de la Teresa mujer me encuentro con Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada. El nombre con el que nació y que es de su madre y de su padre. Un nombre que le ofrece una inscripción social en el mundo en el que vive, un nombre sospechoso de judeoconversos que enriquecidos por el comercio pudieron comprarse un certificado falso de hidalguía que le permitiría acceder a la vida de noble y comportarse como cualquiera de los 'cristianos viejos'. Un nombre que pronto le indica que su destino no es el matrimonio y que le sugiere un camino distinto en las puertas abiertas de su imaginación que había ya comprendido en los libros de caballería de su madre. Teresa amó mucho a su madre pero no pudo disfrutarla mucho tiempo. De ella leía novelas de caballería, como el Amadís de Gaula, Esplandián, Florisandro, Tirante, Tristán, que eran aventuras repletas de misterio y llenas de poesía. Como yo leía las historias de tebeos de mi madre y los libros de santos que ella también tenía, como leía todo lo que en mis manos caía. Los libros encendieron su imaginación de niña y mantuvieron la llama viva de historias que construía solo en su imaginación o junto a alguno de sus hermanos, sobretodo con Rodrigo de Ahumada con el que solo se llevaba un año. Y es que su madre, Beatriz de Ahumada, murió pronto (a los 33 años). Supongo que no

¹ El libro de J. Krsteva, Teresa, amor mío. Santa Teresa de Ávila, Barcelona, Paso de Barca, 2015, comienza con una referencia a esta misma escultura.
ayudó haber tenido 10 partos en 18 años de matrimonio y un marido que por aparentar que pertenecía a la clase noble se iba llenando de unas deudas que los ahogaban.

Dura y difícil vida la de las mujeres de la época de la madre de Teresa. Mujeres dedicadas a ser La perfecta casada, como escribió Fray Luis de León o La Femina Christiana, de Luis Vives.

Una obra en la que describía perfectamente cómo tenía que comportarse la mujer casada, y cómo eran las mujeres buenas y las malas. En definitiva el rol de la mujer de la época de Teresa:

Que es decir que ha de estudiar la mujer, no en empeñar a su marido y meterle en enojos y cuidados, sino en librarse de ellos y en serie perpetua causa de alegría y descanso. Porqué, qué vida es la del aquel que ve consumir su patrimonio en los antojos de su mujer, y que sus trabajos todos se los lleva el río, o por mejor decir, al albañar, y que, tomando cada día nuevos censos, y creciendo de continuo sus deudas, vive vil esclavo, ahorrojado del joyero y del mercader?

Dios, cuando quiso casar al hombre, dándole mujer, dijo: —Hágámosle un ayudador su semejante— (Gén, 2); de donde se entiende que el oficio natural de la mujer, y el fin para que Dios la creó, es para que sea ayudadora del marido, y no su calamidad y desventura; ayudadora, y no destruidora. Para que la alivie de los trabajos que trae consigo la vida casada, y no para que añadisle nuevas cargas. Para repartir entre sí los cuidados, y tomar ella parte, y no para dejarlos todos al miserable, mayores y más acrecentados. Y, finalmente, no las creó Dios para que fuesen rocas donde quebrassen los maridos y hiciessen naufragio de las haciendas y vidas, sino para puertos deseados y seguros en que, viendo a sus casas, reposasen y se rehiciesen de las tormentas de negocios pesadísimos que corren fuera dellas. (de León L., 2003).

Y entre todas las opciones que la joven Teresa tenía y seguramente afectada por la vida de su madre y de lo que significaba ser mujer en su época, convencida de que el matrimonio era un peligro para la salud y la libertad femeninas, como años más tarde explicará a sus monjas, De esa sujeción al hombre nos hemos librado, les decía Teresa, eligió el convento de la Encarnación, pese a la férrrea oposición de su padre.

Así que eligió un camino que no era nuevo y que ya había sido inventado más de mil años antes por Macrina la Joven, una mujer que (327-379) en la Grecia helenística y al morir su novio fundó una comunidad monástica y dedicó su vida a Dios (Rivera Garretas, 2014). O por Hidelgarda de Bingen (1098-1179) que escribía sus constantes visiones en cartas o libros, que también desafió la autoridad dominante, defendía la complementariedad de los sexos, que dejó una extensa obra literaria, científica, telológica, de poesía mística y que también padecía en su cuerpo lo que ocurría en su

---

3 L. Vives, De femina christianana. Madrid, Aguilar, 1944: "Dará fe de todo lo que él dijere, aun cuando contare cosas inverosimiles e increíbles; reflejará todas las expresiones de su rostro; si se riee ella reirá, si se entristeciere, se le manifestará triste", p.323.
alma⁴. O por Herralda de Hohenburg, abadesa que vivió en el siglo XII y que es autora del *Jardín de las delicias* y en la que puede recorrerse una línea genealógica femenina en la que se sustentan la fundadora de su orden Odilia y llega hasta la restauradora de la orden Relinda. El *Hortus deliciarum* está pensado para la formación y el estudio de las jóvenes novicias, con una didáctica activa, un compendio de conocimientos fundamentales de la cultura y el saber monacal que recorría las distintas ciencias y estaba ilustrado por 300 imágenes. Una verdadera enciclopedia. Lo he compilado siguiendo la inspiración divina como una pequeña abeja y en alabanza y honor de Cristo y de la iglesia, y para vuestro disfrute lo he reunido en un único panal de miel. Por eso es importante que vosotras os nutráis de la dulce lectura de este libro con asiduidad...(Santini, 2008: 131)

Todas esas mujeres y otras muchas precedieron o fueron coetáneas a Teresa y todas ellas libraron actos de rebeldía dentro de sus ámbitos como nos dice Adrienne Rich, *como actos de supervivencia*. Y también añado yo, de coherencia y valentía. Se podría rastrear toda una línea no ortodoxa, ni cumplidora de lo patriarcal o de lo canónicamente establecido que recorre las historias de los conventos, de las ordenes, de la autoridad cristiana. Ya hemos citado algunas de estas mujeres y podríamos seguir nombrando desde Cristine de Pizán y su *ginecotopía* cristiana del 1405 a Guillermo de Bohemia, todas las teólogas en lengua materna del siglo XIII que según Tomás de Aquino cometían el pecado de “endiosamiento”, “totum mundum esse Deum” (De Aquino, 2004) refiriéndose a aquellos y aquellas endiosadas que creían que lo divino podía estar contenidos en ellas y ellos. Las beguinas o beatas, las cáscaras que se opusieron al matrimonio católico o las místicas⁵ como Margarita Porete y su obra *El Espejo de las almas simples*. Todas ellas llevaron su signo femenino libre. Todas ellas y también Teresa llevaron este signo que fue entender que “*Dios no es, en primer lugar Dios padre sino Dios amor*”. (Rivera Garretas, 2012)

Eligió la vida del convento, como hacían muchas mujeres de la época, después de pasar por periodos de pérsima salud. Nadie atinaba con lo que tenía pero a menudo caía enferma y tanto las monjas como su familia probaron de todo: desde la medicina convencional (sangrías, emplastes, aceite de escorpión) a todo tipo de medicina alternativa que practicaban curanderas (remedios de hierbas que muchas veces la hacían

---


vomitar). A veces tenía que retirarse al campo para recuperarse, pero estas crisis culminaron en una muy grave en la que entró en una catalepsia de cuatro días.

Todos la dieron ya por muerta, e incluso tenían ya la sepultura preparada, la habían cubierto con una mortaja y habían sellado sus ojos con cera caliente. Su padre sin embargo decía "esta hija no está para enterrar" y así fue. Despertó un buen día. Pero su cuerpo estaba destrozado. Tardó ocho meses en poder moverse (solo movía el dedo meñique) y tres años en poder siquiera gatear. Muchas de las biografías posteriores coinciden en que muchos de los síntomas y padecimientos que tenía Teresa eran de tipo psicosomático, tras pasar por diagnósticos relacionados con el corazón, la epilepsia, la histeria, tuberculosis, meningitis cerebral, malaria y un largo listado de otros males. Mas tarde volveré sobre ello.

Solo estuvo allí, en el convento de la Encarnación, hasta los 46 años, que fue cuando decidió escuchar lo que sus oídos y su corazón le decían: cambiar el mundo cambiando ella. Escribir su libro vivo de la vida.

Ella no era feliz en el convento de la Encarnación, tampoco podía decirse que fuese infeliz pero sobre todo no se sentía plenamente libre ni estaba plenamente satisfecha. El tipo de espiritualidad que allí se practicaba no la llenaba y a menudo influía en su estado de ánimo. Y como nos dice Milagros Rivera en su libro sobre ella, “quería una vida de sensaciones fuertes, creativa, sin aburrimiento, que hiciera vibrar todas sus cuerdas” (Rivera Garretas, 2014: 31).

A menudo sentía una llamada que le instaba a dar un cambio a todo eso. De este modo fundó su propio convento desafiando al poder patriarcal y comprando una pequeña casa a espaldas de las autoridades eclesiásticas y rodeada de unas cuantas monjas amigas que iban con ella y gracias a la ayuda de su amiga Guïomar de Ulloa.

Pero unos meses antes de que esto ocurriera sus superiores la mandaron a dar consejos espirituales a Toledo a una noble que había caído en depresión y en ese tiempo, de enero a junio de 1562 escribió su Libro de la Vida, una autobiografía espiritual de carácter apologético que en los años finales de la vida de Teresa estuvo en manos de la Inquisición.

La intención de Teresa era refundar la orden religiosa del Carmelo a la que pertenecía, recuperando los valores que ella creía se habían perdido: el recogimiento, la exhaustiva pobreza, la no consideración del linaje ni de la limpieza de sangre para sus novicias, la contemplación, la oración, el silencio y sobretodo porque ella quería vivir en plenitud la experiencia del amor divino.
Su forma de religiosidad podemos llamarla “revolución mística”, marbete de Rosa Rossi o Milagros Rivera en todo un capítulo de su libro ya mencionado. Una mística que ya se encuentra en Plotino, San Agustín o Pseudo Dionisio Aeropagita en los siglos V y VI y que tuvo su máximo auge entre los siglos XV y XVI y que había definido en el siglo XIII Jan Van Ruysbroek como "un perderse sin retorno, un sumirse en la ausencia de ser, un no saber y un eterno extravío". O el maestro Eckart en el siglo XIV como “un abismo sin modo y sin forma de la divinidad silenciosa y desierta”. O nos había contado Juan Taulero cómo "un espíritu iluminado se sume en la tiniebla divina, en unión callada y silenciosa, incomprendible e inefable". O esa “planicie inmensa, inconmensurable, desértica” de la que nos habló Dionisio el Cartujano en el siglo XV, o que Juan de la Cruz nos define como "noches o purgación espiritual con que se purga y desnuda el alma según el espíritu, acomodándose y disponiéndole para la unión de amor con Dios" en el siglo XVI.

La mística no es exclusivo patrimonio de los cristianos; se encuentran escuelas místicas entre los judíos, los mahometanos, los hindúes o los budistas. Y en La Edad Media se escribieron en España importantes tratados de mística judía y musulmana. Teresa fue consciente de que separarse de lo ortodoxo y escribir sobre gracias místicas en una época en donde la Inquisición había condenado a alumbrados y a erasmistas y a otros sectores reformistas condenados por luteranos suponía un riesgo terrible. Escribir ciertas cosas era un peligro y sobretodo que las escribiera una mujer. Ya en su época, y esto llegó a sus manos, la Iglesia había hecho público el más restrictivo de los índices de libros prohibidos, algunos de ellos de religiosos amigos de Teresa. Escribir sobre otras formas alternativas de religiosidad podía costarle la vida. Y aunque no compartía las prácticas de alumbrados como Isabel de la Cruz y María de Cazalla, Teresa practicaba la oración mental y el cristianismo interior y sin mediaciones, era lectora del Evangelio en romance y de la literatura espiritual mas progresista, lo que podía convertirla en un blanco fácil para la Inquisición por relacionarla con otras formas de religiosidad heterodoxa o de pietismo protestante no permitidas. Pero a ella eso le daba igual y a menudo decía que la única amenaza para ella era ella misma.

1. Y FUE LA MONJA QUE PUSO EN EL CENTRO DE SU VIDA SU DESEO...

Teresa realiza su mística transmutación en un torrente de cegadora luz que enciende en ella una pasión irrenunciable. Ella recupera esa forma de religiosidad que sin
mediaciones, tiene más que ver con la oración íntima y el recogimiento. Ella misma se 
torna morada propicia y apacible para lo divino, instaurando esa manera de hablar 
directa con dios que no es sino recuperar el orden simbólico de la madre (la lengua 
materna) y hacerlo oración. Esto lo comprende desde que lee a Francisco de Osuna en 
su obra El Tercer Abecedario y la frase “el perfecto amor quita el temor”. Aunque en 
aquella época se pensase que sentir el amor de dios de este modo era más bien cosa del 
demonio, como ocurrió en el caso de Magdalena de la Cruz cuyas apariciones fueron 
tornándose cada vez más oscuras hasta el punto de tener que pasar por un exorcismo 
que reveló que era el mismo demonio el que aparecía en ellas.

El misticismo de Teresa es sensitivo, es inspirador y creativo, y ella lo hace palabra. 
Para Teresa el sentido de la escritura era una forma de vida. Ella escribió su libro de la 
vida antes de fundar su primer monasterio por necesidad. La oración de Teresa estaba 
hecha de palabras. Su vida se llenó de palabras. A medida que la Inquisición les robaba 
libros y palabras y los prohibía, de ella nacían otras. Ella nos dice que el señor le dice: 
"No tengas pena que yo te daré un libro vivo". Pero su oración mecánica o aprendida, 
"no era de mera repetición sino de luz y no venía tanto de fuera como de dentro", de 
escuchar su propia voz, que no es sino la propia vocación de una, como más tarde nos 
diría María Zambrano, o seguir la voz del diatemon interior del que ya hablaba Sócrates 
como el comienzo de la autoconciencia. "Su revolución mística, como nos dice 
Milagros Rivera, consistió en creer que la espiritualidad personal soberana de cada ser 
humano es la protagonista de la política y cambia verdaderamente tu vida y el mundo".

Las palabras meditadas y sentidas de Teresa son, como nos dice Zambrano, palabras 
contenidas, retenidas y pensadas frente a las palabras habladas, que brotan, se 
desprenden y se pierden (Zambrano, 2012: 36).

Así escribió en el Libro de la vida: Es otro libro libro nuevo de aquí en adelante, digo 
otra vida nueva. La de hasta aquí era mía; la que he vivido desde que comencé a 
declarar estas cosas de oración, es que vivía Dios en mí (RAE, 2014: 167). Y aquí es 
donde vuelvo sobre su enfermedad. Teresa estuvo enferma, muy enferma y la tesis de 
Milagros Rivera de que su cuerpo y su alma estuvieron separados durante muchos años 
de su vida, en conflicto, en tensión constante, se me prendió en el corazón porque pude 
entenderla. Teresa estuvo muerta en vida y solo vivió cuando murió de amor. Solo

---

6 Referencias a este proceso de Magdalena de la Cruz en el libro de R. Rossi Teresa de Ávila. Biografía de 
7 Las dos frases en cursiva son del mismo libro de M. M. Rivera Garretas. Teresa de Jesús. Madrid. Sabina 
Editorial, 2014
cuando Teresa de Cepeda y Ahumada fue Teresa de Jesús, esa vida, la de antes, la que ella llamaba “la mía”, se convirtió en verdadera vida. Ya nunca más estuvo dividida. Entonces su cuerpo entendió lo que le decía su alma y su alma lo que decía su cuerpo. Nunca más enfermó y recuperó una fuerza inusitada. Entonces su Dios, ese dios de las mujeres del que nos habla Luisa Muraro (2006), vivió en ella. Muchas mujeres han pasado por el padecimiento de un cuerpo usurpado por muchas instancias de poder o de dominio y han somatizado estos dolores del alma en otros del cuerpo. La somatización es un grito de alarma que llega desde el inconsciente. Cuando escuchas ese diálogo interior auténtico y confiado empiezas a reconocerte y a quererte. Esto vale para creyentes y para no creyentes.

Así desde la Teresa que de niña quería ir a conquistar el mundo con su hermano Rodrigo, a la Teresa que leía El Tercer Abecedario de Francisco de Osuna y lloraba de emoción, hay un cambio hacia esta Teresa. La que escucha, la que escribe, la que ama.

Pronto comenzaron sus fundaciones de comunidades religiosas y es entonces cuando dejó atrás lo que le quedaba de Teresa de Cepeda y Ahumada y pasó a llamarse Teresa de Jesús.

“Este primer nombre es el de la mujer que en medio de lo que vive no encuentra nada de lo que quiere, el segundo, Teresa de Jesús, será el que ella elige, que es el que le confiere autoridad y el tercero el del lugar donde nació y vivió, el nombre que la conecta con un lugar, con su lugar en el mundo (Sartori, 1996).

Como Teresa de Jesús y encontrándomela entre libros de santas, en la hagiografía, yo me acerqué a ella como no creyente, y no interesándome tanto sin embargo las cuestiones que tenían que ver con su santidad, y no considerando de ella tanto los estudios áureos y dentro de una visión y un lenguaje, en el que a menudo desconfío porque no comparto pero que luego se fue colocando donde debía y que sobretodo resultó ser irrelevante para mujer de tan altura. Y es que toda ella, su experiencia y su obra representan y asumen una función ejemplar para mi, como sujeto femenino que soy, que no le reconoce ninguna autoridad a esta tradición pero que cierra un círculo de sentido entre una mujer que lee e indaga en la búsqueda de un simbólico femenino y que bucea en las genealogías de mujeres y la obra, la palabra y la vida misma de otra mujer. Este círculo u horizonte de sentido se cierra en mi interés por ella y puedo decir que en cierto modo me ha reconciliado con esa religiosidad ya perdida.

¿Qué hay en Teresa de Jesús? En ella hay muchas cosas, pero lo que me gusta de ella es su pasión por la libertad, su fuerza incesante, la grandeza de sus deseos, la fuerza
para reafirmarlos y realizarlos y su enorme capacidad para comunicarlos y seguir transmiéndolos después de cinco siglos, y que nos lleguen y que la entendamos y que nos conmueva. Además Teresa recupera el sentido de autoridad para las mujeres, nunca se rindió, fue inasible al desaliendo y recupera una religiosidad sin mediadores, en la medida en que la época y el poder eclesial se lo permitieron.

Como feminista que soy, la visión de Teresa como protofeminista dentro de un contexto patriarcal es justa y legítima. Todavía después de ella la lucha es incesante y aún adscrita a un poder patriarcial ni ella misma fue consciente de la autoridad ni de lo revolucionario de sus logros.

Además de todo ello me fascina algo que Teresa tuvo muy en cuenta y que fue la condición primera que le tocó en suerte, Teresa fue una mujer, condición que no se le olvidó nunca subrayar, ni por lo que se refiere a ella ni a quienes toma por sus interlocutores o interlocutoras. Y es que Teresa se dirige constantemente a sus semejantes, a ellas les pide escucha, les ofrece palabra, a nosotras, a mí, nos habla, me habla. Así que su ser rebelde e inagotable trascienden su credo concreto y me conquistan. En un texto de Camino de perfección dice:

Por tenerme tanto amor que aunque hay libros muchos que de esto tratan y quien sabe bien y ha sabido lo que escribe parece la voluntad hace aceptar algunas cosas imperfectas y faltas más que otras muy perfectas.

Y este amor junto con los años y experiencia que tengo de algunos monasterios podrá ser provecho para atinar en cosas menudas más que los letrados que por tener otras ocupaciones más importantes y ser varones fuertes no hacen tanto caso de las cosas que en sí no parecen nada y a cosa tan flaca como somos las mujeres todo nos puede dañar (de Jesus, 2005)

En el primer párrafo ya se refiere Teresa a ese vínculo de confianza que en castellano llamamos sororidad de las mujeres, y en italiano affidamento (que viene de la palabra fides/fe). Ese vínculo de confianza que ella llama amor y que ahí está para sus monjas, mujeres poco cultas, acostumbradas a dirigir su oración por los hombres espirituales y en las que ella trata de alentar una relación de confianza está en toda la obra de Teresa. "Esos varones fuertes son capaces de manejar bien la pluma pero no de aceptar esas cosas menudas que para las mujeres son, en cambio, fundamentales", nos explica ella.

Y es que hay en ella un aliento del aumento de la fuerza y la relación entre mujeres. Ella misma se ofrece como ejemplo, como guía y como mediadora en el contexto de su espiritualidad.

Esta conciencia de su condición de mujer que a menudo utiliza con ironía cuando dice en su libro de la la vida "yo mujer, tan frágil" o "cosa tan flaca", y que otras utiliza
como condición de ser emocional y frágil cuando dice "quiero que mis monjas sean hombres fuertes" o "monjas varoniles" o llama a sus lágrimas "mujeriles y sin fuerza" o reprende a sus monjas por utilizar las expresiones de "mi vida" o "mi alma", porque deben ser tan varoniles que espanten a los hombres, esta última frase en Camino de Perfección, no es más que un darse cuenta de su condición femenina y de las dificultades que ésta le coloca como piedras en el camino y que ella sin duda utilizó más que como obstáculo, para fundar sus monasterios.

Y es que ella era infinitamente fuerte. No guardó para ella su austera energía y se llenó de activismo y de acción transformadora. La primera Fundación fue en Ávila, en San José, y eran cuatro mujeres que en Camino de perfección describe como unas monjas que eran tal y como ella las había imaginado. Media ciudad se levantó contra estas carmelitas descalzas que pretendían vivir de la mendicidad y del trabajo de sus manos, pero también porque eran mujeres, porque hacían lo que querían y porque cuestionaban el sistema patriarcal existente. Esto pasó en casi todas las fundaciones, se encontraba con muchas trabas e impedimentos para fundar.

En este convento no deja de escribir Teresa. Entre otras obras aquí escribió las Constituciones que eran ni más ni menos que las reglas del juego que salían de su autoridad femenina, cosa que jamás había pasado en ningún convento antes.

A San José le siguieron 21 casas en 20 años diseminadas por León, Castilla, Murcia y Andalucía (Ávila, Medina, Valladolid, Pastrana, Toledo, Madrid, Sevilla, Granada...). Monasterios de mujeres y de hombres entre los que estuvo San Juan de la Cruz. Hay que recordar que la orden de los Carmelitas Descalzos se extiende hoy por más de un centenar de países, con 12.000 monjas y 5.000 frailes que mantienen 1.400 conventos.

Después de estas obras Teresa escribió otras muchas: Conceptos del amor divino sobre los cantares, Exclamaciones, Cuentas de conciencia, Fundaciones, Modo de visitar los conventos, Moradas o Castillo interior y Avisos, además de sus Cartas.

Aunque ella se movía en un terreno patriarcal, sus gestos feministas están escritos claramente en sus obras. En defensa de la igualdad de género, hizo frente al machismo de su época. "Basta ser mujer para caérseme las alas", escribió (RAE, 2014: 70). En su Camino de Perfección dice:

No basta, Señor, que nos tiene el mundo acorraladas... que no hagamos cosa que valga nada por vos en público, ni osemos hablar algunas verdades que lloramos en secreto, sino que no nos hablais de oír petición tan justa. No lo creo yo, Señor, de vuestra bondad y justicia, que sois justo juez y no como los jueces del mundo, que -como son hijos de Adán y, en fin, todos varones- no hay virtud de mujer que no tengan por sospechosa (de Jesús, 2005).
Es admirable que una monja en pleno siglo XVI tomara la palabra en medio de tanta autoridad masculina y escribiera estas cosas.

Y es que ella no tenía mas dueño que Dios mismo. Cuando Teresa de Jesús habla de obediencia y de humildad, se refiere a la obediencia y humildad ante su referente primero: Dios, preferentemente en la segunda persona de la Trinidad, el hijo, Jesucristo, pues la piedad teresiana es fuertemente cristológica. Su misticismo pasa por la fase de quietud, de oración, de unión o contemplación a la fase de matrimonio espiritual. A lo largo de sus escritos, a pesar de lo que insiste Teresa en la obediencia y la sujeción a la opinión de los letrados (teólogos) y confesores, está claro -si se leen sus obras- que muy por encima de ellos, se encuentra esa voz divina que le habla y le dice lo que tiene que hacer. De hecho cambió muchas veces de confesor a lo largo de su vida. Esa voz que consigue siempre cambiar la opinión de los letrados y del mundo entero, esa voz que es su propia fuente de autoridad, esa voz es Dios que es quien le da la verdadera interpretación de la Biblia, quien le da la seguridad de estar haciendo lo correcto frente a la ignorancia de quienes no entienden el mensaje divino. Es un razonamiento moderno que nos recuerda a lo que defienden otras autoras de la teología feminista: comprender el espíritu y no la letra.

2. **Fue un legado inmenso y despedazado...**

Uno de los errores más graves, al comenzar a escribir la biografía de Teresa de Jesús, hubiera sido tomar como punto de partida, el hecho de que ella terminó siendo proclamada santa por la Iglesia católica y que no fue condenada por la Inquisición. A lo largo de su vida Teresa de Jesús no tuvo nunca esta certeza: toda su vida, escribe Rosa Rossi, fue una convivencia permanente con el riesgo (Rossi, 1984).

Su vida y su labor estuvo constantemente amenazada, incluso por el sector de los Carmelitas Calzados, conflicto con el que acabó Felipe II. Rosa Rossi añade: *esta es la verdad que el biógrafo ha de intentar reconstruir*. La beatificación de Teresa de Ahumada ocurrió en 1614, sólo 35 años después de que fuese objeto de un proceso inquisitorial (su obra, *El Libro de la Vida*, fue secuestrado por la Inquisición después de una denuncia de la princesa de Éboli) y tan sólo 17 después de que una comisión de teólogos recomendase quemar todos sus escritos. Cuando aún vivía, el nuncio papal Filippo Sega había dicho de ella que era una:
Femina inquieta, andariega, desobediente y contumaz, que a título de devoción inventaba malas doctrinas, andando fuera de la clausura contra la Orden del Concilio tridentino y prelados, enseñando como maestra contra lo que San Pablo enseñó, mandando que las mujeres no enseñasen.

Desde muchos ámbitos y disciplinas se ha nombrado a Teresa. Comienza el historiador Américo Castro en su libro *Teresa la Santa y otros ensayos* hablándonos de la mística y humana feminidad de Santa Teresa y nos dice: “Ni clínica, ni empíreo. Teresa de Ávila suele ser llevada de uno a otro recinto, siempre envuelta en aureolás mágicas. Quien fuera su Demiurgo, si Jesús o Eros, el resultado es el mismo” (Castro, 1929).

Ella llega a gentes devotas, a eruditos, el feminismo la venera, y la psicología la podía haber hecho de las pacientes mas interesantes que hay, a buscadores del éxtasis y del erotismo amoroso, a personas ateas o de otros credos y es universalmente celebrada. Su vida se ha llevado muchas veces al cine y a la literatura, muchos escritores y escritoras le han dedicado obras, biografías y ensayos. Ella estuvo lejos de ser solo una escritora para monjas y beatas. Así Vicente la fuente, el docto editor de sus obras completas, escribía con deleite que ni Cervantes, ni Lope, ni Calderón, ni Luis de León y Luis de Granada a pesar de sus escritos ascéticos tan generalizados en todos los países católicos, son tan conocidos y nombrados como Teresa. La prosa de Teresa representa el habla de la gente de Castilla del siglo XVI. La admiró Cervantes que en su poema "A los éxtasis de Santa Teresa de Jesús" escribe en su Canción:

\[
\text{Virgen fecunda, madre venturosa,}
\text{cuyos hijos, criados a tus pechos,}
\text{sobre sus fuerzas la virtud alzando,}
\text{pisan ahora los dorados techos}
\text{de la dulce región maravillosa,}
\text{que está la gloria de su Dios mostrando:}
\text{tú, que ganaste obrando}
\text{un nombre en todo el mundo,}
\text{y un grado sin segundo,}
\text{ahora estés ante tu Dios postrada,}
\text{en rogar por tus hijos ocupada,}
\text{o en cosas dignas de tu intento santo,}
\text{¡oye mi voz cansada,}
\text{y esfuerza, ¡o madre!}
\text{el desmayado canto!}
\]

8 Es interesante al respecto el libro de V. Martínez-Blat *La andariega. Biografía íntima de Teresa de Jesús*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
También Lope de Vega. Se rindieron a su sabiduría Góngora y Quevedo. A partir del siglo XVIII no faltará nuestra autora a ninguna antología literaria. Tanto que Gregorio Mayans no puede ocultar su predilección por ella cuando dice ensalzando la maestría de algunos hombres “dejo aparte a Santa Teresa de Jesús porque si los Angeles hablan no hablarían de otra suerte.”(RAE, 2014: 457).

El diccionario de autoridades de 1726 la incluía por haber tratado la lengua con mucha gallardía y elegancia, Ya estaba en 1713 en la primera lista de autoridades del marques de Villena. Bajo el epígrafe modernos en prosa junto a Cervantes, Fray Luis de León y de Granada y Quevedo.

Con todo esto hablo de una herencia hecha de carne y hueso que me conduce a la ciudad que le dio nombre a Teresa. Ella a la ciudad. La ciudad a ella. Ávila. Su lugar en el mundo y la que le da otro de sus nombres. Pero antes hay que imaginarse una ciudad como Toledo hace más de cinco siglos en donde la arquitectura de la ciudad era la misma que ahora pero no la gente. Toledo era una de las ciudades más libres y más tolerantes de la historia por la coexistencia de las tres religiones. Recuérdese la Escuela de traductores de Toledo donde convivían árabes, judíos y cristianos y recuerden que en el siglo XIII el rey Alfonso X el sabio había invitado a la corte a intelectuales judíos y musulmanes donde aunaron sus talentos para realizar progresos espectaculares en literatura, filosofía y ciencias. Las gentes de estas tres religiones habían convivido pacíficamente durante siglos y de ahí había salido una civilización muy prolífica, llena de matices y rica intelectualmente, hablándose aún hoy de Toledo como ciudad de las tres culturas. Pero en 1492 los Reyes Católicos decretaron o bien la conversión o bien la expulsión, primero de la población judía, luego de la población morisca. Sufrieron mucho los que se fueron y perdieron, perdimos, mucho los que se quedaron. Entre estas familias de judíos estaba la de los Sánchez de Cepeda. Era una familia de comerciantes de tejidos y prestamistas ricos que dejó Toledo y se marcharon a la ciudad de Ávila donde no eran conocidos y podían pasar desapercibidos y así empezar una vida nueva. De esa familia era su padre Alonso Sánchez de Cepeda y por eso nació allí. En esa ciudad que la recuerda, la quiere y la venera desde entonces por sus ideas espirituales y políticas, por sus fundaciones, por sus libros y por todo el legado inmenso que dejó y que significa tanto.

Teresa nunca olvidó de dónde venía. El linaje, el sentido hipócrita del parecer y de la honra, la casta, la condición social. Ella los llamaba *asuntos mundanos* o *autoridades postizas* que nos distraían de las cosas auténticas y verdaderas que estaban en otro.
Mantuvo siempre su humildad de espíritu, su coherencia y su sencillez de vida en todos los momentos y circunstancias.
Fue nombrada Doctora de la Iglesia por el Papa Pablo VI en cuyo discurso de nombramiento trató de encajar como pudo a Teresa y su papel con la frase de San Pablo “las mujeres cállense en las Iglesias”.

Lo cierto es que la mayoría de los historiadores han partido exclusivamente de la proclamación de ella como santa para estudiar su figura y su obra y Teresa fue mucho más, aunque este hecho y otras visiones deformadas han permitido utilizar su figura para servir a los intereses más diversos.
La santidad hizo de Teresa un cuerpo y un espíritu despedazados tras su muerte. Sus ideales de reforma fueron transformados pocos años después y se hizo de ella una reliquia desde miradas sesgadas y limitantes.

Y todo esto sucedió poco después de su muerte en Alba de Tormes donde comenzaron ya despedazar su cuerpo incorrupto, repartido ahora en numerosos lugares: Roma, Lisboa, Alba de Tormes, París, Sanlúcar de Barrameda... Cuando murió en Alba de Tormes la mal enterraron cubriendo el ataúd de cal, piedras y ladrillo, tanto que se hundió por arriba (lo hicieron para q nadie se la llevara). A los nueve meses el padre Gracián y fray Cristóbal fueron a Alba y contemplaron como el cuerpo lo ponían en un arca, en esa ocasión le cortaron la mano (la dejó en Avila en un cofrecito) y el dedo meñique quedó por otro lado. Tres años mas tarde los descalzos acuerdan trasladarla a Ávila, con oposición de las monjas de Alba de Tormes y antes de marchar decidieron quedarse un brazo. Pero el duque de Alba de Tormes muy enfadado con las monjas por haberla dejado ir y teniendo influencias en Roma, consiguió que de noche lo sacaran de San José y lo devolvieran a Alba de Tormes.

Su cuerpo fue literalmente desmenuzado, curiosa paradoja para una mujer que basó su espiritualidad en algo muy diverso al culto a las reliquias: Pie derecho y parte de la mandíbula superior en Roma, mano izquierda en Lisboa, que luego estuvo 40 años con Franco y terminó en Ronda, mano derecha, ojo izquierdo, dedos y trozos diversos de su cuerpo andan por España y la cristiandad. El brazo derecho, el corazón y lo que queda, están en Alba de Tormes.

Pero su alta misión y la grandeza de ser mujer le fue otorgando honores a lo largo del tiempo .Fue beatificada en 1614, en 1622 Santa, en 1626 copatrona pero luego perdió este cargo porque solo había cogido la pluma y no la espada como defendió Quevedo,
doctora honoris causa en Salamanca, es la Patrona de los Escritores españoles, y en 1970 es nombrada Doctora de la Iglesia.

No será fácil encontrar ni en el mundo religioso ni en el ámbito literario a una mujer de la dimensión de Teresa de Cepeda y Ahumada, la escritora de la lengua en pedazos, al decir de Juan Mayorga, la mujer “enherbolada de amor”, que escribió como si levitara: “Cuando el dulce Cazador me tiró y dejó herida en los brazos del amor mi alma quedó rendida; y cobrando nueva vida de tal manera he trocado, que mi Amado es para mí y yo soy para mi Amado”.

Y ya voy terminando estas palabras que le dedico a esta mujer que no sé si es más una santa escritora o una escritora santa. Y es que en definitiva Teresa fue una mujer, salvando las distancias, como nosotras. Una mujer capaz de introducir en el mundo su deseo y seguirlo hasta las últimas consecuencias. Viviendo además en la duda confiada y privilegiando las relaciones entre mujeres. Escuchando su pulsión interior y las revelaciones que según ella le iba haciendo el mismo Jesucristo y que eran su verdadera vocación o esa voz que hay que escuchar para ser verdaderamente libre.

Además su reforma fue de dentro a fuera pero también de fuera hacia dentro de sí misma. Su conversión entrañaba también una concepción personal del ser mujer en un mundo de hombres, su propia noción de autoridad, del rechazo de un sistema que le rodeaba desde pequeña y que la llevaba a desdénar ese mundo de las autoridades postizas que vienen desde el poder, desde el honor o desde la clase social o racial. Ella misma se enfrentó a una sociedad donde ser mujer o ser judía era un riesgo permanente. Así ella emprendió camino deshaciéndose de las reglas de este falso honor y de la etiqueta porque Dios le había dado la fuerza y la libertad suficientes para poner en marcha su proyecto personalísimo que entra en ella como esa flecha de amor de la que hablaba al principio y que luego se expande en horizontal como un grito.

Y termino con una frase de una amiga que hoy no está aquí, por todas las mujeres que hay en Teresa y por lo que ella significa para las mujeres. La frase que ella me dijo es de Asunción López y nos dice que la afirmación propia se produce a través de la afirmación de otras. Así vamos creando espacios de libertad y de intercambio y de aquí surge el salto simbólico que va cerrando círculos de sentido.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


“LA RINCORSA È FINITA”: DESTRUCTIVE ANGER AND THE UPSIDE OF DEATH IN BENZINA

Paolo Frascà
University of Toronto

Con qualcuno bisogna pur prendersela, e il capitale, astutamente, si adopera per stornare da sé la rabbia della gente. L’omosessuale sopravvive solo e praticamente indifeso a dispetto di tutti e avversato da tutti: quando sopravvive...

(Mario Mieli, 1977: 114)

1. ANGER AND INDIGNATION

Thinkers of all epochs have described the passion of anger or rage as one that is normally unproductive: a primordial impetus that can often lead to a violent, and therefore arguably unedifying, response. Aristotle points out that this emotion is often “directed without justification towards what concerns oneself or towards what concerns one’s friends” (1984: 77) and Descartes describes the passion of anger as a vindictive one felt toward a person – a feeling that “borrows its strength from the Love of self” (1989: 313). Dante addresses this passion without hesitation and contemptuously casts the unrepentant wrathful and/or violent into the Inferno. David Hume recognizes grief and disappointment as the main causes of anger, which, in turn, will ignite an emotional cycle that involves envy and malice and that ends with grief (which is where it initially began) (1986: 149)1. Darwin describes anger (in all animals, including humans) as an innate response to threat with the intention to attack for defence, and as an instinct that is not controlled rationally (1965: 78-79)2. Reasonable anger, or righteous indignation,

---

1 “Grief and disappointment give rise to anger, anger to envy, envy to malice, and malice to grief again, till the whole circle be completed” (Hume, Sec. IV).
2 “But animals of all kinds, and their progenitors before them, when attacked or threatened by an enemy, have exerted their utmost powers in fighting and in defending themselves. Unless an animal does thus act, or has the intention, or at least the desire, to attack its enemy, it cannot properly be said to be enraged. An inherited habit of muscular exertion will thus have been gained in association with rage; and this will directly or indirectly affect various organs, in nearly the same manner as does great bodily suffering. The heart no doubt will likewise be affected in a direct manner; but it will also in all probability be affected through habit; and all the more so from not being under the control of the will. […] The heart, as I have said, will be all the more readily affected through habitual associations, as it is not under the control of the will. A man when moderately angry, or even when enraged, may command the movements of his body, but he cannot prevent his heart from beating rapidly. His chest will perhaps give a few heaves, and his nostrils just quiver, for the movements of respiration are only in part voluntary. In like manner those muscles of the face which are least obedient to the will, will sometimes alone betray a slight and passing emotion. The glands again are wholly independent of the will, and a man suffering from grief may
on the other hand, is often described as a passion justified by a collective concern, and characterized by the engagement of willpower – fueled by temper, but driven by reason. *Webster’s Collegiate Dictionary* describes indignation as a synonym of anger, but differentiates it from its cognate by stating that this specific emotion (indignation) “stresses a deep, intense, often righteous, anger aroused by that which one considers mean, shameful, or the like” (Thurman, 2005: 30). Indignation is often seen as productive or constructive because it indeed is morally justifiable and often pursued rationally. Modern psychology will argue that “self-control, especially self-control in the pursuit of emotional restraint, is a human choice, beyond the limitations of instinct” (Tavris, 1989: 36), therefore gathering that even the most primal of emotions can be tamed by individuals who experience them through the conscious engagement of psychological regulatory mechanisms. Without delving too deep into the issues that surround the notion of rationality, free will and the nature-nurture debate, one may comfortably assert that a righteous, rationally-driven type of anger exists, and that such a passion can, in certain cases, lead to useful outcomes. Righteous indignation, therefore, presents itself as a sort of idyllic hybrid of positive (the desire for justice) and negative (hatred, shame, ire) emotions, which, combined, may constitute a device for the improvement of the circumstances towards which one feels undignified or *enragée*.

### 2. Desperate Measures

Is righteous indignation enough? Can it always get the job done? And, most of all, can one *rationally* choose to employ the passion of righteous anger in a *violent* way? This paper will contend that, in extreme cases, one might be forced by circumstantial factors to consider resorting to a (self-)destructive, (self-)annihilating\(^3\) type of anger (which may be righteous) in order for change to be brought about and in order to create new spaces where what could not once be may now be – *a mali estremi, estremi rimedi*. When marginalized individuals or groups have fought for decades, perhaps centuries, to be understood and accepted, there might be nothing left to do but to let an explosion of calamitous wrath take hold of the situation, break down the barriers of banishment, and

---

\(^3\) The word *self* is placed within brackets because the rational type of violent anger referenced can be directed both towards the self as well as towards the other (the latter often being the object or individuals that are the cause of indignation and motive of violence).
obliterate everything in its way. Of course, this rather controversial statement is easier to make when referring to literature, cinema, or other forms of fictional reality. Art creates spaces in which actions can be imagined and emotions can be felt without real consequences other than those caused by the influence of the work of art itself on its audience. It must then be clarified that this paper is not an apologia in defense of the idea of justified violence, “holy war”, or any other type of harmful behaviour, especially since there is a fine conceptual border between righteous indignation and self-righteous indignation. Moreover, it is safe to state that the intention of the artists, in our case, is not to condone violent actions (even if in response to oppression and ostracism), but to identify the causes of such behaviours in order to acknowledge, react, put an end to, and perhaps even prevent the struggles of the subordinate individuals or groups represented by the characters of the works.

Through an analysis of the economy of passions (especially indignation and anger) in Benzina, a film by Monica Stambrini based on the eponymous novel by Elena Stancanelli, I will attempt to highlight and legitimize the need for a type of anger that is constructive because it is deconstructive. I treat the novel and the film as a representational continuum of the same circumstances and passions, though important distinctions between the two works are highlighted, when relevant to this analysis. In Benzina, the protagonists’ anger is able to irreversibly defy the axiological restraints which render the life of the main characters (Stella and Lenni, a lesbian couple) one characterized by inescapable ostracism. The creation of a space where the two protagonists may find a dignified way of being in the world is ultimately dependent upon their resorting to what we could define, in psychoanalytic terms, as the death drive (Thanatos) – the desire to “lead organic life back into the inanimate state” (Freud, 1950: 380). This desire, of course, is fueled by the righteous anger felt towards the circumstances of abjection, marginalization, and constant social persecution that taunt the characters and threaten their well-being. Benzina (gasoline) is, of course, the tropological device used to represent the very combustibility of the narrative at hand, and this shall be explored more in-depth. Stella and Lenni do not have a future, not in this world and not at this time, that is to say the material world and the social circumstances in which they exist cannot house their desire and grant them joy, approval or recognition –they do not belong in the here and now because they are too unconventional, unpredictable, volatile, and therefore dangerous. Moreover, as a homosexual couple, they do not fulfill a basic societal requirement, which is the ability
to produce what is the most incontestable symbol of futurity—a child. Stella and Lenni are considered inadequate, defective. In Benzina, society is symbolically represented by the mother (Giovanna), who proudly carries the crest of bon ton, of Florentine pre-eminence and of bourgeois falso perbenismo and by the triumvirate (in the novel) or threesome (in the movie). Giovanna’s voice is the condemnatory echo of society, and the threesome (three men in the novel, two men and a woman in the film) are an epitomized representation of rampant, male-controlled heterosexuality. The anger that the characters feel as a response to their being continuously shunned and misjudged by society takes many forms throughout the narrative, but the ultimate and most powerful expression of their passion results in violent (self-)destruction. As counterproductive as this may seem, it is an effective way for Stella and Lenni to create new possibilities for themselves, and for a strong sense of kinship to finally be born between the previously judgmental but posthumously benevolent mother and the two girls—a feminist, victorious intimacy between the three women, which would have never been possible in tangible reality. An analysis of the structure and content of both the novel and the film reveals a new type of anger or indignation to which we will refer as queer anger, and which, though disrespectful of conventional (biological) futurity, is able to create new spaces where queer subjects might eventually be able to live out a dignified narrative.

3. THE IGNITION

Both the novel and the film begin with a typically noir scene through which the audience learns that a crime has been committed, in this case, a murder, whose details will unfold with time, as the plot progresses. The initial scene in both works features Stella and Lenni, whose bodies are close to the ground and who are still processing the most recent turn of events, and Giovanna’s body, lifeless yet elegant and ostensibly composed. The first words that are uttered are “È morta!” (Gasoline, 2003) –she’s dead— the climax has occurred even before the narrative began. Or, has it? Within the first scene, the reader/viewer understands that a gruesome event has taken place. We are presented with a nauseating and repulsive situation, particularly characterized by a helpless state of inertia and shock⁴ as well as an amalgam of substances: tears [Stella

---

⁴ “Stella mi sta guardando. […] Con le mani aperte penso che sta passando del tempo, se il vomito cola non è vero che tutto si è fermato” (Stancanelli, 1998: 5); “Stavo lì, ferma, ma mi sentivo strana, come
“piange come una cascata” (Stancanelli, 1998: 5)], vomit [“rigagnoli verdi di questo liquido rancido, così familiare” (ivi)], blood [“Come sei bella, Stella, li in ginocchio con tutto il sangue di mia madre addosso” (ib., 7)], sugar [“Adesso, sul pavimento, lo zucchero sta diventando rosso” (ib., 12)], with the substance par excellence being, of course, gasoline, flowing menacingly around and underneath the murder scene, and patiently waiting for its moment of glory on what happens to be one of the hottest days of the year, Ferragosto, the national holiday in celebration of the Assumption of Mary (a clear hint of parodical prefiguration). Through this theatrical initial scene, Stancanelli and Stambrini want the audience/readership to perceive the circumstances from a perspective that is both psychological and physical – anger (passion) and violence (response to the passion) have conquered the atmosphere and the material environment; they have penetrated the mind, taken hold of the bodies and literally flooded their immediate spaces. That of anger is a parasitic presence in all of Benzina as it surrounds the novel and permeates every situation –anger is inescapable.

“Lenni! Guardami! Apri gli occhi. Non mi lasciare sola. Che cazzo è successo? La chiave inglese. Era sul tavolo degli attrezzi. […] Perché non hai gridato fermati, quando ho alzato il braccio?” (Stancanelli, 1998: 8). Lenni does not cry “Stop!” when she notices her lover is about to hit her mother. This is because, perhaps, whether rationally or not, she also wishes for her mother’s death. Later on, when speaking to her uncle Ottavio, who calls Giovanna in hopes of receiving good news in regards to the mother-daughter reconciliation attempt, Lenni will let him know, in a tone that is all but contrite, that “La mamma è morta, stecchita. L’abbiamo colpita con una chiave inglese sulla nuca. Ma è stato meglio così. […] Non urlare, ti ho detto che è meglio così, mi devi credere” (Stancanelli, 1998: 118). The young woman had truly had enough of her mother’s homophobia and condescension, of the constant psychological and physical abuse, and had lost all hope for improvement, to the point that she not only includes herself as a primary agent to the murder (“l’abbiamo colpita”) but she also admits that her death is for the better (“è meglio così”).

Amid their initial conversation, Giovanna slaps her daughter across the face\(^5\) and snappishly shouts: “Che cosa credevi di fare? Di scandalizzarmi? L’amichetta, il

\(^5\) This is the first act of physical and emotional violence we actually witness in the movie. A slap from a mother to a daughter can be perceived as a minor manifestation of anger, but it signifies much more than that – it symbolizes both maternal and societal rejection; it breaks the peace of the locus amoenus (the gas
distributore, ma non ti rendi conto di quanto sei cretina? […] E questi *occhialetti da lesbica* che ti metti sul naso ti servono a qualcosa? Riesci a vedere lo schifo dove sei finita?” (Gasoline, 2003, italics mine). At this point, Lenni, who generally adopts a passive and laconic behaviour towards her mother, turns completely silent. She had already openly communicated with her mother in the letter she had sent her in hopes that the latter would finally accept her for who she is, and now that she realizes that things will never change, she adopts a fairly indifferent demeanour. Lenni is frightened, but she is, most of all, disappointed because she finally realizes that her mother will never be able to be part of her life and share in her happiness: Giovanna is a failed mother to Lenni and, by the same token, Lenni is a failed daughter to Giovanna. The mother-daughter bond is irretrievably destroyed. Judith Halberstam defines this rupture as a specific type of feminism, which is

grounded in negation, refusal, passivity, absence, and silence [and which] offers spaces and modes of unknowing, failing, and forgetting as part of an alternative feminist project, a shadow feminism which has nested in more positivist accounts and unraveled their logics from within. This shadow feminism speaks in the language of self-destruction, masochism, an antisocial femininity, and a refusal of the essential bond of mother and daughter that ensures that the daughter inhabits the legacy of the mother and in doing so reproduces her relationship to patriarchal forms of power (2011: 124).

The language Giovanna uses with her daughter is unforgivably homophobic; she undermines Lenni’s (sexual) maturity by referring to her partner in a belittling way (“amichetta”), and by defining her sexual orientation as a fleeting, rebellious act with its aesthetic props (“il distributore,” “gli occhialetti da lesbica”). As she argues with Giovanna, or rather, as she listens to her mother reprimand her, Lenni grieves. She had hoped that Giovanna would finally accept her, and that, by coming to visit, she would attempt to build a more open and accepting relationship. A few years had passed, and Lenni had trusted that Giovanna would have, at long last, decided to prioritize her daughter’s peace of mind and well-being over the stifling and oppressive social mold into which she had always wanted her to fit. Unfortunately, Giovanna does not overcome her normative biases, not knowing that this will be her last chance to do so. The *distributore* is Lenni’s territory and, though isolated yet easily penetrable (the walls are made of tin), it is a safe space that she and Stella have fashioned as their home and

---

station) and it is the beginning of hopelessness for Lenni –the last straw– as she finally becomes irreversibly aware of the fact that she will never be accepted by her mother. It is not a stand-alone occurrence; this slap carries with it the power of many other forms of abuse and is a prefiguration of many others to come, such as the insulting language Giovanna uses against Lenni straight afterwards.
love nest. Lenni will not allow her mother to, once again, condition her life – not here, where she has finally become independent. As Bodei notes,

Un tempo dell’attesa precede e accompagna le rivoluzioni moderne. All’aprirsi del ventaglio dei possibili corrisponde il confuso sentimento che la sopportazione ha colmato la misura. Occorre passare a ogni costo attraverso strettì varchi che potrebbero rapidamente richiudersi, un Mar Rosso che gli eventi hanno quasi miracolosamente aperto. […] L’insostenibilità delle situazioni appare all’improvviso evidente, non appena si intravede la possibilità reale di una diminuzione delle disuguaglianze (1991: 371).

The walls collapse, the opportunity Giovanna had to redeem herself as a mother, as a friend, and as a compassionate human being has been forever lost. At once, she begins to forcefully attempt to remove her daughter from the plebeian environment where she has now become nothing but a “benzinaia lesbica” – “non piangere…adesso andiamo in un posto pulito, tu ti lavi e poi discutiamo con calma, hai capito?” (Gasoline, 2003, ital. mine) –in order to bring her to a place where she will be cleansed and sterilized. This is because Giovanna, while at the gas station, finds herself outside her aseptic, bourgeois comfort zone. Her sophistication and poise do not have a place in her daughter and her amichetta’s lesbian oasis. She knows this well, and resolves that she will able to convince her daughter only if she is able to suck her back into her own reality, back inside the Grande Raccordo Anulare, where her maternal authority over Lenni is not put into question. Stella hears the struggle between mother and daughter and threateningly enters the bar, but not before lighting her gasoline-soaked shoe-bottom on fire (a glimpse of premeditation or of the anger she is perhaps trying to keep under control), which symbolizes the high combustibility of the situation and foreshadows an explosive ending. At this point, the two works diverge in a way that can profoundly affect the way Stella’s character is judged –in Stancanelli’s novel, Stella hits Giovanna with a wrench (there is a clear intention of killing or severely harming), whereas, in the film, Stella simply sucker-punches Giovanna to defend her partner, causing her to lose her balance, hit her head on the bar counter, and collapse to the floor. In her work, Stambrini attempts to further legitimize Stella’s anger towards Giovanna by making the murder accidental and an appropriate, arguably proportionate and defensive response to the mother’s abusive behaviour. Stella and Lenni are angry, and they have a right to be, especially because Giovanna’s voice is not only her own, but that of society at large, of which she herself is also a victim. As Stefania Lucamante states, “hers is the kind of voice that belongs to the unheard, to the women who unwittingly go on with a restrictive normative life whose rules reveal to be unclear to them as to those -
daughters- they try to impose them upon” (2008: 117). Giovanna has been put out of her misery and has ascended to a place where she is given the opportunity to redeem herself as a mother to Lenni but also as a woman, through the sense of kinship that she finally develops towards the two young women; this of course, is accompanied by a deep sense of resentment towards her earthly self:

Avrei potuto rimanere qui anch’io. Mi sarei comprata una di quelle belle tute blu e il mio primo paio di scarponi da guerra. Avrei imparato a ritagliare le fette di pane in cassetta, a spalmarmi sopra il burro senza romperlo. Avrei anche potuto ricominciare a fumare, per accendermi una sigaretta la sera, dopo aver tirato giù il bandone del bar. Ecco che cosa avrei dovuto chiederti. Tienimi con te, permettimi di spendere qui tutti i giorni che mi restano, nel tuo distributore di benzina. Invece ho aperto la bocca e mi è uscito: «vorrei un caffè» (Stancanelli, 1998: 129).

In any realistic circumstance, the viewer/reader would never be able to sympathize with Giovanna, but in Benzina, we could go as far as stating that she finds redemption after death, not only in her daughter’s mind, but also in the audience’s view:

Through the killing of the mother figure, as well as through the ironic depictions of the bourgeois woman, Stancanelli underlines her rejection of the maternal. Yet the mother's death allows the rebirth of a woman who uncovers a sense of self previously unknown to herself. Thanks to the death of a body framed into a patriarchal structure, a new woman, closer to other women, emerges. The mother's death has the function of distancing class distinctions and the difficulties that separated the mother from her daughter (Sambuco, 2004: 135).

This is all, of course, thanks to the mystical power of art, which creates an imagined and alternative reality where utopian resolutions can be achieved, a reality that can transcend even death, grant another perspective (literally, as the mother hovers over and looks after her daughter and Stella) as well as the opportunity to compensate for one’s wrongdoings. In the novel, Giovanna even saves her murderer by releasing the handbrake of a truck and preventing her from being kidnapped and raped: “un’azione grandiosa, un gesto eroico, la prima impresa di cui andare veramente orgogliosa da quando sono nata” (Stancanelli, 1998: 111).

4. SHORT CIRCUIT

The gas station can be considered the modern locus amoenus of this narrative: there are no trees, grass or lakes as these are replaced by gas pumps, concrete and gasoline, but it is nonetheless a safe haven for the two protagonists. The station is the only space where Lenni and Stella can be who they are and even be appreciated by the few that get to know them. Though they can only exist on the limen of society, right on the edge of
the urban glory hole – the city of Rome – enclosed within the beltway (the raccordo), and though they do represent but an insignificant cog in the metropolitan economic machine (they provide fuel, and therefore capital, to a society that completely marginalizes them), they have been able to foster their love in this space, which they have successfully conqueered. The gas station is undoubtedly a ghetto of sorts, a segregated space where Lenni and Stella can go about their business without being seen, without bothering anyone – they are not part of any community and, as long as they remain isolated, they are safe. Like every peaceful space, however, the gas station and its idyllic stability are also extremely vulnerable, and readily combustible.

As if Giovanna’s (accidental) death were not enough, more trouble is in store for Stella and Lenni. A threesome begins to taunt the couple and sends them on circumnavigatory journey around the raccordo, a road that has no beginning and no end, an inescapable circuit:

E la notte il raccordo sembra quasi un’autostrada, con gli autogrill illuminati e le luci rosse del guard rail. Peccato non si arrivi da nessuna parte, nemmeno la notte, nemmeno se chiudi gli occhi e pesti più forte che puoi col piede sul pedale, il volante stretto tra le mani bianche dallo sforzo. Nemmeno se il piede sinistro lo togli per sempre dal freno, e lo poggia a terra, così (Stancanelli, 1998: 85; ital. mine).

There is no way out, not for Stella and Lenni – the raccordo becomes an endless one-way street. No matter how well they burrow in the pipelines of their distributore, no matter how hard they try to hide behind their tin walls, society will always find a way to remind them that they do not have the right to be (together).

This sense of inescapable stagnation permeates much of the novel: characters literally drive around in circles; Lenni and Stella are themselves finally unable to take an exit that leads away from the service station; the nightmare periphery clings to, encircles and effectively imprisons its inhabitants, preventing geographical movement just as social norms impede departures from accepted forms of subjectivity (Ross, 2004: 243).

The threesome is meant to symbolically epitomize patriarchal, heteronormative hypersexuality. Pippi (the female member) holds a camera with which she is able to capture life in its natural, uninterrupted flow. The rather pixelated, blurry, and unsteady images conveyed by Pippi’s hand-held device are often blatantly voyeuristic as well as they provide a vivisection of reality: images run freely, focusing on a part of Pippi’s body, of her friend’s faces, on Stella holding the gas pump, all in a succession of stomach-turning, quick and unplanned shots. A mise en abyme of the bodies and places it captures, but also an instrument that grants psychological penetration. The three
young individuals do not lead happy lives, in fact, and Pippi’s video-camera allows us to understand this: we learn that the three are also victims of a society that has swallowed them whole into a spiralling abyss of false promises of happiness. In Sara Ahmed’s words, the notion of happiness (because it is not a tangible desire) can often be used to justify oppression, and “feminist critiques of the figure of ‘the happy housewife’, black critiques of the myth of ‘the happy slave’, and queer critiques of the sentimentalization of heterosexuality […] have [actually] struggled against rather than for happiness” (2010: 2). Thanks to the added realist frame (Pippi’s hand-held video recorder), we learn some useful information about her and her friends, who certainly represent a society that rejects Stella a Lenni, yet they seem to be even less “happy” or at peace with themselves than the benzinaie (and the same holds true for Giovanna); they may be more disturbed and scarred by their cultural formations than Stella and Lenni, who, at least, in their rejection of and by society, are able to create a space which can, even if only temporarily, house their eccentric (yet subjective) desires – institutionalized heterosexuality, in fact, must be theoretically be separated from actual desire and from the sexual tendencies of the single individual, at which point, then, desire might not constitute a limitation, but, instead, the triumph or subjectivity (de Lauretis, 1999: 9). Pippi speaks of a dream in which she is laying on a grass field (another apparent locus amoenus) and sees an enormous daisy; the dream turns into a nightmare when a foul smell pervades the scene and a steamroller enters the scene to crush the beautiful daisy (Gasoline, 2003). One of the boys also shares a shocking story from his childhood: his mother used to feed him psychotropic drugs in order to make him stop crying (Gasoline, 2003). Both these declarations grant psychological depth to these otherwise seemingly shallow characters – their personalities, too, have been oppressed by a social system which cannot allow for subjectivity or eccentricity of any kind as it demands that everything be kept in a predictable, artificial, engineered, pharmacological (if need be) equilibrium, an inescapable circuit of suffocating regulatory mechanisms and false “happiness” scripts:

If identity captures something about the relatively polished social persona we present to the world, then character -in my view- captures something about the wholly idiosyncratic and potentially rebellious energies that, every so often, break the facade of that persona. From this perspective, our character leaps forth whenever we do something “crazy,” such as suddenly dissolving a committed relationship or leaving a promising career path. At such moments, what is fierce and unapologetic about us undermines our attempts to lead a “reasonable” life, causing us to follow an inner directive that may be as enigmatic as it is compelling. We may not know why we feel called to a new destiny, but we sense that not heeding that call will stifle what is most alive within us. Unfortunately, we live in a culture that finds such insurrections
threatening, not least because they make us less predictable and therefore harder to control. This is one reason we’re constantly reminded of the importance of leading a happy, balanced life—the kind of life that “makes sense” from the viewpoint of the dominant social order (Ruti, 2014).

How can, therefore, this narrative have a happy ending? How can Stancanelli and Stambrini possibly find a way to grant these eccentric characters peace and protect their amorous bond? Most of all, what constitutes “happiness” for the queer subjects? As we have clearly seen, the impossibility of a dignified narrative for Lenni and Stella is unsurmountable. The queer subject cannot have a happy ending, because that would make homosexuality attractive; Stambrini and Stancanelli, however, beg to differ. In the film, there is a glimpse of solidarity and approval that the couple receives in celebration of their love and it comes from a priest, no less. The two women stumble upon him by pure chance, on the *raccordo*, and he asks for a lift (his scooter has broken down). A sense solidarity is born among the three characters upon the recognition of their shared rejection of social standards. The priest half-heartedly admits: “Ho celebrato un matrimonio…guarda, una fatica incredibile. Soprattutto quando ho dovuto parlare sull’amore, guarda, dire tutte quelle stupidaggini, quelle falsità” (*Gasoline*, 2003); he seems to believe in Stella and Lenni’s bond, however, and he performs a ceremony in honour of their relationship: he takes a necklace with a cloven heart-shaped pendant from his pocket, divides the heart and gives half to Lenni, and the other half to Stella, in an act which could be described as an unofficial yet spiritual recognition of their love. As the priest celebrates this off-the-record union, we come to understand that he is guided by the spirit of the mother, after whom he mechanically repeats: “metà per te e l’altra metà per lei” (*Gasoline*, 2003).

Stella and Lenni’s journey ends where it began. They have reached their wits’ end and are literally running out of gasoline (their vehicle is leaking) – after many attempts to get rid of Giovanna’s body and to escape from the persecution of the threesome, they make the rational decision to transcend reality and escape it once and for all without being afraid – they decide to die together. As Bodei reminds us while discussing Seneca’s suicide, one must not be afraid of death, “perché [essa] ci apre un facile accesso alla libertà, diventa il modo più eloquente di dimostrare che non si è disposti più alla servitù. […] Chi ha imparato a morire ha disimparato a servire: è al di sopra e, in ogni caso, al di fuori, di ogni umana potenza” (1991: 219-220). Stella and Lenni must destroy everything, they must break the inexorable vicious cycle and cause a short circuit that will allow them to finally break free and take that highway exit to an
idealized land. “Pronta? Paura? – No – Allora andiamo” (Gasoline, 2003); their conscious decision to annihilate themselves constitutes a “cathartic death that positively redeems Lenni and Stella from the bourgeois world and from the sense of estrangement where the bourgeois habitus had confined them” (Lucamante, 2008: 124). Their act, an indisputable homage to Thelma and Louise (1991), from which the entire narrative certainly draws inspiration, allows them to not only escape the dire circumstances and reclaim their ultimate agency (like Thelma and Louise) but, more importantly, to create a new utopian space in which they and their love can exist without limitations. “Tutte e due ariete, segno di fuoco” (Stancanelli, 1998: 10), they set the place (and themselves) on fire and ascend to the heavens, where Giovanna awaits open-armed⁶, and “if we believe in the afterlife, Stambrini’s characters will conquer there what they were missing on Earth” (Lucamante, 2008: 116). The women’s afterlife is made tangible to us in Stancanelli’s novel. Stella, Lenni and Giovanna rejoice in an ironic laughter that is dismissive of the tragedies that have just taken place. In the film, the element of astral existence is not as explicit, though we are offered one last scene (after the suicide), in which Stella and Lenni converse at a bar and share a kiss, perhaps indicating that they might have even somehow survived the explosion. Though ambiguous, the ending of the film also indicates that the women’s (self-)destructive anger has created new possibilities for them. As the gas station blows up in a scene of colourful explosions, the women are finally at rest – as the debris falls, they can, piece by piece, let go of all the painful fragments of their terrestrial life: “Perché la rincorsa è finita, e non ci sono più denti per azzannarsi né tempi per crescere e invecchiare, e ora le possiamo ridere tutte le storie, e lasciarle dandolare una dietro l’altra, piano piano, fino a quando non toccano terra” (Stancanelli, 1998: 156). Death truly is a blessing in disguise for the women in Benzina, who express a new type of feminism, one that is “born of a dynamic intellectual struggle with the fact that some women may desire their own destruction for really good political reasons” (Halberstam, 2011: 128). We must thus agree that Stella and Lenni’s desire for death is driven by rational, righteous indignation, particularly because that of dying together is perhaps the most productive and emancipatory anger-fuelled decision the girls could have made. Thus, “their apparent act of straightforwardly negative self-destruction asks instead to be seen as a triumphant

⁶“Per questo avrei dovuto volerti bene, per scavare un tunnel che passando sotto le nostre vite mi conducesse diritto a te. Come la morte. Una galleria silenziosa e privata, dove potersi abbracciare senza temere di sgualcirsi l’anima per l’imbarazzo” (Stancanelli, 1998: 114-115).
transcendence” (Ross, 2004: 246). Fulfillment is dislocated to another dimension, perhaps a less material one, and gasoline becomes their device for liberation, while it had so far symbolized their marginalized and segregated role in a capitalist economy. In Benzina, love escapes the boundaries of normativity and conquers new spaces, while the queer subjects, one way or another, have finally been given a happy ending.

**BIBLIOGRAPHY**


“INGUNI UNDI BIVIRI SA MACCA”. EL PERSONAJE DE LA INADAPTADA QUE ESCRIBE EN LA NOVELA MAL DI PIETRE DI MILENA AGUS

Mª Consuelo de Frutos Martínez
Universidad de Santiago de Compostela

Desde siempre una de las formas, al menos en occidente, de deshacerse de una persona del sexo femenino que ponía en peligro con su comportamiento el modelo asignado por la sociedad patriarcal, era el considerarla loca y recluirla de por vida en un castillo, en un convento o en un manicomio. Estamos ante una manifestación más de la violencia ejercida a lo largo de la historia contra las mujeres insumisas, rebeldes y contestatarias, mujeres que no querían permanecer en silencio ni ser silenciadas. Muchas de ellas no estaban locas pero acabaron por padecer algún tipo de desequilibrio psíquico a fuerza de ser señaladas con el dedo, segregadas durante años o por el hecho de escuchar una y otra vez que no eran normales, es decir que se salían del modelo convencional establecido.

Podemos poner el ejemplo de Juana la loca una mujer inconformista y culta (Mercedes De Sande, 2010), podemos citar el caso de Camille Claudel, encerrada por su familia en un manicomio contra su voluntad por querer participar activamente en la sociedad de su tiempo. También está el ejemplo de Ida Dalser, que no quiso permanecer callada ante Benito Mussolini, el padre de su hijo. En fechas recientes se han publicado poesías de autoras de la generación beat, mujeres que compartieron deseos y anhelos con sus colegas de generación de sexo masculino, pero, estas mujeres, que han sido hasta ahora invisibilizadas por la historia, primero fueron tachadas de locas e incluso algunas encerradas por su familia en un manicomio (Mari Pegrum, 2005).

Por otro lado el personaje de la mujer loca es una constante en la historia de la literatura. ¿Quién no recuerda a Bertha Mason la loca suicida en Jane Eyre de Charlotte Brontë y sus diferentes interpretaciones por parte de la crítica feminista? (Martín, 1997). Asimismo podemos citar a la escritora Dacia Maraini que en varias de sus numerosas obras teatrales presenta diversos personajes que para la sociedad son dementes de acuerdo con unos parámetros que van a ser cuestionados (Maraini, 2000).

En este trabajo hablaré de la escritora sarda Milena Agus pues el motivo de la mujer loca está muy presente de una forma o de otra en buena parte de sus obras, si bien
centraré mi análisis en su novela más estrechamente relacionada con el tema de la diversidad como es Mal di pietre, dado que la mujer considerada loca es la protagonista.

Milena Agus nació en Génova en 1959 de padres sardos. Desde su adolescencia vive en Cagliari, ciudad en la que en la actualidad vive y trabaja. Es profesora de Lengua italiana e Historia en el “Liceo Artistico di Cagliari” Foisie Fois. Está divorciada y tiene un hijo Alberto que es músico de jazz y vive en París. Muchas de las circunstancias de su biografía se trasparentan de un modo u otro en sus libros, sin que haya que ir más allá e intentar buscar a toda costa vinculaciones familiares y personales con los personajes de sus obras. La mayor parte de sus novelas están ambientadas en Cerdeña, con especial predilección por Cagliari y sus diferentes barrios.

No le gusta definirse como escritora, al menos no como escritora de profesión, pues ello le crearía una gran presión, prefiere por el contrario definirse “una mujer que escribe” al tiempo que conserva su profesión de docente.

 Está considerada una exponente de la nuova letteratura sarda junto con autores como Salvatore Niffoi, Marcello Fois, Paola Soriga, Giorgio Todde, Alberto Capitta, Francesco Abate, Salvatore Satta, Salvatore Mannuzzu, Michela Murgia, Bianca Pitzorno, por citar los más conocidos (Amendola, 2007; Tola, 2007).

Ha empezado a publicar tarde, en el 2005, y todas sus novelas han sido publicadas por la editorial romana Nottetempo creada por Ginevra Bompiani e Roberta Einaudi. Milena Agus, que ya escribía desde hacía tiempo, se atrevió a mandar sus folios a esta editorial porque estaba dedicada a la publicación de obras ligeras, con letra grande y de formato pequeño, para leer por la noche, de ahí su nombre. De acuerdo con las características de esta editorial romana todas las novelas de la escritora sarda son bastante breves, en general no sobrepasan las ciento cincuenta páginas y están conformadas por una serie de capítulos muy diferentes entre sí en cuanto a su tamaño, pues mientras algún capítulo ocupa solo cinco líneas otros comprenden varias páginas.

Su primera novela Mentre dorme il pesce cane publicada en el 2005 pasó sin grandes sorpresas. Su segunda obra Mal di pietre (2006) de nuevo pasaba sin pena ni gloria y únicamente había conseguido una reseña en el periódico local L’Unione sarda. Sin embargo, apenas se publicó la edición francesa (Mal de pierres, Liana Levi, 2007) la novela atrajo la atención de Le Figaro, Le Monde, Libération y en un mes consiguió 4 reediciones y 50.000 ejemplares vendidos, tal y como informa la cubierta de la edición gala. Prueba de dicha fama está el hecho de que Mal de pierres ya ha sido adaptada al
cine en el país galo\textsuperscript{1} y su siguiente obra *Ali di babbo* (2008) se publicó antes en francés (*Battement d'ailes*, Liana Lévi, 2008) que en italiano.

A partir de ese momento Milena Agus se ha convertido en un caso editorial con numerosas ventas de sus libros en más de veinte países y con óptimas reseñas\textsuperscript{2}. Por todo ello su presencia ha sido solicitada en las numerosas presentaciones de sus libros en Francia, en Italia y otros países, en las ferias literarias de Frankfurt y Montpellier, etc., si bien ella señala que no le gustan en absoluto las entrevistas y que lo que verdaderamente le apasiona es escribir. Hasta el momento presente ha publicado seis novelas, un cuento y dos textos breves sobre las circunstancias que rodean para ella el hecho de escribir y el motivo que le impulsa a ello.

La narrativa de Milena Agus se caracteriza por su singularidad y desbordante imaginación. Sus textos presentan unos personajes que ofrecen una fuerte carga de transgresión en sus conductas, en sus vivencias y en sus comportamientos eróticos. Estos personajes son preferentemente femeninos y son siempre femeninas las voces narrativas. El estilo de su escritura intenta recrear la lengua hablada, siguiendo una característica típica de la narrativa italiana contemporánea, por lo que predomina la estructura paratáctica, el uso de una lengua coloquial, además de la inserción de vez en cuando de algunas palabras y expresiones en lengua sarda (Barghetti, 2014).

*Mal di pietre* es una novela breve o cuento largo, poco más de cien páginas, que nos cuenta la vida de una peculiar mujer sarda desde los años anteriores a la segunda guerra mundial hasta llegar a la época actual. El argumento podría ser más o menos el siguiente:

Cagliari. Storia di una vecchia donna (la nonna dell'autrice). Alla nonna capita tutto un po' in ritardo: il matrimonio con un uomo che, ospitato dalla famiglia, si sdehita sposandola. Ma l'amore arriva inaspettato durante un soggiorno termale per curare i calcoli renali (il "mal di pietre"), e si identifica nella figura del Reduce, un uomo zoppo e sposato, che soffre dello stesso male. Si scoprirà però alla fine del romanzo che la grande passione è stata solo una proiezione della donna (e in qualche misura anche dell'uomo): tra i due è intercorsa una grande simpatia, che però non si è mai concretizzata in relazione (Melon, 2012:145).

Esto en cuanto al argumento porque la trama es algo más complicada (Del Pozzo, 2014). En realidad no será la abuela a contar la historia de su vida y de su familia sino que la voz narrativa será la de su nieta. Ella nos presentará los acontecimientos más

\textsuperscript{1} La directora francesa Nicole García compró los derechos para su transposición cinematográfica. La película acaba de finalizar su rodaje en este año 2015, siendo la actriz principal en el papel de Abuela la francesa Marion Cotillard.

\textsuperscript{2} Algunas de estas reseñas están incluidas en la página web de la editorial Nottetempo <www.edizioninottetempo.it/it/prodotto/ali-di-babbo>. Una crítica muy negativa ha sido la de Massimo Onofri (2008).
importantes de la vida de su abuela. Alrededor de este personaje se moverá toda la familia y su entorno más inmediato. Por otro lado, esta nieta-narradora no seguirá un orden lineal temporal; de hecho empieza a contar la historia de su abuela, a la que siempre llamará así Abuela, remarcando su relación familiar (y lo mismo con el resto de familiares de los que nunca sabremos sus nombres y solo su relación parental con la narradora) a partir de un hecho decisivo en su vida, como es el encuentro en edad adulta (40 años) con un hombre (que no es su marido) al que denomina el Veterano y con el que vivirá una historia de amor pasional que formará parte indeleble de su vida. Este inicio *in medias res* señala la importancia que este acontecimiento ha tenido en la vida de su abuela además de aparecer resaltado por la disposición gráfica del breve capítulo en el centro de la página\(^3\). A continuación nos contará sin seguir un estricto orden cronológico los años anteriores y posteriores a esta historia de amor. La obra termina con otro dato relativo a Abuela y Veterano y que constituirá el característico “colpo di scena” de las obras agusianas.

En el fondo estamos ante un análisis de la condición femenina. La abuela de la narradora, nacida en un pueblo del interior próximo a Cagliari, desde niña manifiesta, al lado de una gran belleza y sensualidad, una temprana vocación literaria. La tragedia para la joven campesina, amante de la escritura y enamorada del amor, se desencadena cuando la madre y todo el pueblo advierten que su conducta no responde a las normas que deben regir el comportamiento de las jóvenes casaderas. Frente a una joven que manifiesta interés por el amor y por el erotismo, y que usa el poder de la escritura para comunicar su apasionado mundo interior a sus admiradores, la madre reacciona masacrándola físicamente con terribles palizas, los potenciales pretendientes escapan como si fuese una apestada por atreverse a escribir de amor y el pueblo la estigmatiza llamándola loca. Todo ello motivado por no limitarse a asumir el rol pasivo y silencioso que según el código patriarcal de su tiempo y de su comunidad debería de haber adoptado.

Por este comportamiento poco convencional la joven es apartada de la escuela (a pesar de los intentos del maestro para que continuara sus estudios) y su mundo se reducirá a partir de ese momento a los duros y monótonos trabajos del campo y de la casa. Ante toda esta presión física y psíquica su reacción a la frustración (no entiende

\(^3\) Este mismo diseño gráfico se repetirá en otros capítulos importantes para el desarrollo de la narración como son los capítulos 5, 6, 15, 16 y 20 y demuestra que la disposición externa también es importante en el análisis de una obra.
cómo es que sus admiradores no se presentan a las citas concertadas) será el considerarse una diversa, una “matta”, autolesionarse y buscar una salida en el suicidio, además de destrozr todos los objetos bellos salidos de sus manos.

Solo encontrará refugio en la fantasía a través de la escritura, modificando su realidad inmediata, que no le satisface en absoluto. Al mismo tiempo llega a la conclusión de que el hecho de escribir es de personas raras, es decir locas, por lo que lo seguirá haciendo, pero lo hará a escondidas, en un cuaderno que no dejará que nadie lea: “… ormai lei aveva imparato a leggere e scrivere ed era tutta una vita che scriveva di nascosto. Poesie. Forse pensieri. Cose che le succedevano, ma un po’ inventate. Non lo doveva sapere nessuno perché magari la prendevano per matta” (Agus, 2006: 14).

Pero la violencia ejercitada contra ella no acaba aquí. Un viudo refugiado de guerra encuentra alojamiento en su casa y en el plazo de un mes pide su mano y a pesar de que a ella no le gusta la obligan a casarse con él. A pesar de ello, el matrimonio resultará altamente positivo para la joven pues la alejará de su cerrado entorno rural, al tratarse de un habitante de Cagliari, con cierta formación “ateo e comunista” (Agus, 2006: 6) y que advirtió las duras y difíciles condiciones del entorno en el que encontraba su nueva esposa:

Nonno aiutava nel lavoro dei campi e resisteva bene anche se era cittadino e aveva passato il suo tempo a studiare in el lavoro d’ufficio. Faceva spesso anche la parte della moglie, che ormai aveva coliche renali sempre più frequenti e lui trovava una cosa tremenda che una donna dovesse fare lavori così pesanti in campagna o tornare dalla fontana con la brocca piena d’acqua sulla testa e però queste cose, per rispetto alla famiglia che lo ospitava, le diceva in generale a proposito della società sarda dell’interno, perché Cagliari era diversa e la gente non si offendeva per un nonnulla e non trovava il male dappertutto, senza pietà” (Agus, 2006: 7).

Es cierto que la pareja no tendrá el amor y la pasión que ella había soñado pero, tras un par de años sin contacto físico, la mujer acabará por encontrar de forma sumamente original el modo de disfrutar del sexo. Un día le dijo a su marido: “Non dovete più spendere i soldi per le donne della Casa Chiusa. Quei soldi dovete spenderli per comprarvi il tabacco e rilassarvi e fare la vostra fumata. Spiegatemi cosa fate con quelle donne e io farò tutto uguale” (Agus, 2006: 10).

Cuando por un problema de “mali de is perdas”, es decir de cálculos de riñón, que tal vez era lo que le impedía tener hijos, a Abuela le aconsejan ir a un balneario en tierra firme, en la península, la vida de la mujer da un vuelco, pues en ese establecimiento curativo conocerá al verdadero amor de su vida, aquel amor que tanto había imaginado. El interfecto será un veterano de guerra e inválido de una pierna, que padece sus
mismos males físicos. Todo esto lo cuenta la nieta, pero es lo que le ha contado su abuela y que ella ha interiorizado, hasta tal punto que también ella misma fantasea con la posibilidad de que el Veterano sea su verdadero abuelo y no el marido de su abuela.

De acuerdo con el relato de la nieta, la protagonista escribió mucho sobre el Veterano y sobre ella durante su estancia en una indeterminada ciudad termal en tierra firme. En buena parte porque en el balneario, además de una habitación propia disponía de un escritorio, de papel y del tiempo a su disposición.


Con la llegada del primer hijo y una mejora económica en la familia Abuela creyó que todo iba a cambiar y que se abría una nueva etapa en su vida. Pero ni en su marido por ser poco afectuoso ni en el hijo, por tomar partido por el padre y centrarse en la música, encontró la comunicación y el afecto que deseaba. De ahí que años después, al desplazarse a Milán para ver a su hermana y familia que habían emigrado a la metrópoli italiana, quiso volver a encontrarse con el Veterano, a pesar de que no conocía su dirección y a pesar de que habían transcurrido trece años de su primer y único encuentro en el centro de Salud Termal. La nieta-narradora nos presenta, utilizando la técnica narrativa del estilo indirecto libre, los tristes pensamientos de Abuela ante la perspectiva de volver de nuevo a casa a la rutina de siempre y a la incomunicación familiar:

Sarebbe ricominciata quella vita dove la mattina innaffi i fiori sul terrazzo e poi prepari la colazione e poi il pranzo e la cena e tuo marito e tuo figlio se gli chiedi come è andata ti rispondono: “Normale. Tutto normale. Stai tranquilla, e mai che ti raccontino bene le cose come faceva il Reduce o che tuo marito ti dica che sei l’unica per lui … Allora adesso, se Dio non le voleva far incontrare il Reduce, che la ammazzasse (Agus, 2006: 31)

La narradora, tras contar todo lo que ella sabía por medio de sus conversaciones con su querida abuela y que ocupan la mayor parte del relato, también comentará la vida de Abuela desde la perspectiva de sus hermanas, a través de lo que éstas le contaron a su madre y que no coincide por completo con lo que ella sabía.

…andava in chiesa a chiedere a Dio perché, perché era così ingiusto da negarle la conoscenza dell’amore, che pe la cosa più bella, l’unica per cui valga la pena di vivere una cita in cui ti alzi alle quattro del mattino per le faccende domestiche e poi vai nei campi e poi a scuola di ricamo

569
moisissimo e poi a prendere l’acqua da bere alla fontana con la broca in testa e poi stai svegliando
una notte intera ogni dieci per fare il pane e poi tiri su l’acqua dal pozzo e poi devi dare da

Nelle altre stagioni era più tranquilla, metteva i semi dei fiori nelle aiuole, lavorava nei campi,
faceva il pane e i ricami a punto croce, puliva il pavimento di cotto della lotta con la spazzola,
dava da mangiare alle galline e ai conigli vezeggianti … (Agus, 2006: 44)

Con las palabras de su madre, una vez fallecida Abuela, la nieta descubre que sus tías
abuelas le advirtieron a su progenitora del peligro que suponía para su posible
descendencia (es decir, la nieta) el hecho de casarse con el hijo de una desequilibrada.
Asimismo, también le contó su madre que ante sus conductas autodestructivas no les
quedaba más remedio que encerrarla en el granero o atarla a la cama y que Abuela
incluso había intentando suicidarse tirándose al pozo de la casa, por lo que sus
progenitores contemplaron la posibilidad de internarla en una manicomio e incluso
llegaron a desplazarse a Cagliari para ver las instalaciones y recoger los papeles de la
admisión. Todo ello no tanto por la peligrosidad cuanto porque su “folia amorosa”
impedia a las otras hermanas la posibilidad de encontrar marido. La guerra con todo lo
que supuso de alteración de las normas sociales impidió su internamiento y al mismo
tiempo le dio un marido, puesto que solo uno de fuera de su entorno hubiese osado pedir
su mano.

Casi al final del libro descubrimos que la nieta-narradora está restaurando y
arreglando la casa de su abuela, ya fallecida hacía diez años y que dicha vivienda será
su nuevo hogar tras su inminente boda. Una vez en la vivienda familiar, en vez de
limpiar y ordenar tal y como había pensado en un primer momento, se ha dejado llevar
por los recuerdos que la casa le evoca y se ha dedicado a escribir, en un cuaderno que
siempre le acompaña, la historia de su abuela. Pero no seguirá un orden cronológico
puesto que la narración presenta continuos saltos temporales, continua asociaciones de
ideas entre el pasado y el presente o por comparaciones, por ejemplo, del amor de su
abuela con su marido y con el Veterano. Todo ello pide un lector atento que tiene que
leer y al mismo tiempo relacionar hechos, atar cabos, completar la información
fragmentaria y diseminada, etc.

Como en la mayor parte de las obras de esta escritora sarda, nada es lo que parece y
última página del libro Milena Agus nos sitúa ante lo que ella misma denomina “colpo
di scena” que cambia por completo el enfoque de lo que estamos leyendo y que casi casi
nos obliga a una nueva lectura de la obra. De este modo descubrimos que la apasionada
historia de amor que había dado sentido y alegría a la vida de Abuela, tal y como ella
mismas le contó a su nieta al comentarle que en su existencia hubo un antes y un después del viaje a las termas para curar su “mal di pietre”, nunca existió o al menos no como se la había contado. Pues de hecho nunca tuvo una relación amorosa con el inválido ex-soldado, todo fue fruto de su imaginación (Poitrenaud-Lamesi, 2012: 165). Su poca satisfacción vital de nuevo únicamente encontró respuesta en el hecho de convertirse, junto con Veterano, en personajes de ficción. Es cierto que hay una base de realidad, pues ambos se conocieron y llegaron a dialogar con cierta complicidad pero nada más. Todo esto lo sabemos porque la novela termina con el hallazgo casual por parte de los albañiles que están restaurando la casa, de una carta y de un cuaderno, elementos que provocan el “colpo di scena”. La misiva es la carta que le había enviado el Veterano acompañando a la devolución de su cuaderno de escritura, y que Abuela había escondido en una pared de su vivienda para que nadie los localizase:

“Gentile signora” dice la lettera del Reduce, “sono lusingato e forse leggermente imbarazzato per tutto ciò che ha immaginato e scritto di me … l’amore che ha inventato fra noi mi ha commosso e leggendo, perdoni la sfacciataggine, ho quasi rimpianto che quell’amore non ci sia stato davvero. Ma abbiamo parlato tanto … Lei mi ha inventato con quella bella camicia bianca inamidata e quelle scarpe sempre lucide e mi sono piaciuto…. Ma torniamo al suo racconto. Non smetta di immaginare. Non è matta. Mai più creda a chi le dice questa cosa ingiusta e malvagia. Scriva” (Agus, 2006: 53)

Abuela estaba casada, disfrutaba del respeto y del contacto sexual con su marido pero le faltaba lo que ella consideraba más importante, su idea del amor como algo total donde, además de sexo, hubiese cariño, complicidad y, especialmente, comunicación. Dado su don natural para escribir decidió crearse una nueva realidad e identificarse con ella, de ahí que a su nieta le contase toda su historia con el inválido, que era en el fondo todo aquello que le faltaba a su marido.

Milena Agus ha estado en Madrid en el año 2008 para la presentación de Mal de piedras, es decir, la traducción española de su novela (Siruela, 2008). En una entrevista concedida al periódico barcelonés La Vanguardia ha señalado que el tema central de este libro es “la relación dramática que cada ser humano experimenta entre lo que pensaba que sería su vida y lo que su vida es realmente” (Massot, 2008: 38) y precisamente el libro sugiere el modo de resolver este drama, a través de la imaginación y de la escritura. Frente a una vida no vivida como la habíamos pensado tenemos la posibilidad de escribir una vida como nos hubiese gustado que en realidad sucediese. Abuela no vivió una historia de amor con Veterano, pero la imaginó y la escribió con tanto detalle de particulares que acabó por hacerla suya, con sus aspectos positivos y
negativos, algo que también reconoció indirectamente a su nieta. Porque al creer en esa fantasía amorosa tal vez no supo vivir el presente y apreciar los buenos momentos que la vida le concedía, especialmente la relación con su marido, quien a pesar de su contención emotiva y escasa comunicación siempre la había tratado con respeto y siempre había estado a su lado apoyándola. Por su parte el hijo de Abuela, una vez fallecida su madre, igualmente reconoce que no supo establecer una comunicación afectiva con ella, algo de lo que se arrepiente enormemente.

Pero como nos indica Umberto Eco en sus *Apostillas al nombre de la rosa* “una novela es una máquina de generar interpretaciones” (Eco, 1994: 2), por lo que, además de la interpretación sugerida por la autora, podemos apuntar otras. Así la obra también se puede analizar desde otras perspectivas, como una especie de pequeña saga familiar sarda de tres generaciones que atraviesa la historia de Italia y los grandes acontecimientos mundiales desde el periodo de entreguerras hasta la época actual, pues llega hasta la invasión de Irak en el 2003.

Otro análisis podría partir de la estrecha relación de algunos personajes femeninos con la escritura. Hay tres mujeres de la familia que escriben o han escrito en algún momento. Y una que no lo ha hecho (la madre de la voz narradora) ha sido porque tenía la música como don natural, por lo que no necesitaba la escritura como forma de autorrealización en la vida. Estas tres mujeres (las dos abuelas y la nieta) han sentido la necesidad de escribir en algún momento de su vida, y el alejamiento o mantenimiento de esta acción ha de ser fundamental para ellas. La escritura como forma de entenderse a una misma aparece como una forma de estar en el mundo.

Abuela desde siempre escribía en su cuaderno utilizando la fantasía para reescribir la realidad que interpretaba como poco satisfactoria. La otra abuela de la narradora también escribía poesías y destacaba en las materias humanísticas, pero tras su fracaso amoroso renunció a escribir y a soñar y pasó a tener una vida insatisfecha y amargada, pues quiso controlar las riendas de su vida sin dejar nada al destino. Como apunta la narradora: “Chiuse per sempre con l’amore, i sogni, e dopo il diploma, visto che non doveva più studiare, soprattutto con la letteratura e qualunque espressione artistica “(Agus, 2006: 48). La nieta igualmente llevará siempre con ella un cuaderno de escritura, para cuando sienta el deseo y la necesidad de escribir y, gracias a haber nacido en otros tiempos, ha tenido una vida más fácil y no ha sido discriminada en absoluto por el hecho de poner por escrito aquello que deseaba.
El título de la novela es altamente alusivo, pues las piedras a las que hace referencia no son solo las del riñón que producen cólicos y que le impiden a Abuela tener hijos sino que como explica el Veterano en su carta al final de la obra también son las piedras que se llevan dentro, las que depositan los sufrimientos y malestares acumulados y no digeridos: “Lei con quei bambini che non volevano nascere, io e la mia guerra, le stampelle, i sospetti. Tante pietre dentro” (Agus, 2006: 53). Abuela curó sus piedras con la imaginación y la escritura.

Desde mi personal interpretación la abuela no estaba loca, pero en cierta manera la desequilibraron a base de palizas, aislamientos y de repetirle una y otra vez que sí lo estaba. Con todo ello le hicieron creer que no era normal, que la gente normal no escribe cosas inventadas ni le manda cartas apasionadas a posibles pretendientes. Que la escritura de ficción es algo de locos.

A pesar de todo Abuela siguió escribiendo a escondidas sin tener un escritorio ni una habitación para ella, solo un cuaderno. Cuando se creyó el personaje inventado y su historia de amor entró a formar parte de su vida (y de la de su nieta) dejó de escribir y a su nieta le contó que había regalado su cuaderno de escritura al Veterano (en realidad lo había escondido en un hueco de la pared).

También la madre de la narradora debió entender, a pesar de las advertencias de las hermanas de Abuela, que en ningún caso estaba ante una suegra con desórdenes mentales, pues la dejó al cuidado de su hija durante sus continuas ausencias por motivos de trabajo (ambos eran músicos). Incluso le abrió los ojos a su hija al explicarle que todos deberían estar muy agradecidos con Abuela pues gracias a ella toda la familia podía vivir una vida sin sobresaltos pues ella pagó por todos con sus desórdenes, dado que: “In ogni famiglia c’è sempre uno che paga il proprio tributo perché l’equilibrio fra ordine e disordine sia rispettato e il mondo non si fermi” (Agus, 2006: 46). Esta es la visión del mundo para Milena Agus, una lucha continua entre orden y desorden. También confirma esta aseveración la voz narrativa poniendo el ejemplo de su abuela materna, la “nonna” o “signora Lia” que intentó meter orden a toda costa en su vida. Y tras una breve pero intensa historia de amor con un pastor casado escapó de su acaudalada familia en Gavoi y cerró todo contacto con el mundo de la imaginación y de la poesía y sólo consiguió una vida plana y gris y hacer sufrir a su hija. Como señala el padre de la narradora: “Non bisogna mettere ordine nelle cose, ma assecondare il casino universale e suonarci sopra” (Agus, 2006: 48)
El motivo de la locura y el manicomio está muy presente en la obra. Se ha señalado que los padres quisieron internarla en el manicomio de Cagliari. Se nombra al poeta de los *Canti orfici* Dino Campana (Agus, 2006: 37) que murió en uno de estos establecimientos de salud mental. Y en la novela Milena Agus hace coincidir la muerte del marido de Abuela con una fecha muy especial, la del cierre de los manicomios con la famosa ley 180, también conocida como “ley Basaglia”, el trece de mayo de 1978. Considero que esta coincidencia no es casual y se podría interpretar que con la muerte del abuelo, la persona que posiblemente evitó el envío al manicomio de la supuesta loca, se cerrase un capítulo de la vida de esta mujer, pues ya no se le podría internar al no existir estos últimos.

El libro ha recibido críticas de todo tipo, en parte motivadas por el enorme éxito primero en Francia y después en Italia y en otros países. Así se le considera un *best seller* de calidad y es comparado con otro libro de mucho éxito en su momento como fue *Va’ dove ti porta il cuore* (1994) de Susanna Tamaro. Es obvio que ambos libros presentan varios puntos en común en cuanto al argumento: la estrecha relación entre una abuela y su nieta, el desplazamiento al balneario de la abuela y el encuentro con el gran amor, etc.. Sin embargo son más las diferencias que las semejanzas, en primer lugar en un caso es la abuela la que cuenta su vida a la nieta frente a la nieta que cuenta desde la distancia emocional y temporal la vida de su abuela y su relación con ella, la aparente similitud por el enamoramiento en el balneario se desenvuelve en modo completamente distinto y, por último, la visión del mundo y el contenido ideológico son también muy diferentes.

En varias de las novelas de Milena Agus hay un personaje femenino al que le gusta escribir. Pero no se limitan a contar lo que les pasa, sino que advirtiendo la enorme potencialidad ficcional de la escritura la utilizan para modificar la realidad, para ampliarla, en definitiva, para convertirse en dueñas de mundos posibles alternativos al que les ha tocado vivir. Esa ha sido la solución encontrada por Abuela en *Mal di pietre*. Sana su supuesta locura o malestar existencial con la ficción aunque está actitud le haya tal vez impedido disfrutar de algunos aspectos positivos que la vida le había ofrecido.

*Mal di pietre* es la historia de una diferencia, de una rebeldía que pagó a costa de un alto precio. Pocas personas advirtieron que no estaba desequilibrada y que era una víctima de las convenciones sociales y culturales de su época: su marido, el Veterano real, su nuera y por encima de ellos su nieta, tal vez la persona que más la amó y de la que recibió más cariño y compañía, y que sin embargo, nunca llegó a conocerla de todo.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ELENA GARRO: EL REENCUENTRO CON SUS PERSONAJES

María del Carmen García Aguilar
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México

Yo sólo soy memoria y la memoria que de mi se tenga

(Garro, Elena. Los Recuerdos del Porvenir)

La intención fundamental de este trabajo es presentar la vida y obra de Elena Garro en un entrecruce de líneas que nos den cuenta de la mujer rebelde y controvertida que fue, así como de la escritora talentosa y genial que demostró ser.

Tuve la oportunidad de conocer a Elena Garro en 1997, un año antes de su muerte, a propósito de una invitación que mi Universidad le hacía para inaugurar el Auditorio de la Facultad de Filosofía y Letras que llevaría su nombre. Conocerla fue una experiencia controvertida: por una parte, constatar las condiciones deplorables en que vivía, un diminuto departamento en un segundo piso, en compañía de su hija Elenita, como la seguía llamando, y de varios gatos de diversos colores y tamaños que nos merodearon todo el tiempo que transcurrió nuestra visita. Esta situación me ocasionó una desazón y tristeza. Por la otra parte, también sentí una enorme alegría de poder compartir con ella, a través de nuestra entrevista, sus experiencias, temores, recuerdos y pensamientos.

Debo apuntar que hablar de la vida y obra de Elena Garro, es transitar por diversos tiempos y espacios, espacios y tiempos que de una u otra forma se van dejando entrever en cada una de sus obras; textos que nos llevan de la fantasía a su vida, de la vida a la desdicha o la muerte y de esta a la ilusión como testimonio de una gran imaginación. A pesar de que Elena estuvo viviendo más tiempo fuera de México; en sus obras, su país siempre está presente ya sea a través de las costumbres, los paisajes o las formas de vidas que describe.

Es en este marco de biografía y escritura que abordaré el tema del “Mito de la Garro”, como solían referirse a ella en los medios culturales. Según consta en el archivo del H. Municipio del estado de Puebla, Elena Garro, nace el 11 de diciembre de 1916 en la ciudad de Puebla, su fecha de nacimiento también resultó controvertida, pues en
algunos documentos ella decía haber nacido en 1920 y en otros en 1917. Fue hija José Antonio Garro, español y Esperanza Navarro, mexicana.

Algunas de sus narraciones, como Los días del arco iris dan cuenta de una infancia feliz, que a decir de ella, esas remembranzas fueron un bastión en su vida. Sobre su madre y su padre expresó:

Ellos me enseñaron la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el misticismo, el desdén por el dinero y la táctica militar leyendo a Julio César y a Von Clausewitz. Mientras viví con ellos sólo lloré por Cristo y por Sócrates, el domingo en que bebí la cícita, cuando mi padre nos leyó los diálogos de Platón, que no he releído (Carballo, 1986: 495).

De su niñez, en el breve periodo que vivió en Puebla, destacó la existencia de los Baños de aguas termales en la antigua colonia de la Paz, en esta ciudad; fue ahí donde jugando con su hermana Deva, se descalabró; la abundante sangre que le corrió por la cabeza y rostro, representó para ella su experiencia más dolorosa e impactante de aquellos años.

Siendo aún una niña, y como consecuencia de la persecución religiosa, su familia tuvo que trasladarse a Iguala Guerrero, y ahí transcurrió realmente su niñez y parte de su adolescencia. De entre sus recuerdos viviendo en Iguala destaca:

Yo era muy feliz de niña vivíamos (en Iguala) en un caserón muy grande, teníamos jardín, corrales, dos pozos... mi papá nos regaló a cada una un burro y a mi hermana Estrella una vaca -se llamaba FLOR DE CAMPO- y andábamos en burro en la casa o por todo el pueblo. Para mí era la felicidad y cuando salí de allí, la dicha se acabó y nunca la he vuelto a experimentar en forma tan completa (Vega, 1991:23).

En la escuela de Iguala empieza a destacarse por su facilidad para las letras, gana un concurso con la composición: "El día del árbol". Título que retomará años más tarde para su relato El árbol, publicado por primera vez en la Revista Mexicana de Literatura (núm. 3-4, marzo-abril, 1963) y que en 1967 Archibaldo Burns lo llevó al cine con el nombre de Juego de mentiras.

La paz y felicidad que pudo dar la vida en provincia de aquellos años, se interrumpió para Elena ya que en Iguala no podía continuar con sus estudios y su padre decide que se trasladen a la ciudad de México para estudiar la preparatoria e ir a la universidad. La familia Garro se muda a vivir a “la Capital”. En la ciudad de México convive muy cercanamente con sus primas quienes la introducen al ambiente sofisticado y social de la ciudad. En ese tiempo, los bailes en las casas familiares era un hecho común; fue precisamente en una de estas fiestas donde Elena tuvo su primer encuentro con Octavio
Paz. Paz quedó impresionado no sólo por la belleza de Elena, sino también por su frescura y desplante; y, empezó a tratar de conquistarla. “Era el primer baile al que yo asistía. Fue en casa de mi prima y duraba de 7 a 9. De entre un grupo de muchachos muy guapos […] salió uno de ojos azules, vino directo a mí y me invitó a bailar. Yo nunca había bailado y le dije que no. Mi tía Consuelo […] me dijo: ‘¡Ve, Elenita, baila con él!’ Casi me obligó” (Ramírez, 2000: 126). La tía Consuelo había sido novia de Octavio Paz padre.

De sus primeros encuentros con Paz, señaló: “Octavio era muy joven y cuando venía a la casa (ya en México) a hacerme la corte se hizo muy amigo de mi Papá. Yo llegaba del colegio -de la prepa-, me gustaba cenar e irme a la cama porque me encantaba dormir y Octavio se quedaba platicando con mi Papá” (Vega, 1991: 23).

Elena inició sus estudios de en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, por 1936. Ahí también estudió danza influenciada por su prima Lín Durán Navarro, prestigiada bailarina, coreógrafa e investigadora mexicana, a quien le debo algunas de las anécdotas de la vida de Garro. Dado su talento, Elena rápidamente se involucró en el ambiente cultural y artístico de la universidad; a los 20 años ya era actriz y coreógrafa en el Teatro de la Universidad, dirigido en ese entonces por Julio Bracho, fue llamada por Xavier Villaurrutia para montar Perséfone de Andre Gide. Después fue convocada por Rodolfo Usigli para hacer la coreografía de El burgués gentil-hombre de Molière; también fue integrante del grupo de Teatro "TEA", a cargo de Xavier Rojas, con el que realizó varias giras por diferentes estados de la república.

En la Universidad tuvo como maestros a Julio Jiménez Rueda, quien le pronosticara su éxito literario; a Samuel Ramos, Salvador Azuela, Julio Torri. Sus compañeros de clase fueron Francisco Lastra y Carlos Madrazo; en particular sobre él y a propósito de los acontecimientos del 68 en México, Elena Garro declaró:

La única vez que me metí en política fue con Carlos Madrazo y me equivoqué, porque ya vez, no sirvió de nada: a él lo mataron y yo me tuve que ir del país... Fui calumniada, me acusaron de todo: desde terrorista, delatadora, hasta espía del Vaticano y agente de la CIA, un montón de tarugadas. Fueron muy majaderos conmigo. ¿Sabes? Desde entonces no leo periódicos, por si las moscas, para no llevarme un disgusto [...] En 68 no me metí en nada ni firmé ningún documento ni tomé parte en nada, porque Madrazo me advirtió: “Mire, Elenita, este es un complot con muchos vasos comunicantes, usted no firme nada porque si usted firma algo la van agarrar de chivo expiatorio”. Y no firmé, nada y de todos modos me agarraron (Vega, 1991: 24).
En 1937, contrajo matrimonio con Octavio Paz, la luna de miel fue en un hotel de Cholula, Puebla; pues ambos querían conocer el Templo de Santa María Tonantzintla, construcción del siglo XVI, reconocido por su arte barroco. Después, viajaron a España para participar en las brigadas internacionales que apoyaban la resistencia civil. De su estancia en España, Elena Garro nos brindó sus recuerdos en su libro Memorias de España 1937, donde narra sus experiencias y convivencia con grandes personajes de la cultura de México y el Mundo como Rafael Alberti, José Chávez Morado, Silvestre Revueltas, José Mancisidor, Cesar Vallejo y León Felipe, entre otros. De esas memorias tomamos este pasaje:

Con León Felipe, que se había unido a los mexicanos y estaba con nosotros en Valencia, hablé de Machado. León dio de golpes en el suelo con la punta de su cachacha: “Sí, sí, pequeña, los poetas les estorбamos a los listos” [...] Nunca entendí bien las diferencias políticas que cubrían de gloria a algunos y a otros los hostigaban y los hacían ir de lugar sin encontrar acomodo.

[...] Se hablaba mucho de un capitán joven y heroico: Lorenzo Varela, pero no habíamos tenido ocasión de conocerlo. Era poeta y combatía en los fretes. No lo vimos nunca (Garro, 1992: 115)

En 1938, la pareja Paz-Garro regresa a México, en donde Elena empieza a trabajar como periodista. De esta relación con Octavio Paz, también se ha comentado mucho por controvertida y por la fama que los dos estaban alcanzando en el mundo de las letras. Particularmente, por esos tiempos, Octavio Paz viajaba con mucha frecuencia, por lo que, en una entrevista, Elena comentó:

[M]e acuerdo que las cartas de Octavio eran geniales. Cuando salía me escribía: “te ruego que: a) no hagas tal cosa; b) no digas tal cosa; c) no vayas a tal parte...” bueno así por el estilo y cuando terminaba yo la carta decía “¡ay!, ya hice todo lo que me prohibí”. Luego si caía alguna de ellas en sus manos Octavio me decía: “mis cartas son odiosas, ¿verdad?” y yo le respondía “no hombre, no te preocupes, son muy educativas” (Vega, 1991: 39).

Para 1942, ya la actividad cultural de Elena era muy fuerte, adapta para la cinematografía el guión Historia de un gran amor, con Julio Bracho. En 1945, radica temporalmente en Nueva York, donde colaboró con el Comité Juicio-Americano, poco después viaja a París y mantuvo contacto con destacados representantes del surrealismo como André Breton, Benjamín Peret y Francis Picabia; se relacionó también con algunos hispanoamericanos como Bioy Cásares, José Luis Borges y Cesar Vallejo. Fue en este período, estando en Berna, cuando escribió su novela Los recuerdos del porvenir, obra que fue terminada en 1953, y que escribió –a decir de ella- como un
homenaje a Iguala, a su infancia y aquellos personajes a los que admiró tanto y a los que tantas jugarretas hizo. Después, guardó la novela en un baúl.

En 1948, retorna a México donde nació su hija Elena, “la Chatita”, sobrenombre con el que la conocieron los amigos más cercanos de la familia. Entre 1951 y 1954, la familia Paz-Garro vivió en Japón, cuando Elena regresa a México, empieza a investigar sobre Felipe Ángeles, termina esta obra en 1956, y un año después, decide modificarla. La versión final de *Felipe Ángeles*, fue concluida en París en 1961. De la obra se destaca, que el personaje protagónico es presentado como un ser humano común, no como el superhéroe, alguien que no es un tesoro de virtudes, sino que, busca la mejor forma de vivir su vida, con sus propias pasiones e intereses y sin embargo es el gran protagonista de la historia.

En 1956 escribe *Andarse por las ramas, Los pilares de Doña Blanca y Un hogar sólido.* En 1958, es llevado al cine su guión cinematográfico *Perfecto Luna*, por Archibaldo Burns y *Las Señoritas Vivanco* con Juan de la Cabada. En la siguiente edición de *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1983) se incluyen otros cuentos: *Los Perros, El Árbol, La Dama Boba,* El Rastro, Benito Fernández y La Mudanza. Por estas fechas, Elena también escribió algunos guiones cinematográficos, entre estos, el de la película *Sólo de Noche vienes*, basada en el relato *La culpa es de los tlaxcaltecas*, que en 1965 es llevada al cine por Sergio Véjar.

La personalidad de Elena Garro, en esa época y siempre, fue muy debatida, hay quienes la veían con admiración, pero también con cierto recelo, en ese sentido Emmanuel Carballo comentó: “Ella era como aquellas señoritas de los salones franceses y los salones importantes de cualquier ciudad, sea Buenos Aires, Londres, París o México” (García Ramírez, 1989: 1). En otro momento, Carballo expresó:

> Era la gran señora de su salón, era la mujer brillante, osada, nunca mimética, nunca acomplejada, nunca una dama mexicana que hacía calceta o que le servía al marido para que se refugiara y se acunara y le pusiera las pantuflas. Tenía vida propia, decía lo que pensaba, que podía estar o no de acuerdo con Octavio […] Es una mujer con una personalidad que no le cabe en los poros y tiene que expulsarla, abrirse, inundar a la gente (Carballo, 1991: 31).

---

1 La obra se estrenó en México el 13 de octubre de 1978; en 1979, fue editada por la UNAM, con un prólogo de Hugo Gutiérrez Vega.

2 En 1957, el grupo Poesía en Voz Alta, estrenó tres de las obras de esta colección; estas piezas fueron publicadas en 1958 por la Universidad Veracruzana bajo el título de *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*; obra que además incluye *El rey mago* (representado para la televisión en 1960); *Ventura Allende y El Encanto, tendajón mixto*. El Encanto, tendajón mixto.

3 Obra escrita en 1953, publicada por primera vez en la Revista Arte Teatral, de Instituto Nacional de Bellas Artes en abril de 1964.
Así era Elena Garro, una mujer que no necesita ser la “esposa de” para brillar por sí misma, arrojada, impetuosa, bella:

Elena era una mujer guapa, pero cuando hablaba se transfiguraba y algo la hacía ser la mujer más hermosa, más inteligente, más etérea, la que decía las primeras y las últimas palabras de una reunión... nos parecía hermosa, sugerente, abismal, talentosísima. Cuando nos librábamos de su hechizo y salíamos de su salón, veíamos que muchas cosas no eran ciertas, pero ahí está lo hermoso de un escritor, que por la magia de la palabra vuelve las cosas verosímiles” (Carballo, 1991:31).

En 1959, Elena Garro escribió La Mudanza.4 De esta época, sobre su vida con Octavio y de su ya muy deteriorada unión, recuerda: “En 1959, estando viviendo ambos en París, Paz promovió un divorcio por correo en Ciudad Juárez y el juez de esa ciudad dictó sentencia contra mi ‘por rebeldía de la parte demandada al negarse a presentar en esta ciudad’. Por mi parte, yo ignoraba la existencia de dicha autoridad y su sentencia”. (Uno más uno, 1989: 4).5 Cabe hacer notar que este hecho de divorcio a distancia trajo, varios años más tarde, serios problemas legales entre Helena Paz y María José (la viuda de Octavio Paz).


En 1964, escribe Testimonios sobre Mariana, parte de esta obra la publicó Luis Spota, en la revista Espejo en 1965. Con esta novela, obtuvo el premio "Juan Grijalbo" en 19806. Cuando se publicó la novela, ésta provocó controvertidas declaraciones, por

---

5 Este testimonio es parte de una reproducción hecha de la Revista de “Memorias de Elena Garro”, publicada parcialmente en Cuadernos hispanoamericanos, en 1979.
6 También 1964, la Universidad Veracruzana edita La Semana de Colores, dentro de la colección "Ficción" (núm. 54, 1964), la obra agrupa 11 narraciones: La semana de colores, El día en que fuimos perros, Antes de la Guerra de Troya, El robo de Tiztla, El duende, La culpa es de los tlaxcaltecas, Zapaterito de Guanajuato, ¿Qué hora es?, El anillo, Perfecto Luna y El árbol. Posteriormente en 1989, Grijalbo edita este texto agregando los relatos Era Mercurio Y Nuestras vidas son los ríos. En este mismo año escribe el guión de cine ¿Qué pasa con los tlaxcaltecas?.
lo que la propia Elena, en una carta dirigida a Emmanuel Carballo escribe: “Mariana no es una autobiografía sino una novela. Cuando las publique, [las memorias] Octavio Paz, Archibaldo Burns y todas las personas que crees descubrir en los personajes podrán demandarme. Sería muy divertido el juicio. Un verdadero VAUDEVILLE” (Carballo, Ob. cit.: 514). Tiempo después, en una entrevista Elena reafirma sobre Mariana:

[…] es verdad que tomé rasgos de algunas personas vivas y difuntas para crear a un solo personaje. […] Cada personaje está hecho de dos o tres personas que conozco, pongo las virtudes de uno, la belleza de otro, algunas frases de otro más […] porque si te basas sólo en una persona, entonces te sale muy teso porque nunca conoces bien a una persona y tienes que hacer unas combinaciones para que te salga algo real e interesante. Un personaje no puede salir de la nada (Vega, 1991: 39).

Esta tendencia de querer relacionar la vida de Elena con sus obras, es consecuencia de que en la mayoría de ellas, encontramos como característica peculiar, que sus personajes protagónicos generalmente son femeninos y en más de uno de los casos como madre e hija, estos personajes aparecen asociados fuertemente a una vida intelectual y política, en donde también aparecen con frecuencia los hombres como sinónimo de poder empeñados en dañar, desaparecer o aniquilar a la o las protagonistas. Así en Testimonios sobre Mariana, la protagonista, Mariana, es una mujer casada con un prestigiado arqueólogo sudamericano que goza de una gran reputación y poder intelectual y con quien ha procreado una hija; pero con quien mantiene una relación de sometimiento y angustia.

Desde su lujoso escritorio Augusto manejaba con frialdad los destinos de su mujer y de su hija, las empujaba al abismo con una precisión aterradora, mientras que él permanecía en la orilla brillante. Fascinada, contemplaba su decisión de exterminarlas. […] –Mariana pertenece a la picaresca, al mundo de los rufianes –afirmaba Augusto.

[…] “Necesito domar a Mariana”, era la frase predilecta de Augusto al referirse a su mujer. Al verla inmóvil en el borde de la cama, pensé que Augusto había logrado sus propósitos: Mariana estaba domada. ¿Hasta dónde había acorralado a aquella muchacha libre y salvaje? No lo sabía, pero la había roto. “Si sobrevive será una sombra”, me dije recordando sus pasos largos y su risa contagiosa. Mariana con su aire de cirquera se había caído para siempre del trapezo… (Garro, 1981: 127-153).

A través de los relatos de diferentes personajes que aparecen en esta obra, se dibuja la personalidad y vida de Mariana, para que finalmente tanto la vida de la protagonista, como la de la propia Elena, se pierdan entre el presente y el pasado, entre lo etéreo de su existencia y la incertidumbre de los testimonios que sobre ellas se vertieron.
Un año crucial para la vida de México, el mundo de la política y la cultura, como para nuestra escritora fue 1968, pues Elena es “invitada” a salir del país junto con su hija Elena hacia los Estados Unidos, en donde vivió hasta 1974. Sobre su partida Elena ha dicho:

A mí me gustaba bordar. Bordaba y bordaba sábanas y sábanas, manteles y manteles, servilletas. Cuando me fui de México esta última vez (hace 20 años) tenía 185 servilletas bordadas por mí. Ya estábamos retiradas (Hélena y yo) del mundanal ruido -sí hombre, por esa historia del 68 que he estado repitiendo en los últimos días-; yo me dedicaba a bordar, bordar y bordar, y a leer a Marx. Porque como me acusaron de comunista, dije: voy a ver qué cosa es el comunismo, porque yo no sabía nada de eso y sólo repetía lugares comunes, como lo de la explotación del hombre por el hombre... "Escribía, eso sí, artículos periodísticos en favor de los campesinos, en los que criticaba al gobierno, pero nunca he sido comunista" (Vega, 1991: 39).

Del movimiento del 68 se han dicho y escrito diversas cosas, para muchos Elena Garro jugó un papel importante, pero las opiniones varían con respecto a si sus acciones fueron a favor o en contra de este movimiento estudiantil de la época. Por su parte Elena comentó:

[Desde 1968. Nadie nos frecuenta, excepto algunos líderes estudiantes del famoso Movimiento que tantas catástrofes produjo. [...] En octubre de 1968, recordando las palabras hipnóticas de Paz “debes aprender a decir ¡NO!”, cuando el procurador general de la República se equivocó y salió en todos los diarios y revistas del país como uno de los jefes del “complot comunista para derrocar a las instituciones de gobierno”. “El procurador había descubierto los hijos del complot en media hora”, decían los diarios, pero el procurador se equivocó. Se lo dije a los periodistas y entonces mi situación se volvió una “causa perdida para siempre”. El mundo me cayó encima y desde entonces continuó en la dimensión de “al revés volteado” (García Ramírez, 1989: 4).

Después de estos sucesos y ya estando fuera de México, en 1969 escribe Andamos huyendo Lola, editada en México por Joaquín Mortiz en 1980. Esta obra agrupa diez textos narrativos entre cuentos y novelas cortas, en estas narraciones la desdicha, la desesperación, la angustia y la soledad se hacen patentes; cada página está cubierta de desolación. Las protagonistas, siempre acompañadas de otros personajes, unas veces animales, otras personas, viven sólo tratando de subsistir, sin casa, sin dinero, sin alimento, viven en tal zozobra que en cada narración siempre salen huyendo. Sin embargo, es una de las pocas obras de Elena cuyo final no es la aniquilación real o simbólica de sus personajes protagónicos. La obra puede ser leída como pequeñas narraciones independientes, o bien, en conjunto ya que los protagónicos son los mismos en toda la obra, Lei o Lelinca, la madre y Lucía su hija; los textos están escritos en tercera persona, como mostramos a continuación:
La señora se agacho para divisarme bien y volvió a reírse con más ganas. –¡Mira, pues estamos igual! Tampoco nosotras tenemos casa y también tenemos miedo- me dijo muy alegre. ¡No le creí! ¿Cómo una señora tan guía y tan elegante no iba a tener casa? […] –Señora me regla un traguito de agua? La viuda me dejó entrar a la cocina acompañada de su huérfanita. Ya habían cenado pues en el bote de la basura estaba tirada una lata vacía de frijoles. […] Yo sabía que andaban huidas, pero con ellas no quise comentarlo. ¿Para qué recordarles que las habían acusado de traidoras? [continúa el relato con otro personaje, Lola] La señora Lelinca sintió compasión por aquella vieja fugitiva, -andamos huyendo Lola...- le dijo para tranquilizarla. Lola se quedó quieta, tenía frío y estaba muy cansada. Aceptó recostarse en la orilla de la cama de Lucía y a pesar del miedo se quedó dormida. Lola como todos los perseguido, no recuerda su pasado, no tenía futuro y en su memoria sólo quedaban imágenes confusas de sus perseguidores”. […] Leli se repitió: “Nada me salvará de mis perseguidores”. No le daban trabajo. Había recorrido todas las oficinas y siempre encontraba alguna cara conocida o a alguien que pertenecía al clan en el que, antes, ella había vivido. “Nos han condenado a morirnos de hambre”, y tuvo la impresión de que aquel balcón se asomaba al infierno. […] ¡debo olvidar! Y cuando escape de aquí debo ¡callar!... (Garro, 1980: 12-161).

Cuando le pregunté a Elena Garro por qué sus personajes femeninos siempre están angustiados y son tan infelices, ella me contestó: “Son infelices, porque así les tocó, pero sí también porque son mujeres. A las mujeres siempre nos toca la peor parte, siempre sufrimos; bueno, no todas, porque algunas viven muy consentidas, hablo por mi persona y mi experiencia. En general pienso que a las mujeres nos ha tocado sufrir” (García A., 2003: 219).

En 1974 se trasladarán “las dos Elenas”, como las llamara Carlos Fuentes, a España y posteriormente a París en donde residieron hasta 1995, en que decidieron regresar a México. Desde París Elena hizo llegar sus obras: Reencuentro de personajes, publicada en 1982; La casa junto al río, publicada en 1983; Y Matarazzo no llamó... fechada en París, 1960 y publicada en 1991. A través de todas estas obras se encuentra reafirmado el gran talento literario de Elena Garro. Sin embargo, la angustia y desolación que la han acompañado en su vida, tampoco la abandonan en estas obras, es más las caracterizan. Por ejemplo en Reencuentro de personajes nos muestra a Verónica, una mujer que abandona a su marido para irse con Frank, su amante. A partir de esta decisión la vida de Verónica se trastoca.

“En la pendiente del mal sólo cuesta dar el primer paso’, le habían repetido en su casa. Era verdad. Su primer paso había sido desobedecer a su padre y casarse sin su consentimiento; después había caído sobre ella el diluvio y desde ese día el terror se apoderó de ella” (Garro, 1982, 29). La vida de Verónica al lado de Frank será una constante caída, es degradada y humillada día con día hasta que Frank logra convertirla en menos que una sombra, en una mujer sin nombre, sin identidad.
Sin miedo sería nuevamente lúcida. Pero ¿cómo aliviarse del terror que le invadía, le nublaba la vista y le llenaba el pensamiento de confusión? Se hallaba en un medio ajeno a ella, tenía la impresión de que a su alrededor surgirían seres cada vez más temibles, seres salidos del subsuelo, infames, practicantes del mal inútil. ¿Acaso el mal podía ser útil alguna vez? […] De pronto recordó a un ser vibrante que entraba en los teatros, a los cafés, o cruzaba las calles levantando miradas y se dijo “entonces estaba viva, no había sido tocada por los dedos de la muerte llamada Frank” (Garro, 1982: 121-269).

Mariana y Verónica son mujeres con un común denominador: la soledad. Sus personajes son presentados como personas huidizas e insociables, sin importarles mayormente lo que acontece en su entorno, en donde sus pesadillas y ensueños son más fuertes que sus vivencias, tal vez, porque la propia Elena no deja que sus personajes escapan a su destino. La vida de sus protagonísicas se da entre la quietud y el movimiento que generalmente es entre diversas ciudades y lugares, pues ellas siempre están en la encrucijada de huir o conformarse con sus vidas, y desde luego que resulta más fuerte la contención y la renuncia que esforzarse por cambiar sus situaciones.

En La casa junto al río, Garro reafirma estas circunstancias trágicas a las que somete a sus personajes. Consuelo, la protagonista, decide ir a su pueblo de origen para recuperar su identidad, la que recobraría con la muerte; esta narración es un interesante juego temporal en donde los muertos están vivos, y los vivos se empeñan en parecer muertos, para Consuelo:

LAS TRAGEDIAS SE GESTAN SOLAS muchos años antes que ocurran. El germen trágico está en el principio de las generaciones. […] Consuelo era portadora de un germen extraño… un germen que provocaba la curiosidad de los transeúntes, de los huéspedes de los hoteles, de los viajeros de los trenes y, en ese momento, de los compañeros de viaje en el autobús que la llevaba a la búsqueda de la casa junto al río […] No tenía a nadie en el mundo y le era necesario buscar las huellas de la casa junto al río. Era un detective del pasado que buscaba sombras que le dieran la clave de su derrota… era una paria. Había huido a México, y después había huido de México. Su pasado era una sucesión de cosas extrañas, rostros desconocidos y palabras no pronunciadas… Todos los seres de este mundo le producían terror y para esconderse de ellos buscaba a los otros, los muertos… Ellos le darian la deseada compañía y la anhelada respuesta (Garro, 1982: 7-9).

Con la última novela que mandó de París Y Matarazo no llamó…, destaca que el personaje protagónico no sea una mujer, sin embargo, la suerte de Eugenio, no dista mucho de las mujeres de sus otras narraciones ya que Eugenio -que además fue su personaje preferido-, de repente se ve envuelto en una serie de acontecimientos que cambian vertiginosamente su apacible vida, todo lo que le era familiar se vuelve extraño, ajeno; vislumbrándose como final la muerte.

Sí, siempre hubo un fondo melancólico, una tristeza agazapada en lo más profundo de su corazón, tristeza que con el tiempo se fue convirtiendo en un miedo ligero hacia los demás, y
que lo fue aislando de sus compañeros de estudios primero, y más tarde de sus compañeros de trabajo hasta dejarlo completamente solo en su modesto piso de divorciado (Garro, 1989: 79-80).

Para Elena Garro el escribir fue una necesidad, una forma de vida, en ella no cupo nunca lo rebuscado, lo complicado; para ella bastaba tomar un papel y teclear y ya. A decir de ella, escribía sobre “[c]ualquier cosa, cualquier detalle. Cuando escribo lo hago de un tirón, escribo y escribo páginas, después guardo todo en un cajón y ahí lo dejo por mucho tiempo… a veces años o meses, según. Después cuando lo saco, lo leo y corto, corto mucho y nunca me releo, ni porque haya sido publicado mi escrito” (García A., 2003:219).

Después de años de ausencia, en 1991, Elena Garro regresa temporalmente a México, y con ella el "mito de la Garro" se volvió a hacer patente; nuevamente los diarios se ocupan de ella, pero ahora para elogiarla o reseñar los homenajes de que fue objeto como el que organizó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el 28 de noviembre de ese año en el Palacio de Bellas Artes, en donde participaron Salvador Elizondo, Margo Glantz, Salvador Azuela, Emmanuel Carballo, entre otros connotados escritores.7

El 22 de noviembre de ese mismo año, Elena Garro visitará Puebla para recibir la copia de la Cédula Real de la Ciudad, la cual según me dijo, guardaba en su ropero, porque dado el estado de deterioro de las paredes de su departamento, no podían clavar ni un clavo.

Así, esta "criatura con cara de niña, pluma de vidente y corazón de gato", como la llamara Fernando de Ita -tanto en aquella ocasión, como en 1995 que decidió volver a su país- fue acogida calurosamente, con gran cariño y entusiasmo, algunos por conocerla y otros más por volver a verla.

Los últimos años de su vida Elena Garro los vivió en la ciudad de Cuernavaca, aunque no en las condiciones que se hubiesen esperado para una escritora de su talla. Desde su llegada su situación económica y de salud se fueron minando, en algunas entrevistas comentó su falta de recursos, incluso para pagar el agua o la luz y alimentar a sus gatos. De las últimas obras publicadas aún en vida de Elena, podemos destacar Inés, escrita según la autora por 1972, Busca mi esquela y Primer Amor, Un corazón en el bote de basura y Un traje rojo para un duelo. En todas estas obras las protagonistas

---

7 En Tabasco, en la comunidad de Ocotlán, el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena (LTCI), fundado por Alicia Martínez Medrano, monta seis de sus obras en varios escenarios naturales de la comunidad, con el objeto de sumarse a su homenaje.
son mujeres de gran pesar, desamparo, angustia y desconsuelo, pero las caracteriza un sentido de amor y humanidad. En alguna ocasión Elena Garro, reflexionando sobre sus novelas escribió:

Para mí el tiempo se detuvo en una fecha lejana, extrañamente es la misma fecha que di en los latosos Recuerdos del porvenir. No me había fijado en la espantosa coincidencia, porque nunca me relee y fue gracias a una amiga que leyó el libro y me hizo una pregunta cuando me di cuenta que yo misma había escrito mi suerte, lo cual comprueba mi teoría: la teoría del futuro es válida. Pero no me ha fastidiado y estoy cambiando los finales de todos mis cuentos y novelas inéditos para modificar mi porvenir. Por este motivo escogí unos cuentos no comprometidos (Andamos huyendo Lola). ¿No deseo más tragedias! y ahora pienso que los finales deben coincidir con los principios. Tal vez, si no logro remendar mi futuro, los queme (Vega, 1991: 24).

Sin embargo, estos finales nunca fueron modificados, ni las obras quemadas y la suerte tanto de Inés, Natalia, Irene, Bárbara, como Mariana, Verónica y Consuelo y tal vez de la misma Elena es semejante: la infelicidad, el miedo, la angustia en una aproximación hacia la muerte. Será porque como Ella misma dijo “<<El gato escaldado del agua huye>> si las cartas están echadas. ¿Podré algún día recoger los dados?” (Andamos huyendo Lola).

Tal vez sea, este el momento en que junto con su recuerdo, recojamos los dados de su vida en un testimonio que permita, de alguna manera, no sólo compensar los años de ostracismo a los que estuvo confinada, sino retribuirle el valor como una mujer que puso el nombre de la literatura mexicana en la cima de las letras internacionales. Como lo dijera Emmanuel Carballo:

Es tiempo de que se analice su obra y se hagan antologías con lo mejor de ella, republicar sus libros, publicitarlos para que lleguen a los lectores y que se ponga a ordenar sus manuscritos y a escribir. Es una escritora de la cabeza a los pies, modificante, deslumbrante, innovadora: la literatura era una antes de Elena Garro y es otra después de ella (Carballo, 1991: 31).

De sus últimas obras publicadas póstumamente, podemos hacer mención de Mi hermana Magdalena, Larga es la noche Loreto, Los revolucionarios mexicanos, El accidente, Invitación al campo, Luna de miel y La Factura. De esta última narración podemos destacar un hecho repetitivo en su vida: la desgracia. “María encontró la factura en el buzón. ‘Hay un error… ¡mil quinientos dólares de electricidad!... ¡Es una locura!’, se dijo incrédula. Miró los muros sucios del pasillo y los botes grises con tapas naranja, que servían para tirar la basura. […] ¿El infierno?, ya no había ni infierno ni
cielo, ni recompensa, ni castigo, ni bien, ni mal, sólo había facturas urgentes que pagar” (Garro, 2006: 4).

El relato continúa con la descripción de la miseria que existía y se respiraba en ese lugar, situación que la lleva a recordar una leyenda que alguien había escrito en alguna cárcel de su ciudad.

En este lugar maldito
Donde reina la tristeza
No se castiga el delito
Se castiga la pobreza. (Garro, 2006: 5)

Finalmente, cabe hacer mención que la mayoría de sus obras de teatro han sido puestas en escena por diferentes grupos teatrales en la Ciudad de México, en varios estados del país y en el extranjero.8

Acercarnos a Ella, ha sido transitar por diversos tiempos y espacios, espacios y tiempos que de una u otra forma, se van dejando entrever en cada uno de sus escritos; y que nos llevan de la vida a la fantasía, de la fantasía a la desdicha, de ésta a la ilusión, de la ilusión a la muerte y sólo en algunos de ellos a la esperanza.

De esta forma hemos querido conjuntar la vida de Elena Garro y su obra, vida que poco a poco se apagó y obra que, en dirección opuesta, trascendió.

Este acercamiento nos permitió descubrir no sólo los sujetos protagónicos que creó, sino al ser humano, a la mujer transgresora, rebelde y talentosa que fue; a ese ser que se entremezcla a través de sus vivencias con el mundo, que se relacionó con “los otros” en un entrecruzamiento de lugares, movimientos y situaciones que determinaron su experiencia y de ella su visión de la realidad. Elena Garro sometía su escritura a la vida y la vida al destino. Con ello logró, lo que pocas escritoras, perpetuarse en la inmortalidad de la palabra.

Referencias Bibliográficas

8 De estas obras quiero destacar Ventura Allende, y Andarse por las ramas, dirigidas por Nicolás Estrella para la Escuela de Arte Teatral de Puebla; Benito Fernández, dirigida por Pilar Souza para la Escuela de Arte Teatral de Puebla y La dama en su balcón, puesta en escena por el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Puebla, en 1985, y Un hogar sólido, por el Taller de Iniciación Actoral de la BUAP, dirigido por Cristina Flores, 1998. Así, la obra de Elena Garro marca un parteaguas tanto en la literatura contemporánea de México como en el teatro.


LOUISE BOURGEOS, UNA ESCULTORA SUBVERSIVA

Pablo García Calvente
Escuela de Arte de Toledo

La mesa del comedor está puesta y se pueden ver todas las cosas que están sucediendo. El padre se jacta ante los presentes de lo importante que es, de todas las cosas maravillosas que ha hecho, de la chusma a la que ha humillado hoy. Pero esa misma escena se repite día tras día, y entre los hijos crece una suerte de resentimiento. Llega el día en el que éstos se enfaden. La tragedia se respira en el ambiente (…). Los niños lo agarran y lo colocan encima de la mesa. El padre se convierte en la comida; lo trocean y desmiembran y devoran. Y al final nada queda de él (Bourgeois, 2002: 58).

Con estas palabras estremecedoras que pertenecen a la esfera irreal del deseo, Louise Bourgeois recrea una escena familiar macabra en la que, en un acto consciente de exorcismo del pasado, los hijos (y más en concreto, ella misma, la hija) devoran al padre para liberarse así de la sumisión y la humillación constantes que la figura paterna, castradora y omnipresente, ejerce sobre ellos deliberadamente: “Si se observa con detenimiento” añade más adelante la artista, “éste es un drama oral. La irritación provino de sus continuas ofensas verbales, y por ello fue liquidado de la misma forma que él había liquidado antes a sus hijos” (Bourgeois, 2002: 58). Una forma, pues, de aniquilar los traumas del pasado que tienen su origen en la difícil relación de poder y avasallamiento paternos, que marcará de forma traumática el pasado familiar de la artista. De hecho, una de sus obras se titula “La destrucción de padre” en la que Bourgeois analiza, a través de la representación y puesta en escena de algunos elementos domésticos, la fractura vital de la niñez que atenaza su presente con el objetivo, en cierta medida terapéutico, de poner en orden su pasado y eliminar así las angustias existenciales.

La finalidad de The Destruction of the Father era exorcizar el miedo. Después de que la obra se expusiera (…) me sentí una persona distinta. No quisiera utilizar la palabra thérapeutique, aunque todo exorcismo tiene un componente terapéutico. De modo que la razón que me llevó a hacer la obra era la catarsis o la purificación” (Bourgeois, 2002: 84).

1 Como la propia escultora afirmará algunos años más tarde, decidió hacerse artista para “combatir la depresión (la dependencia emocional)” (Bourgeois, 2002: 97).
Louise Bourgeois (1911-2010) es, sin duda, la escultora más representativa del siglo XX, ya que a lo largo de su casi siglo de vida supo estar a la cabeza de la vanguardia artística internacional con una obra muy personal, vinculada a una biografía especialmente marcada por los traumas derivados de la tiranía patriarcal que padeció en su infancia y adolescencia. Su obra escultórica se convertirá en el medio a través del cual canalizará el “exorcismo” de sus traumas, posicionando su trabajo, desde sus orígenes, fuera de la norma y de conceptos preestablecidos. La diversidad de las técnicas y de los materiales con los que ha realizado su obra y la singularidad de sus puestas en escena la han convertido en uno de los mayores referentes de la escultura contemporánea.

Louise Bourgeois nace en Francia en 1911 y tras la muerte de su madre abandona los estudios de matemáticas y filosofía para decantarse por la formación artística frecuentando las mejores academias y talleres de París, entre otros, la École des Beaux-Arts o la Académie de la Grande Chaumière, donde conocerá a artistas de la talla de Fernand Léger o André Lothe. En 1938 se casará con el historiador del arte Robert Goldwater, norteamericano, con quien se trasladará definitivamente a Nueva York ese mismo año. Aunque su carrera comienza a cobrar forma en 1943 con las primeras exposiciones de su obra, su reconocimiento tardará en llegar, y no será hasta 1982 cuando el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York celebra la primera exposición retrospectiva de la artista, que contaba ya con 72 años de edad. En sus escritos, Bourgeois, desde la distancia del tiempo pasado, considera estos años de anonimato como algo positivo que de alguna manera contribuyó a la reflexión y a la plena maduración de su labor artística: “El primer suceso afortunado de mi vida consistió en que el mercado artístico decidió dejarme a un lado, así que me quedé sola para trabajar a mi aire (…) No creo que fuera ignorada, sino que más bien tuve el privilegio de gozar de mi propia intimidad, hecho este que fue capital para mí” (Bourgeois, 2002: 80).

Esta soledad propiciará y desarrollará el encuentro de Louise Bourgeois con los fantasmas del pasado, un ajuste de cuentas con sus miedos y sus demonios, que como en un acto de exorcismo (así le gustaba denominarlo a la artista) será el motor y la linfa que nutrirá la maquinaria psicológica y estética de su proceso creativo: “Una vez que he realizado una escultura, ésta ha servido a su propósito y ha eliminado la ansiedad que yo sentía. Esta ansiedad se va para siempre y nunca volverá a mí. Lo sé. Siempre funciona” (Bourgeois, 2002: 77). De ahí, de este modo analítico de su proceder artístico, toman el
protagonismo las vivencias del pasado de la artista, que son el magma incandescente y revitalizador que está en el origen de toda su producción:

Algunos estamos tan obsesionados por el pasado que morimos sepultados por él. Ésta es la actitud del poeta que nunca encuentra el paraíso perdido y también es la del artista, que trabaja por motivos que nadie es capaz de comprender. Puede que lo que ambos intentan sea reconstruir algún elemento del pasado para así exorcizarlo, razón por la que el pasado tiene (…) un enorme poder y belleza… Todo lo que yo he hecho se ha inspirado en mi vida anterior (Bourgeois, 2002: 68)

Entre estos fantasmas predominan los procedentes del hogar familiar, en concreto, de la relación amor-odio que mantiene con sus padres a cusa de las vivencias perturbadoras que marcaron la infancia de la artista, por las infidelidades del padre y el consentimiento cómplice de la madre, que murió muy joven tras años de enfermedad y decadencia, soportando con resignación y no pocas dosis de hipocresía que, durante casi una década, el marido le fuera infiel bajo el mismo techo con la joven institutriz inglesa de sus hijos. En las múltiples ocasiones en que Bourgeois escribirá o hablará sobre la particularidad afectiva de sus progenitores, no dejará de insistir en que su padre “era tan sensible y poco racional” como la madre “era paciente y razonable. Se llevaron bien hasta que la guerra interririó en su relación. Después de la guerra, mi padre empezó a encontrar atractivas a otras mujeres. Mi madre soportó todas estas escapadas de las que él, invariablemente, siempre volvía” (Bourgeois, 2002: 60).

Desde la infancia, la niña Bourgeois vive en un ambiente familiar marcado por la influencia de una madre cariñosa y responsable (la encargada de la viabilidad del hogar y del taller de reparación de tapices) y un padre brillante, pero impulsivo y autoritario, a quien, desde sus primeros años, le unirá un sentimiento de ambivalencia amor-odio, que perdurará durante toda su vida, hasta la “reconciliación” afectiva de la madurez. Louise Bourgeois ha rememorado en más de una ocasión la actitud intransigentemente machista con la que el padre empezó a enturbar el ambiente familiar tras el nacimiento de sus hijas, cuando su verdadero deseo habría sido el de engendrar un varón:

Mi padre era bastante machista y, por desgracia, su primer hijo era una niña. No tengo ni la menor duda de que mi madre, siendo una mujer de férreas convicciones feministas, se sintió

---

2 A modo de reconciliación con la figura del padre, la escultora, no sin cierta ironía, justificaba la conducta del padre: “… trataba desesperadamente de encontrar un poco de paz, y las mujeres eran su vía para obtener dicho reposo” (Bourgeois, 2002: 91).
avergonzada por ello. Sin embargo la decepción no duró mucho ya que la niña murió al poco tiempo. Trataron de tener otro niño y, cuando finalmente llegó, era, ¡por amor de Dios! otra niña, mi hermana Henriette (Bourgeois, 2002: 146).

Este rechazo afectó también a nuestra artista, que fue la tercera hija, para colmo de la decepción paterna; una situación desagradable e incómoda a la que supo poner remedio la madre con la sabiduría afectiva que la caracterizaba, alertando al padre sobre la evidente similitud que lo unía al nuevo vástago:

“¿No te das cuenta? A esta niña la vamos a llamar como tú. ¿No ves que la pequeña es tu viva imagen?”. A lo que mi padre contestó: “Ya, sí, es verdad. Es muy guapa, igualita a mí”. Así fue como me admitió, pero por esto me hizo sentir que debía satisfacer su sueño de tener un descendiente con éxito. Se suponía que yo debía procurar que me perdonaran por el hecho de ser niña. Mi hermano vendría más tarde, por supuesto (Bourgeois, 2002: 146).

En este sentido, la figura de la madre en la obra de Louise Bourgeois tendrá un protagonismo indiscutible y se erigirá en el símbolo más representativo de su creación escultórica a través, por ejemplo, de la obra “Maman”, su escultura más conocida, una araña gigante de bronce que guarda en su vientre unos huevos gigantes de mármol. En ella, como ha admitido la propia artista, se refleja, como en un espejo, la figura inteligente y protectora de una madre, de profesión tejedora de tapices³, cuya capacidad de comprensión y de amor guiado por el instinto, se tradujo en liberar a su hija de un trabajo repetitivo e ingrato que habría heredado por vía genética, abriéndole y facilitándole así indirectamente el camino a su desarrollo artístico: “Tú no tocarás la aguja”, me decía mi madre, y toqué el carboncillo”.

³ En sus escritos y en las numerosas entrevistas en las que se le preguntó sobre el significado de la misteriosa escultura, afirmaba siempre la misma idea: “La araña es una Oda a mi madre. Ella era mi mejor amiga: al igual que una araña, mi madre era tejedora (...) ella era tan inteligente, paciente, limpia y útil, razonable e indispensables como una araña. Era capaz de defenderse de sí misma”.

593
De todas formas, a pesar del originalidad conceptual de la pieza, parte de la crítica, que ha llamado la atención sobre la formación intelectual y artística de Bourgeois, antes de trasladarse a Nueva York, ha señalado que con el tratamiento casi totémico de este animal en su creación escultórica, Louise Bourgeois no hacía otra cosa que apropiarse “de una de las fantasías del pintor simbolista Odilon Redon (...) a quien Louise Bourgeois conocía bien y escuchaba mucho más de lo que gustaba de admitir” (Breerette, 2012: 21). Además, la araña, como la mayor parte de las figuras maternas, puede también resultar amenazante. Su enorme tamaño puede significar para el espectador una especie de refugio, “una versión de la femme-maison, otra imagen de la casa como un retorno al cuerpo de la Madre”, pero, por otro lado, puede asimismo transmitir “un aire de extrañeza inquietante próximo a ese sentimiento que Freud bautizó como lo umheilich (siniestro)” (Mayayo, 2002: 69).

Ahora bien, la figura de la madre en cierto sentido colaboró con el padre en lo que la artista ha llamado “el abuso infantil”, al haber usado, tanto uno como otro, directa o indirectamente, a la niña para satisfacer sus necesidades en el conflicto amoroso-sexual que de forma más traumática marcó la vida familiar cuando la niñera inglesa se convirtió en amante de su padre. Por un lado, se suponía que la presencia de la institutriz en la casa se justificaba por la función pedagógica de profesora de inglés de los niños, y por otro, la madre hacia de su hija una espía para conocer los pasos de marido, sometiendo así a la pequeña a una presión aterradora (a veces la pequeña
Loiuse no solventaba del todo la tarea encomendada) con la obscena finalidad de atenuar su hipocresía. Fruto de esas vivencias será la escultura “She-Fox”, que sentimentalmente se encuentra en las antípodas de “Maman”.

“She-Fox” (Zorra) en la medida en que hace referencia a la madre de la artista, no deja ser también el retrato de una relación. Mediante esta escultura, que representa un animal hembra, con varios pechos, pero sin cabeza y con un corte en la garganta, Louise Bourgeois se enfrenta al miedo que le producía la posibilidad de que su madre la dejara de querer:

Considero a mi madre alguien muy inteligente y paciente, una persona calculadora, capaz de soportar situaciones desafortunadas. Ella era una especie de zorra en tanto que señalaba mi incapacidad para estar a la altura de las circunstancias y hacer frente a este tipo de competencia y antagonismo que nos unía, un aspecto de nuestra relación bastante amenazador que me exasperaba y me conducía a la violencia. Así que traté de herirla, y en esta ocasión lo conseguí. Corté su cabeza. Rajé su garganta. Y aun así esperaba que me quisiera. La tragedia radica en saber si una persona a la que he tratado de tal modo puede ser capaz de quererme (Bourgeois, 2002: 77)⁴.

Se confiesa así nuestra artista como una mujer traumatizada por su pasado, marcada profundamente por el comportamiento de unos padres que no supieron administrar sus sentimientos con solvencia, proyectando en los hijos (más bien, en la sensible hija pequeña) las nefastas consecuencias de sus deseos y sus inseguridades. De ahí proviene, según escribe Bourgeois, el trauma que afecta al valor maltrecho de su propia feminidad y la necesidad de recuperarla y fortalecerla a través de la arte: “Mi feminidad está roída por las ratas. Roida por dentro y por fuera como un hueve agujereado por un alfiler y luego sorbido hasta vaciarlo. Hay que fortificarla y reforzarla, hacerla como una pelota de espuma que rebota hasta el techo”.

Al servicio de la búsqueda de su identidad, Bourgeois pondrá de nuevo su talento artístico con obras tan significativas en este sentido como la serie de objetos escultóricos titulada “Femme Coutchou” (Mujer Cuchillo) (2002, si bien su primera versión, en mármol, se remonta a 1970), donde el más inquietante de ellos representa un pequeño cuerpo de tela en posición horizontal con un cuchillo que surge del esternón y se suspende como una amenaza sobre el vientre, una representación de la fragilidad

⁴ Algunos años después refiriéndose a esta obra y su significado, Bourgeois, que ya era madre de tres hijos, anotará: “En mi ha habido un feroz sentimiento de amor maternal. Entendido de este modo, She-Fox sería también un autorretrato” (Bourgeois, 2002: 81).
femenina, en la que “la lucidez y el humor acompañan el drama de lo humano” (Breerette, 2012: 28).

Se ha escrito mucho sobre la relación de Louise Bourgeois con el movimiento feminista y su colaboración y su compromiso con las corrientes ideológicas de liberación de la mujer que adquirieron un enorme protagonismo en la escena sociopolítica americana, especialmente en la década de los setenta. Pero, como afirma parte de la crítica, Bourgeois no es una militante, “es una individualista que en la soledad de su estudio se enfrenta a sus propios demonios y se libera, da forma a sus pensamientos, exorciza los conflictos y pone orden en su mundo” (Tilkin, 2012: 11). Y es ahí donde nuestra artista prefiere fijar el origen de su actividad creativa: “Cada día has de abandonar tu pasado o aceptarlo. Si no lo puedes aceptar, te conviertes en escultor” (Bourgeois, 2002: 70). El arte como el fruto absoluto de la terapia, como la garantía de equilibrio de la mente del artista. Así definió su último trabajo: “Art is a guarantee of sanity That is the most important thing I have said.”, es el título de la colección de 2000 dibujos (lápiz sobre papel rosa) que se encuentra en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York.

Ahora bien, no debemos caer en la restrictiva tentación de definir su actividad artística sólo desde la perspectiva del psicoanálisis, abundando en la interpretación

---

5 Además, en esta serie se manifiesta su relación, poco aceptada por la propia Bourgeois, con el primitivismo (a ella parece ser que le interesaba poco, no así a su marido, que hizo su tesis sobre este tema). Para la crítica avezada, se trataba, en realidad, de “una desviación feminista de las esculturascuchara del África Occidental (¿a través de Giacometti?)” (Breerette, 2012: 28).
psicoanalítica de los datos biográficos que nuestra autora ha difundido generosamente mediante escritos y entrevistas a lo largo de toda su vida, produciendo (como ha ocurrido también con buena parte de la producción artística del siglo XX) una “saturación completamente inadecuada que importa revisar para evitar los escollos de una historia del arte que ha terminado casi por desnaturalizar lo que el trabajo representaba verdaderamente” (Zabunyan, 2012: 58). Se corre el peligro de no comprender la obra de Louise Bourgeois sino se tiene en cuenta que “se trata de una aventura artística llevada adelante por una artista fundamentalmente conceptual, dispuesta a proporcionar elementos de análisis a su albedrío”, teniendo en cuenta además que “lo que dice a través de ello –o lo que no dice…– forma parte de un proceso creativo original anclado en un pensamiento de los orígenes (de la artista, de la vida, de las formas) constantemente actualizado” (Breerette, 2012: 19).

Como señala acertadamente la historiadora del arte Griselda Pollock, carece de sentido continuar en la dinámica de realizar una lectura limitada de la obra de Bourgeois fundamentada sólo en estos recuerdos de la infancia “sin prestar atención alguna a su textualidad y a la inteligencia con la que la obra los gestiona bajo la forma de un ‘autoanálisis’ y no de una ‘confesión’” (Pollock, 2012); es decir, en palabras de otro crítico que ha sabido leer desde la amplitud de esta misma perspectiva, “las imágenes tienen un contenido conceptual (…) ‘piensan’ visualmente, más que ser ilustraciones preestablecidas de pensamientos no visuales” (Bal, 2002: 188).

A modo de conclusión, hoy es indiscutible que Louise Bourgeois es una artista singular y única en el panorama artístico de la modernidad, autora de una obra radialmente independiente, “tan indiferente respecto a las modas como a las corrientes”, una obra en la que “lo que lo bruto, lo bárbaro, lo salvaje, lo arcaico, lo primitivo, se mezclan con lo refinado, lo sutil, lo delicado, lo contemporáneo; una obra que se construyó lejos de las dicotomías entre bello y feo, entre arte y no arte, con una violencia visceral” (Gaillard, 2012: 53). Así pues, la actividad artística considerada como “un privilegio, una bendición, un alivio” (Bourgeois, 2002: 91) para esta artista excepcional, cuya grandeza radica, en gran medida, en haber convertido el arte en una actividad casi sagrada, en una devoción que no dejó de practicar hasta sus últimos días: “No dispuse de la seguridad que esconde una religión, así que al final ésta sería la razón principal que me llevó a convertirme en una artista, la búsqueda de un modo de supervivencia” (Bourgeois, 2002: 55).
**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


LA ELEGANCIA DEL ERIZO: UNA INVITACIÓN A VIVIR CON ILUSIÓN

Isabel María García Conesa & Antonio Daniel Juan Rubio
Centro Universitario de la Defensa de San Javier

1. INTRODUCCIÓN

Muriel Barbery nos presenta una novela que constituye un homenaje a los valores esenciales del ser humano que, en la sociedad actual, se están descuidando. Se trata de una reflexión sobre el significado de la vida y de cómo las esperanzas que tenemos desde la infancia pueden estar abocadas al fracaso.

Una clara invitación a saborear los pequeños detalles por los que la vida merece la pena mediante una combinación de elementos cotidianos que son la llave de la felicidad. Un trasfondo que deja entrever la formación filosófica de nuestra autora mediante diarios que descubren la grandeza de las ideas espirituales junto con la realidad material.

Defensa de valores como la amistad, el encanto de tomar un té en buena compañía, la belleza de una camelia, de unos acordes musicales, un buen libro…en definitiva, saber apreciar la belleza de estos pequeños placeres de la vida ante los que la parte de nuestra sociedad se mantiene ciega.

Su lectura, sin duda, nos derivará a reflexiones profundas sobre el sentido de la vida y despertará una singular atracción por la cultura japonesa.

2 ¿QUIÉN ES ESTA ESCRITORA?

Muriel Barbery es una escritora francesa nacida en Casablanca (Marruecos) en 1969. Tras licenciarse en filosofía y ejercer de profesora de esa materia en Francia, renunció a su puesto para trasladarse a vivir a Kioto (Japón) durante dos años, regresando después a Europa, concretamente a Amsterdam, abandonando más tarde la capital holandesa para instalarse en la provincia francesa de Turena. Ésta es la segunda de sus tres novelas y la que le ha dado fama internacional. La primera de ellas, La golosina, se publicó en el año 2000, y en marzo de ese año ha publicado su tercera y última, titulada La vie des Elfes.
La elegancia del erizo es, sin duda, una de las obras más representativas de la novelesca francesa del siglo XX. Muriel Barbery, escritora y profesora de filosofía, alcanza la cúspide de su trayectoria literaria con esta apasionante historia en la que confluyen los aspectos más dramáticos de la sociedad junto con personajes que conforman océanos de psicología. La elegancia del erizo alcanza, así, más de un millón de ejemplares editados y vendidos traducidos en treinta y cuatro lenguas del mundo.


Entre otros reconocimientos, la novela que vamos a analizar ha ganado el premio Georges Brassens, el premio Rotary International, el premio des libraires el premio Culture et Bibliothèques pour tous, entre otros.

3. La Elegancia del Erizo: estructura y personajes.

Se trata de una novela de 364 páginas, estructurada en forma de diario doble de las dos protagonistas, Renée Michel, viuda de cincuenta y cuatro años y portera de un palacete parisino dividido en ocho pisos de lujo, que guarda en secreto estar en posesión de una exquisita cultura por miedo a que los demás descubran su verdadera personalidad tan diferente a la del rol social que supuestamente se espera que desempeñe, y Paloma Josse, adolescente de doce años, hija de una familia acomodada residente en una de las viviendas del edificio y que también se siente diferente y extraña al considerar ridículos los valores de la clase social en la que se mueve. Sin saberlo, ambas se parecen asombrosamente por estar dotadas de una especial sensibilidad y una misma actitud ante un mundo que les rodea, al que consideran absurdo y en el que, simplemente, pretenden pasar desapercibidas. El libro se estructura en capítulos en los que se alternan los diarios de una y otra, si bien los de la niña tienen asimismo la particularidad de articularse en dos grupos diferentes, el de ideas profundas relativas a grandes ideas espirituales y diarios del movimiento en los que intenta descubrir la grandeza de la realidad material.

 Está dividida la obra en cuatro partes. La primera, la más extensa, se titula “MARX. PREÁMBULO”. En ella las protagonistas viven ignorantes una de la otra, y nos cuentan sus ideas acerca del sentido de la vida y sus reflexiones filosóficas al respecto,
coincidiendo, entre otras cosas, en una especial inclinación por la cultura japonesa. Paloma planea suicidarse el día en que cumpla trece años, después de incendiar su casa sin nadie dentro, como protesta ante la falsedad de todos los que le rodean, empezando por sus padres y hermana.

Es en la segunda parte, “DE GRAMÁTICA”, cuando se descubren mutuamente. El hecho que origina este descubrimiento es el fallecimiento de uno de los vecinos cuya vivienda se queda vacía. Es entonces cuando un tal señor Kakuro Ozu, japonés ya entrado en años y con una muy buena situación económica, la compra y, tras reformarla al gusto oriental, se convierte en un nuevo vecino del inmueble. A través de la admiración que tanto él como la portera sienten por Tolstoi y una serie de pequeñas coincidencias, acaba descubriendo el secreto de la señora Michel. Asimismo, el nuevo vecino conoce a Paloma a la que considera una niña extremadamente sensible e inteligente y a la que no duda en preguntar sobre la portera, contestándole la niña que ella también sospecha que la señora Michel es alguien muy especial y la compara con un erizo, feo y agresivo por fuera y sensible y elegante por dentro, de ahí el título de la novela. El señor Ozu no duda en invitar a cenar a la señora Michel y durante la cena ambos descubren la sorprendente afinidad que existe entre los dos. Además, este señor se encarga de promover la amistad de las dos protagonistas de la historia. De esta manera, se crea una complicidad y admiración mutua entre ellos tres.

En las partes tercera, “LLUVIA DE VERANO” y cuarta, “PALOMA”, la relación entre Kakuro y Renée se afianza rápidamente después de un par de citas más hasta el punto que él le dice “podemos ser amigos, e incluso todo lo que queramos”. Cuando todo parece posible entre ellos y Renée irradiía felicidad tras haber encontrado a alguien tan especial, a la mañana siguiente de su última cita, ella muere atropellada accidentalmente cuando trata de ayudar a un indigente que suele rondar por la finca y al que le echa una mano siempre que puede. Finalmente y, como consecuencia de todos los acontecimientos recientes, Paloma decide desistir de sus planes y continuar viviendo.

Así pues, la novela se articula mediante las confesiones que ambas plasman en sus diarios y por las que nos hacen confidentes de sus vivencias y a través de las cuales logramos conocer más profundamente a estos personajes singulares. Renée, dueña de un físico nada agradaciado, vive con su gato León, nombre que debe a la admiración de su dueña por Tolstoi. Pese al hecho de no haber recibido más que una educación básica, es consciente de no corresponder al prototipo de portera, tanto en lo relativo a sus gustos
culinarios como por sus amplios y exquisitos intereses culturales, los cuales van desde la literatura rusa hasta el cine japonés de autor. Con un agudo sentido del humor, ridiculiza a buena parte de los vecinos a los que considera marionetas estiradas e ignorantes y ante los que, como antes apuntaba, oculta su verdadera personalidad. Su única amiga es Manuela, una asistenta que limpia en uno de los pisos de la finca, con la que pasa ratos deliciosos tomando té y pastas en la portería y en la que aprecia un aire aristocrático.

Paloma es una niña extremadamente inteligente que se cuestiona el sentido de la vida y cree firmemente que todo ser humano está destinado a vivir en una pecera, totalmente anulado por una sociedad que extermina cualquier esperanza de una vida digna. Para ella “la gente cree ansiar y perseguir estrellas, pero termina como peces de colores en una pecera”. Tiene preocupada a toda su familia porque siempre está escondiéndose de ella pero nos sorprende su profunda curiosidad por la cultura japonesa.

Kakuro es el tercer vértice del triángulo. Este viudo y comerciante jubilado de exquisita educación y sensibilidad, al contrario que la mayoría de los habitantes del palacete parisino, es capaz de apreciar la esencia de las personas, su interior, sin dejarse llevar por el aspecto exterior ni las etiquetas sociales. El papel de Kakuro Ozu es fundamental pues con su actitud hacia la señora Michel pone en evidencia, aún más si cabe, el gran defecto de los vecinos del inmueble. Desenmascarando a la señora Michel, Kakuro muestra al lector que cualquier persona puede ser culta e inteligente, que ello no va asociado a los ingresos o a la clase social. Sin embargo, cuando las dos vecinas ven al señor Ozu acompañado de una dama no identifican que es la portera del edificio, esa mujer que lleva veintisiete años desempeñando su puesto poniendo en evidencia que, a pesar de llevar tantos años en el edificio, nadie se ha fijado en ella.

En cuanto al resto de personajes, cabe destacar a la madre de Paloma, Solange, que parece estar al margen de todo, dedicándose a sus plantas y a visitar regularmente a su psicoanalista y atiborrarse de antidepresivos y a la hermana de Paloma, Colombe, típica jovencita engreída y superficial de clase alta.

La novela nos cuenta una historia que transcurre durante varias semanas en un tiempo actual, contemporáneo al momento de su escritura y, a excepción de una de las cenas de Kakuro y Renée, se desarrolla en este edificio parisino ubicado en el número 7 de la calle Grenelle, situado en un barrio de clase alta. Las casas de los tres personajes son los escenarios en lo que transcurre la mayor parte de la acción, además de las zonas
comunes de la comunidad en la que se producen los encuentros entre los vecinos del inmueble. Son tres viviendas muy diferentes pero en las que viven tres seres humanos muy parecidos.

4. Principios filosóficos: La esencia de la vida.

La formación filosófica de Muriel Barbery se deja traslucir a lo largo de toda la novela en las ideas filosóficas que las dos autoras ficticias de los diarios anotan en ellos. De fondo hay una comparación de culturas, resaltando quizá todos los aspectos negativos de la occidental y los positivos de la oriental. Dentro de este marco, se tratan temas como la belleza, el arte o la literatura y lo que para ellas significan. Por otra parte, se denuncia la hipocresía, superficialidad y vacuidad del mundo actual. Asimismo, nos habla de la soledad de las personas disonantes, aquellas que no aceptan las reglas del juego impuestas por una sociedad llena de prejuicios en la que se vive de apariencias y en la que nadie es realmente feliz. En definitiva, nos habla sobre el sentido de la vida y, consecuentemente, de la muerte, poniendo en boca de Paloma que “estar vivo es perseguir instantes que mueren”.

En esta reflexión sobre el significado de la vida, se plantea lo duro que es vivir y cómo la gente se engaña para subsistir a una rutina dura de sobrellevar. Nos habla de cómo las esperanzas que todos tenemos en nuestra infancia de ser felices y llenar nuestra existencia de sentido están abocadas al fracaso, acabando atrapados en esa pecera en la que nos sentimos profundamente desgraciados. Ante este panorama tan desolador y pesimista, poco a poco se nos desvela todo lo positivo por lo que la vida merece ser vivida. Es entonces cuando se defiende el valor de la amistad, el encanto de tomar un té en buena compañía, la belleza de una camelia, de unos acordes musicales, de una película, de un buen libro o de un cuadro. En definitiva, se trata de saber apreciar la belleza de los pequeños placeres de la vida ante los que la mayoría de nosotros permanece ciega y tan sólo unos pocos son capaces de apreciar.

 Esto pretende reflejar la filosofía zen pues nos supone un punto de reposo que nos invita a relajar la mente y a meditar. En definitiva, es una invitación a concentrarse en los objetos y ser consciente de su existencia. Es un punto en el cual podemos liberarnos de la lógica del relato y dejar nuestras emociones fluir; por lo tanto, aquí vemos otra contraposición entre lo racional y lo emocional; lo moderno y lo antiguo; la aristocracia y la clase humilde puesto que para Renée, también la filosofía zen, y más
concretamente, el té, supone una vía de escape de la realidad injusta que la atormenta y que al mismo tiempo, le hace sentirse viva y ser consciente de su propia existencia.

Lo mismo sucede con Paloma pues su vía de escape se centra también en la composición de un diario mediante el cual poder encontrar la belleza de la vida o algo que valga la pena para no suicidarse. A lo largo de la novela encontramos entonces descripciones de lo efímero de la vida, muy arraigadas en la filosofía zen, como el siguiente fragmento escrito por Paloma en su diario: “Quizás estar vivo sea esto: perseguir instantes que mueren” O éste otro que escribe Renée sobre el ritual del té: “Cuando deviene ritual, constituye la esencia de la aptitud para ver la grandeza en las cosas pequeñas”.

En general, toda la obra está impregnada de referencias a la filosofía oriental y reflexiones que no dejan a nadie indiferente. Destacamos la cita que refleja la idea central de lo efímero que se encuentra también en las ceremonias del té y que Renée expone como base de la cultura japonesa: “Quizá los japoneses sepan que sólo se saborea un placer porque se sabe que es efímero y único y, más allá de ese saber, son capaces de construir con ello sus vidas”.

Otro concepto que se menciona en reiteradas ocasiones a lo largo de la novela es el estético japonés del wabi(侘), aunque actualmente se ha unido a otro de los principios estéticos japoneses conocido como sabi(寂), siendo conocido como wabi-sabi(侘寂). Al principio, wabi representaba la soledad de vivir en la naturaleza, apartado de la sociedad, mientras que sabi representaba lo frío, austero o marchito y, sin embargo, más tarde representaba la belleza o serenidad que llega con la edad, haciéndose visible su caducidad o mortalidad. Como ejemplo, tenemos un haiku de Bashō llamado Sabishii (寂しい) que significa soledad: “Solitario ahora, parado entre las flores de cerezo, hay un ciprés”. Este haiku representa la idea del sabi, pues tenemos al ciprés que simboliza la edad, rodeado de hermosas flores de cerezo; tenemos un contraste entre lo antiguo y lo efímero.

5. REFERENCIAS DE LA OBRA

El espacio y el tiempo son dos referentes muy importantes en esta historia y jugaran un papel muy notable. En primer lugar, el espacio. El número 7 de la calle Grenelle es el entorno donde se desarrolla toda la historia, excepto el fallecimiento de Renée. Sus
distintos inquilinos reflejan los grandes defectos de las clases más pudientes. A pesar de las caras escuelas y los buenos profesores, todos los vecinos excepto el señor Ozu y Paloma ven a la señora Michel como alguien carente de importancia ya que no es de la misma clase social que ellos, es solamente la portera del edificio. La disposición de los personajes está íntimamente relacionada con su categoría social, mientras que Renée está en la portería, en la planta baja, el resto de inquilinos habitan las viviendas de los pisos superiores, dejando clara su posición social infinitamente superior a la de la portera.

El edificio es visto como un lugar en el que habitan estirados, esnobs, engreídos y prepotentes que no son capaces de salir de la burbuja de lujo y pretensiones hacia el resto. Sin embargo, entre tantos nubarrones, aparecen dos rayos de sol, Kakuro y Paloma, que devolverán la fe en los demás a Renée. El edificio es presentado como un lugar en el que gente que piensa de la misma manera, movida por el mero interés, que es despótica y creída vive junta, como si eso fuese lo mejor, pues así todos se tratan entre ellos como se merecen.

Los espacios en los que Paloma se esconde la alejan del entorno de los adultos que la envuelve durante todo el día y que tanto detesta. La portería es un lugar en el que Renée puede esconderse del resto de personas y ser quien de verdad es, sin ocultarse ni cohibirse de los demás. También destaca la admiración que el resto de vecinos tienen por el piso del señor Ozu que, tras ser reformado, es la comidilla de todos los inquilinos.

En segundo lugar, el tiempo. Este elemento juega un papel fundamental, principalmente, en la vida de Paloma. Si hasta el 16 de junio no encuentra una razón por la que la existencia en este mundo tenga sentido, se suicidará e incendiará su piso. Con esto se establece una carrera contrarreloj por encontrar, a través de sus reflexiones profundas, un motivo de suficiente importancia para que Paloma abandone su idea de abrazar a la muerte. Conforme avanza la historia hacia su desenlace, Paloma va encontrando motivos que, sin ser del todo apropiados, tienen más posibilidades de convencerla, aunque será el fatídico desenlace de la señora Michel lo que le dará el motivo principal por el que la existencia vale la pena, ya que Paloma, a partir de ahora, buscará “los siemprev en los jamases”

Por otra parte, el tiempo también jugará un papel importante a favor de la portera, ya que, conforme pasa, ésta va evolucionando y se va mostrando al mundo tal como es, puesto que ya ha sido desenmascarada, ahora todos conocen su secreto. También es importante remarcar que, gracias al paso del tiempo, la señora Michel va descubriendo
nuevas compañías que le serán enormemente gratas, incrementando su número de amistades de una a tres, todo un hito para ella.

Como temas fundamentales en la obra podemos encontrar la actitud de la alta sociedad, el alcance de la felicidad y la presencia de la muerte. El comportamiento de los vecinos del bloque no es más que un reflejo de lo que ocurre en la realidad y en cualquier parte del mundo. Las clases altas no están dispuestas a entablar relación con las clases menos pudientes a menos que se trate de relaciones de servicio de estos hacia los más poderosos. Podemos negarlo, si nos apetece o ello tranquiliza las conciencias, pero para gran parte de la sociedad la elegancia de un erizo es inadmisible y la apariencia lo es todo. Cada cual es lo que los demás ven, y lo que los demás ven es lo que aparenta.

Sin duda, otro de los temas referentes es el alcance de la felicidad, pues a pesar de morir tan repentinamente, Renée se va feliz y en paz, ya que las últimas semanas han sido fantásticas para ella; el señor Kakuro y los momentos que han compartido, las charlas con Paloma, los momentos con su amiga Manuela, etcétera. Asimismo, Paloma también acaba feliz cuando concluye la obra, ya que abandona su pensamiento de suicidarse e incendiar su casa porque, gracias al sufrimiento que le causa la muerte de la señora Michel, ha descubierto que en la vida, a pesar de los malos momentos, también hay momentos de gran belleza.

La muerte está presente desde que Paloma planea suicidarse el día de su 13º cumpleaños. Durante todo el libro hace referencia al momento en que ella muera. Esto contrasta con la idea de Renée, que sin desear la muerte ni mencionarla en la historia, la encuentra una fatídica mañana. A pesar de tan trágico suceso, esto es algo positivo al menos para Paloma, quien descubre, gracias al sufrimiento, que la vida y la existencia también tienen sus buenos momentos. Es un poco contradictorio que una encuentre lo que la otra ansía, pero gracias a ello se desprende una gran enseñanza y una esperanza para Paloma.

Otro tema fundamental que desarrolla esta novela es la filosofía. La autora profundiza en la idea según va avanzando la novela y se puede ver primeramente en los diferentes referentes literarios, en la cultura japonesa, en las reflexiones que van a hacer ambas protagonistas, los haikus que utiliza Paloma, las citas literarias de Renée, y que va a ver su máximo esplendor con la llegada de Kakuro Ozu. Las reflexiones filosóficas serán sobre todo relacionadas con los temas de los que trata el libro y la problemática entre muchas otras cosas. El buscarle el sentido a la vida, intentar averiguar por qué,
entenderlo, esa sensación de reflexión, racionalidad y sensatez hacia las cosas que nos transmiten los personajes cuando analizan las diferentes situaciones.

Un último tema que cabría la pena destacar es el de la superficialidad. A lo largo de toda la novela vemos cómo ésta está enormemente presente en la sociedad de la que se rodean Paloma y Renée; una sociedad donde las apariencias engañan. El más claro ejemplo sería Renée y su fachada de portera “común”. Renée sabe que hay ciertas ideologías en la sociedad, como que una portera tiene que ser basta e inculta, que tiene que cocinar comida de pueblo y para pobres, por eso oculta enormemente su pasión por la literatura y el buen cine además de la comida algo más exquisita. En la superficialidad está la apariencia, y esta es la que se guardan los vecinos, tal y como nos narra Paloma cuando dice que entre ellos no se llevan bien pero que se saludan cordialmente; cuando el novio de su hermana y la familia van a visitar la casa, Paloma no puede corregirles porque está mal visto.

6. CONCLUSIONES: UN RETO A VIVIR CON ILUSIÓN

La obra hace una clara crítica hacia toda esa aristocracia que detesta relacionarse con los que están por debajo de ella, refiriéndose a términos puramente económicos, y que solo está dispuesta a mantener el contacto con aquellos que les sean de interés siempre pertenecientes a las escalas más altas de la sociedad y mayoritariamente por intereses, sean del tipo que sean. La problemática surge cuando personas como Paloma se dan cuenta de que, desde su entorno más íntimo, su familia no la escucha y no la entiende, no se preocupa por lo que siente u opina su propia hija; para ellos Paloma es invisible, viviendo en un halo en el que lo más importante de verdad es aparentar y relacionarse con los de la misma clase social.

Por lo tanto, la principal problemática de la novela es el sentido de la vida. Desde un primer momento se nos va a decir que la vida no tiene realmente sentido, será Paloma la encargada de esto. El mundo de los adultos es todo un engaño, creen saber de lo que trata la vida pero el verdadero destino biológico es aquel que lleva a la amargura, aquel que te hace ver (una vez que has envejecido) que realmente no tiene sentido. Así, Paloma nos presentará la vida como algo amargo que no merece la pena vivir y se pasará toda la novela buscando un sentido a la vida, el cual lo buscará a través del arte, las reflexiones, etc.
La novela nos invita a orientar nuestra vida en un rumbo esencial que nos llevará a recorrer las vidas de Paloma y Renée de una manera impecable, con un tono distendido con el cual la autora consigue que el lector, al acabar el libro, se dé cuenta de que en nuestro entorno hay muchas Renées y muchas Palomas, personas de gran importancia pero que son pasadas por alto o incluso menospreciadas.

En este tour apreciamos que todos, sin importar la condición que sea, podemos relacionarnos entre nosotros y que todos somos piezas importantes del puzzle que compone esta sociedad en la que, por desgracia aún están profundamente arraigados los prejuicios de las clases sociales más altas en pro de la opulencia. También es una herramienta perfecta que nos ayuda a comprender que cada cual nace, crece y se desarrolla de una manera en concreto, con sus gustos y aficiones y que no debemos esconderlos ni ocultar nuestra verdadera personalidad, ya que siempre habrá personas que nos aprecien por ser como somos, sin importarles nada más. La importancia de manifestar cómo somos, qué pensamos nos brindará la oportunidad de conocer a personas que realmente merecen la pena, que nos valorarán por nuestras virtudes únicamente.

Es una obra que nos invita a descubrir qué hay más allá de lo aparente. Desde un principio, su título La elegancia del erizo ya nos sugiere una idea atractiva y es que toda persona que parezca dura y fea en su exterior, dentro es igual de sensible y hermosa que un erizo. Barbery nos da un punto de vista diferente sobre la vida y la sociedad, no diciéndonos, pero mostrándonos nuevos puntos de vista y haciendo que nos cuestionemos en qué se basa esta, cómo está formada y lo que realmente merece la pena. Es una novela didáctica pues en ningún momento impone, sino que enseña. Las reflexiones de Paloma y Renée no son más que una forma de dar paso a nuevos pensamientos en la mente del lector.

En conclusión, se trata de una novela en la que, por un lado, a través de unas reflexiones filosóficas y, por otro lado, con un sentido del humor devastador, la autora da luz a dos personajes que acaban resultándonos cercanos y emotivos. Constituye todo un homenaje a los valores esenciales del ser humano que en la sociedad actual se están descuidando y deja entrever una singular atracción por la cultura japonesa. Cuando aparece el señor Ozu, los personajes entran verdaderamente en acción y experimentan, evolucionan y adquieren una viveza de la que antes parecían carecer. La novela va in crescendo y pese a un final trágico acaba transmitiendo un mensaje positivo y esperanzador que anima a disfrutar de la vida y creer firmemente en una de las frases de
Paloma que Renée recuerda cuando agoniza “Lo que importa no es morir, sino lo que uno hace en el momento en que muere”.

En definitiva, nos hallamos ante una novela que supone una clara invitación a vivir con ilusión y saborear esos pequeños detalles por los que la vida merece la pena. A buen seguro, su lectura provocará diversión y una continua sonrisa, a la vez que derivará en reflexiones más profundas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aparicio, J., “La elegancia del erizo o el arte como agente de igualdad social”, Revista de Investigación Paradigmas, marzo de 2013.
“La elegancia del erizo de Muriel Barbery”, Grupo de Lectura del Centro de Documentación María Zambrano, febrero de 2010.
Valdivieso, G. “Regalar perlas a cerdos o sobre la elegancia del erizo de Muriel Barbery”, Lo que leimos, mayo de 2014.
FOXFIRE NEVER SAYS NEVER! VANDALISMO Y SOLIDARIDAD: LA “PANDILLA” COMO FAMILIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD MÁS ALLÁ DE LOS DISCURSOS DE GÉNERO

Alejandra García Guerrero
Universidad Complutense de Madrid

La representación cultural de la adolescencia muestra, en general, dos ideas básicas que forman parte del imaginario colectivo: la de la compleja formación de la identidad, con un individuo en lucha consigo mismo que se intenta definir a través de los parámetros de Otredad que la sociedad le ofrece; y la de la rebelión, consecuencia en gran parte de la primera. Si nos paramos a pensar en artefactos culturales concretos, muy pronto nos vienen a la mente imágenes de jóvenes rebeldes que, como héroes, desafían las fronteras del adulto, un adulto encorsetado por toda una serie de leyes que le impiden vivir en libertad y, en definitiva, conformar una identidad que no termine por ser la reproducción de metarrelatos tales como el del dinero, la familia o la religión. Esta lucha hace que, a priori, los adultos consideren a ese individuo a medio formar que es el adolescente un “inconsciente”, un provocador y un loco; aunque en muchas ocasiones está visión está teñida de nostalgia ante la imagen de libertad y la ausencia de responsabilidad que, contradictoriamente, ésta encierra.

Sin embargo, la locura en la adolescencia no parte únicamente de la construcción de la identidad como individuo en sí en estas manifestaciones, sino que lleva consigo todas las implicaturas psicológicas y sociales que entran en juego en la configuración de la misma. Una de estas implicaturas es la del género. Sólo hay que detenerse a observar el catálogo de libros y, especialmente, de películas cuyos protagonistas son adolescentes para darse cuenta de la diferenciación que se lleva a cabo a priori entre las jóvenes (delicadas o desviadas, sensibles o borderline) y los jóvenes (rebeldes, populares o marginados).

A lo largo de este artículo se intentará ver de qué manera Joyce Carol Oates muestra esta lucha, interna y externa, en la configuración de los personajes en su novela Foxfire: Confesiones de una banda de chicas, jugando con la ironización y el distanciamiento con respecto a la performatividad del género dentro de un grupo de chicas que entran y salen, en lucha continua con el Otro y consigo mismas, de la sociedad patriarcal que las oprime. La locura surge, por lo tanto, en dos sentidos primarios: como violencia hacia la
Otredad opresora que encauya y encorseta la formación de la identidad de las protagonistas, mujeres sumisas y futuras esposas de las que no se esperan determinados “comportamientos masculinos”; pero también como violencia autoinfligida, impulso de muerte freudiano ante la falta de reconocimiento en ninguno de los lados de esa frontera establecida por la sociedad. ¿Cómo logran las chicas de Foxfire escapar de la performatividad del género, si lo logran? ¿Qué mecanismos se utilizan en la novela para mostrar el acercamiento y la huida de la locura y la violencia que ésta encierra?

1. Sensibles, locas y “marimachos”: catálogo de locuras en la construcción de los personajes de Foxfire.

Era una época de agresiones a chicas y mujeres mayores pero por entonces no disponíamos del lenguaje idóneo para hablar de ello (Oates, 2014: 146)

Como ya hemos adelantado, la construcción del discurso de lo femenino en Foxfire: Confesiones de una banda de chicas es una de las principales causas de locura en sus protagonistas, una locura que es considerada como tal en primer lugar desde fuera, al reconocer el resto de personajes un cuerpo femenino (aunque no siempre evidente, como veremos) en las adolescentes que no se corresponde con el comportamiento esperado de tal cuerpo. Eso crea, en muchas ocasiones, una lucha interna en los personajes, que, como Rita, quieren reaccionar en contra del prototipo femenino pero se ven incapaces de hacerlo, “como si las cosas embarazosas y vergonzosas y en ocasiones alarmantes e incluso dolorosas que le sucedían a Rita estuvieran tan fuera de su control como el tiempo atmosférico y no tuvieran relación precisa con ella, con su yo físico y su femineidad. ‘Eso te pasa porque lloras y les gusta verte llorar’” (Oates, 2014: 40). En otras ocasiones, la lucha sigue otro camino y se exterioriza en forma de violencia o de rechazo. Esta representación se mueve siempre, entonces, en dos direcciones, pues para que los rasgos puedan ser reinterpretados el Sujeto no se basta consigo mismo, sino que necesita el reconocimiento de una sociedad que reproduce e hiperboliza esas marcas mediante un ejercicio de simulación basado en la imagen.

Para poder entender en qué sentido estos personajes reproducen, ponen en duda y reinterpretan estas marcas femeninas, debemos pararnos a pensar qué relación establece el Sujeto con el concepto mismo de género. El género, al ser una de las etiquetas que define la esencia humana, es entendido como un enunciado del que se espera un criterio de autenticidad a priori. En otras palabras, podemos decir que, en cierto sentido, un
cuerpo no puede considerarse humano si carece de género. Como explica Judith Butler (2007: 225), el momento en que un bebé se humaniza es aquél en que se responde a la pregunta: “¿es niño o niña?” Sin embargo, el género construye en torno a sí todo un imaginario de etiquetas y reglas implícitas que se alejan de lo puramente individual, convirtiéndose también en criterios de autenticidad toda una serie de actos que parten de una construcción social, y no son consecuencia de un rasgo esencial del individuo. Este tipo de actos son puramente discursivos, y constituyen lo que Butler (2007: 266) denomina “performatividad” mediante su reiteración y su reproducción a partir de normas fijadas fundamentalmente a través del lenguaje verbal y no verbal, es decir, a través de la palabra y del cuerpo. Los actos performativos son puramente culturales, y responden a una serie de normas rígidas que establecen, de manera construida, sus criterios de autenticidad, convirtiendo un enunciado variable e interpretable en un acto en sí mismo del que se espera una interpretación determinada (el ejemplo más claro de acto performativo en lingüística es el del verbo “prometer”). Como está fundamentada en la repetición de una serie de actos por parte de la comunidad, la performatividad del género hace que se ritualicen determinados comportamientos como auténticos a priori, mientras que otros comienzan a ser demonizados mediante el tabú y la prohibición.

De esta manera, el Sujeto reproduce una identidad de género que no es identidad, puesto que se construye a partir de comportamientos impuestos de manera cultural, en primer lugar a partir del lenguaje que, construido también mediante tabúes, mantiene la dicotomía masculino-femenino con todas sus etiquetas, yendo incluso más allá de las mismas. En la obra hay numerosos ejemplos del poder de los actos performativos a la hora de configurar la identidad en cuanto al género en la sociedad americana de los años ’50, aunque quizá los tres más claros sean el del matrimonio y el del cuerpo. Que el objetivo de toda mujer debería ser casarse para completar su identidad está más que aceptado en la obra, donde encontramos afirmaciones del tipo “¿Qué te gustaría hacer? Es decir, desde ahora hasta que… te cases.” (Oates, 2014: 400), pronunciada por Mr. Kellogg. El cuerpo hipersexualizado de la mujer, en segundo lugar, aparece como receptáculo para el disfrute masculino a partir del abuso, verbal en múltiples ocasiones (los policías abusan de Legs en la comisaría con comentarios ofensivos referidos a su promiscuidad) y físico en tantas otras, como el episodio de abusos que sufre Lana por parte de los amigos de su hermana o el protagonizado por el tío de Maddy, Wimpy Wirtz, cuya venganza constituirá uno de los primeros triunfos de la banda. Las chicas, en la mayoría de ocasiones, a excepción quizá de Legs, como veremos, no pueden o no
saben escapar de tales discursos, y reaccionan ante ellos con miedo y, en definitiva, con violencia:

Suponiendo que seas buena conmigo, Las palabras sonaron muy esparcidas, dichas con una lentitud poco natural. Wimpy no apartó por un instante la mirada de la cara de la muchacha ni bajó una sola vez la vista mientras colocaba la mano de Maddy sobre sus propios pantalones: sobre sus protuberantes atributos sexuales. Maddy se puso a gritar. Maddy se puso a chillar (Oates, 2014: 102).

La denuncia de la imposición performativa en el proceso de formación de la identidad de las jóvenes protagonistas es evidenciada por Oates, por otro lado, con las brutales descripciones de sus cuerpos. Un ejemplo claro es la oposición, en el catálogo de cuerpos femeninos, de la fisonomía de los mismos, que quedaría aún más clara en el episodio en el cual las chicas comienzan a usar la técnica del “anzuelo”, consistente en atraer a los hombres con sus “atributos femeninos” para conseguir dinero a cambio a partir del robo —se mantiene en todo momento, por otro lado, el vandalismo y el acto violento como contrapartida irónica por parte de Oates, evitando así que el discurso performativo insertado en la sociedad patriarcal triunfe. Violet Kahn, representante de la belleza delicada, de tez blanca y formas femeninas, puede protagonizar este episodio sin problema, a diferencia de “Goldie, la de la gran osamenta cubierta de carne prieta y nervuda que a sus quince años media un metro setenta” (Oates, 2014: 53), rechazada como objeto de deseo desde el principio, asumiendo de entrada qué cuerpo puede ser aceptado como femenino y cuál no. Sin embargo, no queda claro en la obra hasta qué punto Goldie rechaza estas etiquetas, pues el discurso atribuido a la joven es bastante débil debido a su caracterización como simple y poco inteligente, apoyada por un comportamiento puramente violento e intolerante (los comentarios racistas y crueles constituyen, se podría decir, la mayor parte de su discurso). ¿Cómo se completa, entonces, la caracterización de la locura más allá de la imposibilidad de huida de las etiquetas performativas en los personajes?

Cheryl Mikkota (2002) aplica la explicación del complejo de Edipo freudiano para analizar de qué manera aceptan los personajes de Oates su estatus de subordinación femenina. Partiendo de la clasificación que Freud lleva a cabo en “Femininity”, Mikkota (2002: 14) sitúa el origen de la locura y la violencia en el complejo de castración femenina que surge en “the relationships between the protagonists and their mothers, [that] reveal a castration complex that explains the daughter’s desire for violence before they enter the Oedipal complex; a desire that is created by the
protagonists’ anger and hatred toward their mothers who, in Freudian terms, lack the symbolic power of the penis”. Es precisamente cuando intentan desplazarse de la figura de la madre hacia la del padre cuando se vuelven más agresivas y comienzan a expresar su disconformidad como víctimas de la dominación masculina.

Freud (1933: 154) explica el desarrollo del complejo de castración a partir de tres procesos, a partir de los cuales podríamos clasificar a las protagonistas de Foxfire: Confesiones de una banda de chicas. El primero de ellos consiste en la inhibición sexual (relacionada con el desarrollo de neurosis), en el cual podríamos situar el personaje de Goldie, que se nos presenta como totalmente desposeída de atributos sexuales. El segundo está relacionado con un complejo de masculinidad, y en él se situarían Maddy y Legs; y el tercero es aquél mediante el cual se llega a la aceptación/establecimiento de una femineidad “normal” (que podríamos completar, medio siglo después, con el adjetivo “performativa” aplicado al género a partir del análisis de Butler), en el cual se situarían el resto de las chicas (Lana, Rita, Violet), que desconocen las herramientas para escapar de los márgenes de la subordinación femenina en la sociedad patriarcal.

Antes de pasar a analizar la locura dirigida hacia el exterior, en forma de violencia contra el Otro, debemos pararnos a analizar el complejo de masculinidad desarrollado por las que considero las dos protagonistas de la obra, Maddy y Legs. Esta última, de quien “nadie hubiera dicho que era una niña” (Oates, 2014: 31), representa en mi opinión el único caso de toma de conciencia de la performatividad del género e intento de huida del mismo. Legs salta, corre y trepa, trabaja, va a la cárcel, compra el coche y compra la casa, aceptando el papel de líder de esa pequeña sociedad matriarcal que supone la banda de chicas, fuerza opositora contra las estructuras de poder del patriarcado “in order to grant women a fórum or place to expound their needs for community among members of their own sex” (Mikkota, 2002: 41). En el caso de Legs, los deseos violentos se ven alimentados a partir de su relación con dos hombres: su padre, Ab Sadowsky, y el Padre Thériault, un sacerdote a quien la Iglesia ha dado la espalda. Mientras que este último aporta el tinte político al pensamiento de la joven con sus ideas marxistas sobre el proletariado y el levantamiento de los oprimidos (aqui entra en juego, claro está, la lectura feminista), la relación con el primero está directamente relacionada con la muerte de la madre. Dado que el acercamiento al padre, quizá el personaje más machista de toda la obra, resulta imposible, Legs se interesará por la
historia de su madre, descrita por Ab básicamente a partir de la otorgación del estatus de objeto sexual, estatus al que Legs no quiere acceder:

(…) sabía portarse como debe portarse una mujer, no como una cualquiera o algo aún peor, si casi peor, como una mujer que se ha abandonado o que le tiene sin cuidado su aspecto, que no saca partido de sí misma, como tú…, tú podrías ser una belleza de esas que tumban de espaldas pero qué va: actúas como un maldito chico, te vistes como un chico siempre que puedes, ningún tipo te hará ni puto caso mientras vayas haciendo salvajadas (…). Oh Dios qué avergonzada estaría Gloria, yo mismo estoy avergonzado, soy un hombre y estoy avergonzado (Oates, 2014: 227).

Es este discurso el que hace que la pequeña Margaret reaccione, decidiendo mantener el “celibato” en su relación con los hombres y luchar por su propia supervivencia. Pero, para Legs, “female survival in the patriarchy depends on own’s ability to oscillate between both gender realms”. Por tanto, Legs será la única que consiga escapar de las etiquetas performativas, estableciendo a cambio una imposibilidad de identificación genérica a partir de una ambigüedad que roza el transgénero y que lleva a su punto climático con el disfraz de Mike Sadovsky.

En el caso de Maddy, aunque es difícil establecer una imagen clara de la misma puesto que es la narradora-cronista de la obra, esta lucha interna no existe, ya que acepta las etiquetas inconscientemente en muchas ocasiones, lo cual le hace discutir con Legs más de una vez. Sin embargo, el complejo de masculinidad nace, al contrario que en Legs, de la ausencia de un padre que, sin embargo, está en todo momento presente en la figura de la madre sometida que, además, es incapaz de establecer ningún tipo de relación con su hija:

¡Qué apuro me habría dado decirle a Legs aunque fuera en un susurro medio guasón Sí también tú eres mi vida o Moriría por ti!, nadie en mi familia hablaba de aquel modo, casi siempre estábamos solas mi madre y yo y apenas nos decíamos nada. Porque sería una muestra de debilidad. Sería descubrir su yo más íntimo (Oates, 2014: 15).

2. VIOLENCIA COMO AUTODETERMINACIÓN: POSICIONAMIENTO Y DESTRUCCIÓN DEL OTRO.

La Otra Gente tiene algo… ¿no os parece? Que te hace desear saber quiénes son… ¿verdad? Y quizá te apetecería ser ellos (Oates, 2014: 36)

El reconocimiento de la figura del Otro resulta siempre, para el Sujeto, en la aparición de sentimientos ambivalentes, muchos de ellos consecuencia de una tensión

615
destructora que, procedente de una Voluntad oscura, no se canaliza únicamente en la autodestrucción, sino que la mayoría de las veces se traduce en forma de violencia extrema hacia el prójimo, aquél que es visto, a un tiempo, como Sujeto y no-Sujeto. Está claro que en la sociedad patriarcal la figura de otredad se ve representada en el sexo femenino, en directa oposición con “the masculine One” (De Beauvoir, 1974: 28). En este sentido, Joyce Carol Oates invierte el orden, convirtiendo la banda de chicas en una sociedad matriarcal donde los Otros son los hombres. Sin embargo, esta otredad infunde temor no por su oposición en la identificación con respecto al individuo, sino que se trata de Otro racionalizado, erguido como tal a partir de los actos violentos ejercidos contra las mujeres (o la Mujer Individuo, podríamos decir, que representa el personaje de Legs) que, empoderadas, se constituyen como individuos y deciden reaccionar con un “explicit act of sadomasochistic desire (…) to remove themselves from the “natural order” of femininity to an order that places womankind below the power and the autonomy of male supremacy” (Mikkota, 2002: 17).

Esta otredad que representa lo masculino se convierte en la bandera de Legs y, por tanto, de Foxfire, que no consentirá que ninguna de las chicas tengan relaciones con nadie del sexo masculino, haciéndoles conscientes en todo momento de que representan al Enemigo:

Nos odian, ¿comprendéis? ¡Esos hijos de puta nos odian! Y es muy probable que la mayoría de ellos ni siquiera lo sepa, ¡pero nos odian y nos matarían a todas si pudieran evitar ser descubiertos o como en esa historia Doctor Jekyll-Mister Hyde de la película! (…) No, no son casos aislados, son todos los hombres. Vivimos en estado de guerra no declarado (Oates, 2014: 147).

La reacción ante esta Otredad por parte de Foxfire siguió caminos: el del vandalismo y la violencia, por un lado, y el de la fraternidad, la solidaridad y la comunión que rigen a la banda. Todas ellas procedentes de lo que podríamos considerar un hogar “desestructurado” (ya se han observado los casos particulares de Legs y Maddy, pero el resto de las chicas tampoco recibe el apoyo de sus respectivas familias, y mucho menos tiene cerca una presencia femenina que no represente la subordinación a la masculinidad y sus leyes), son capaces de crear un hogar a partir de la noción de hermandad, una noción que, más allá de la solidaridad, alcanza en muchas ocasiones un

1 El nombre de Foxfire, procedente de la referencia a la calle en que viven las dos protagonistas, Avenida Fairfax, hace referencia a la llama del tatujaje que lleva cada una de sus miembros y representa la virulencia de sus actos, por un lado, y al sustantivo “zorra”, dando así la vuelta a uno de los insultos dirigidos a las mujeres en referencia a su sexualidad por parte de la sociedad patriarcal.
Juráis solemnemente consagraros a vuestras hermanas en Foxfire si lo juro consagraros al ideal de Foxfire sí lo juro pensar siempre en vuestras hermanas como quisiérais que ellas pensaran en vosotras si lo juro en la Revolución del Proletariado que es inminente en el Apocalipsis que es inminente en el Valle de la Sombra de la Muerte y bajo tormento físico o espiritual lo juro, lo juro no traicionar nunca a vuestras hermanas en Foxfire en pensamiento palabra u obra no revelar nunca los secretos de Foxfire no negar nunca a Foxfire ni en este mundo ni en el otro y por encima de todo entregaros a Foxfire dedicándoos toda vuestra lealtad, todo vuestro valor y su corazón y vuestro alma y vuestra felicidad futura a Foxfire si lo juro que Dios os ayude lo juro para siempre jamás hasta el fin de los tiempos Sí lo juro: lo juro. (Oates, 2014: 62)

Sin embargo, el concepto de “hermandad”, “una verdadera hermandad no un mero reflejo de los varones” (Oates, 2014: 68), va mucho más allá de los límites de la banda, al menos para Legs, que es consciente en todo momento de lo que representan los Otros, hasta el punto de que es capaz de disfrazarse de aquello que el Enemigo espera de ella en varias ocasiones, pasando de un lado a otro de la performatividad a partir de la manipulación y un conocimiento de las leyes internas del discurso patriarcal asombroso con el objetivo de conseguir sus objetivos: en Red Bank, una reducción de condena, con la familia Kellogg, el acceso a la casa y la confianza de sus miembros para poder llevar a cabo el posterior secuestro del padre de familia.

No obstante, la hermandad no incluye a todas las mujeres, como podríamos pensar a priori, sino que deja fuera a aquéllas que se alían con el Enemigo, aquellas que reproducen comportamientos de sumisión extrema o defienden la postura del hombre con respecto a lo femenino. Incluye únicamente a las oprimidas, y es aquí donde entran de nuevo en juego las teorías del Padre Thériault: “Jesús mío son mis hermanas, al igual que mis hermanas las chicas de Foxfire. Porque veo que todas somos pobres, las chicas blancas y las negras encerradas aquí en Red Bank.” (Oates, 2014: 222).

Por otro lado, la hermandad, constituida sobre valores positivos, se hunde como consecuencia de la violencia extrema, violencia dirigida hacia el exterior y ejercida sobre el Otro masculino. Esta violencia es creciente, puesto que comienza con actos vandálicos (pintadas de insignias, “decoración” del coche del profesor de matemáticas), continúa con venganzas violentas (Wimpy Wirtz, navajazo en defensa de Violet que
lleva a Legs al reformatorio) y acaba con la muerte de dos personajes masculinos, el primero de ellos culpable de acoso, pero el segundo víctima de un secuestro. Es este último acto el que lleva a la disolución de la banda, y es llevado a cabo no por una de las chicas, sino por un personaje femenino externo que es introducido en la banda por Goldie y representa la locura en sí, y no como consecuencia de la opresión como en el resto de casos. V.V., de quien no conocemos ni siquiera el nombre completo, acaba con la vida de Mister Kellogg no por accidente, sino de una manera premeditada:

—¡Yo quiero que la diñe!, dice V.V., mientras sale de su escondite. Se acerca como un perro a Legs, encogida, servil, sí, pero también desafiante, retándola a que la eche. Legs, al mirarla, ve a una chica enferma y trastornada, mentalmente desequilibrada, ¿por qué no se dio cuenta antes? Una torcida sonrisa le deforma la cara, es el tipo de mueca que por fuerza acabará en una explosión de risitas. —Después podríamos quemar la maldita casa, ¿eh, Legs? ¿Verdad que podríamos? (Oates, 2014: 435)

En la obra las únicas triunfadoras capaces de establecerse como individuos autónomos tras huir de las limitaciones de género son Maddy y Legs. La primera, tras huir de la banda a tiempo (antes de que las chicas lleven a cabo el secuestro), continúa sus estudios en la universidad; mientras que de la segunda se pierde la pista, aunque existe la sospecha de que está en Cuba por una foto en el periódico en la que aparece junto a Fidel Castro. A modo de conclusión, podríamos decir que Calor Oates muestra la caída de la banda a partir del uso indiscriminado de la violencia a partir de focos de locura que hacen que ésta sea incontrolable, acabando por convertirse las conformantes de la banda en los Otros frente a los cuales se identificaban. ¿Hay otra manera de acabar con la performatividad y la opresión que no sea a partir de la reproducción de los mismos mecanismos de poder que hacen sufrir a los oprimidos?

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ENTRE LA LOCURA Y LA CORDURA:
LOS PERSONAJES FEMENINOS DE GUADALUPE NETTEL

Coral García Rodríguez

Università di Firenze

Guadalupe Nettel ha recibido el consenso de la crítica y se presenta como una de las voces imprescindibles de la literatura actual, tanto mexicana como hispana. Es bien sabido que México cuenta en su haber con una reconocida tradición de cantidad y calidad en cuanto a voces femeninas (Alemany Bay, 2003), que se remonta, como ha señalado la ginocritica, a las mujeres “desobedientes” del siglo XIX (Álvarez, 2009: 92), para continuar después con el despegue y consolidación de distintas generaciones que ha hecho posible que, en literatura, las mexicanas hayan realizado un salto que las permite moverse en espacios donde, junto a otras escritoras y escritores coetáneos de distintas latitudes, comparten afinidades como el doble interés por el relato y la novela, la importancia de lo autobiográfico como elemento constitutivo de su escritura, y la dedicación a la crítica literaria, con incursiones en la prensa.

En las páginas siguientes me centraré en el análisis de los personajes femeninos en la narrativa de Guadalupe Nettel, que, adelanto ya, se caracterizan (como los masculinos, a los que haré alguna que otra referencia), por su incapacidad para adaptarse a la sociedad en la que están insertados. Tanto en los relatos como en las novelas asistimos a un despojamiento progresivo de las protagonistas, que parten de una normalidad aparente para llegar al descubrimiento inquietante de una diversidad patológica que les impide comunicarse con los demás, y que desemboca en general en el aislamiento.

Una característica fundamental de los cuentos de Guadalupe Nettel es la alternancia de voces monologadas de hombre y mujer, así como la localización que pasa de México a París, a veces dando espacio a Japón, escapando entonces del “regionalismo” que define a otros autores de lengua española. Si México y Francia están relacionados con la vida real de la escritora (recordemos que ha vivido una parte de su juventud en París, donde se doctoró en Ciencias del lenguaje), su interés por el país asiático se podría explicar a partir de su estudio sobre Octavio Paz (Nettel, 2014) y de su propio interés por la literatura japonesa; me refiero en concreto a su atracción por Haruki Murakami, al que ha dedicado alguna que otra reseña (Nettel, 2006).
Lo autobiográfico identificado con la escritura femenina, tan denostado por un sector de la crítica, constituye sin duda un ingrediente fundamental en la producción literaria de Nettel, que, a diferencia de sus predecesoras (acusadas de no ser capaces de inventar y de ser proclives a lo doméstico y sentimental), encuentra un terreno fértil en los recientes estudios sobre la escritura autobiográfica que otorgan el debido reconocimiento a un género que ha evolucionado desde el “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975) a la denominación de autoficción propuesta por Doubrovsky, donde nos encontramos con un sugestivo “pacto ambiguo” que despierta el interés intelectual de los nuevos lectores, anclados, como explica magistralmente Manuel Alberca, en un “nuevo orden cultural” propio del posmodernismo, derivado del individualismo y del capitalismo liberal de nuestros tiempos (Alberca, 2007: 40).

La primera recopilación de relatos de Nettel, Pétalos y otras historias incómodas, publicada en 2008, se abre con un encabezamiento esclarecedor, una cita de Julio Ramón Ribeyro que reza lo siguiente: “Seres imperfectos viviendo en un mundo imperfecto, estamos condenados a encontrar sólo migajas de felicidad”, seguida de otra, de Mario Bellatin, que completa la anterior: “-¿En qué consiste la belleza del monstruo? -En su no darse cuenta” (Nettel, 2008: 9). La autora deja clara ya, desde el principio, la clave para entender el eje desde el que parte la razón de ser de su escritura. De hecho, las seis historias de este libro (tres en boca de mujeres y otras tres en boca de hombres) son confesiones de personajes outsiders, en busca de una felicidad que resulta imposible de alcanzar. Así, en Transpersiana la voz narrativa espía a un vecino del edificio de enfrente, por el que, suponemos, se siente atraída. Según avanza la lectura, presentimos que el personaje masculino va a asesinar a la mujer a la que ha invitado a casa, ya que, en la cocina, coge “un objeto alargado que envolviste en una servilleta” (Nettel, 2008: 29), pero el desenlace nos deja sin saber qué sucede realmente, lo cual es por supuesto más impactante e inquietante. ¿Pero no podría ser también una visión premonitoria de lo que podría ocurrirle a la misma curiosa si dejara su ventana por el salón del vecino observado? Mejor entonces mantenerse cada uno en su mundo privado.

El otro lado del muelle, por su parte, tiene como protagonista a una mujer que busca la verdadera soledad. Evoca un verano de su adolescencia mexicana en la que se refugió con sus tíos en la isla de Santa Helena para no ver a nadie, a la que repentinamente llega Michelle, una joven francesa, para visitar por última vez a su madre enferma de cáncer, la cual se había trasladado para morir allí, sin compañía. Tras su fallecimiento, la hija desaparece como había llegado: “subió al muelle sola y descalza entre el bullicio de los
vendedores” (Nettel, 2008: 80), con la soledad afincada en sus ojos azules. Desde el presente de adulta, el yo recuerda una soledad emblemática que de alguna manera es también la suya.

Bezoar, por último, se presenta como apuntes en forma de diario que toma una mujer ingresada en una clínica de rehabilitación, dirigidos a un usted, el psicólogo y doctor Murillo. Ella señala como desencadenante de su patología el divorcio de sus padres cuando contaba con nueve años, bromeando enseguida sobre este lugar común de la psicología. Línea a línea descubriremos el vicio matriz que define su anormalidad: arrancarse el pelo hasta dejarse zonas calvas, defecto que intenta mantener escondido a los demás y que la impide alcanzar relaciones duraderas. Hasta que un hombre, afectado también él por otro tic similar, cascarse los dedos, descubre su secreto y la convence de que pueden tener un futuro juntos, casados. Durante un período funciona, hasta que cada uno de ellos empieza a considerar insufrible el defecto del otro. Como en otras historias de la misma escritora, sale a la luz la imposibilidad de que la felicidad matrimonial pueda durar. Ante la insistencia del marido, que ingresa en la misma clínica para estar a su lado, la esposa solo encuentra una solución drástica: “Le he dado cita a Víctor esta misma tarde, junto al acantilado. Uno de los dos tendrá que irse de aquí” (Nettel, 2008: 140), un irse para siempre, cayendo por el despeñadero. De nuevo el desenlace nos deja suspendidos, sin saber el final. Pero quizá el hecho de que el diario quede interrumpido es de algún modo una respuesta.

Otra recopilación de cinco cuentos, El matrimonio de los peces rojos, publicada en 2013, empieza con un relato homónimo en el que una pareja que vive en París tiene tres peces que morirán al no poder convivir en la misma pecera, y que anticipan la separación de la pareja, la cual está esperando el nacimiento de una niña. Se trata de la desmitificación de la maternidad, la paternidad y el matrimonio, presentada desde un prisma diferente al de otras precursoras, en una línea de absoluta actualidad. Los animales, entonces, constituyen el espejo en el que pueden reflejarse los hombres, como sucede también en Felina, ambientado en México, donde la protagonista afirma: “Los vínculos entre los animales y los seres humanos pueden ser tan complejos como aquellos que nos unen a la gente” (Nettel, 2013: 63), y de hecho encuentra en los gatos la compañía ideal. En dicho relato, Nettel vuelve a presentar el tema de la maternidad desde una doble perspectiva: la protagonista y su gata se quedan embarazadas casi al mismo tiempo, pero solo el animal llevará un satisfactorio embarazo hasta el final. La mujer se debate en las dudas sobre si tener o no tener a su hijo, al que después pierde
precisamente para salvar a la gata. El tercer cuento narrado por una voz femenina es Hongos, en el que de nuevo asistimos a la ruptura de un matrimonio mexicano, debido a la infidelidad de la mujer con un extranjero europeo, también casado. La nueva relación se vuelve parasitaria, como un hongo que ha invadido su organismo sin que ella pueda o quiera hacer nada para impedirlo. De hecho, en el desenlace la protagonista afirma: “Permaneceré así hasta que él me lo permita, acotada siempre a un pedazo de su vida o hasta que logre dar con la medicina que por fin, y de una vez por todas, nos libere a ambos” (Nettel, 2013: 102).

Como en la recopilación anterior, las citas antepuestas ya nos daban una interpretación inequívoca sobre el hilo conductor de todos los relatos: “Todos los animales saben lo que necesitan, excepto el hombre”, de Plinio el Viejo; seguido de una cita de Gao Xingjian: “El hombre pertenece a esas especies animales que, cuando están heridas, pueden volverse particularmente feroz” (Nettel, 2013: 13). En efecto, Guadalupe Nettel construye personajes que tienen más en común con los animales y las plantas que con los seres humanos. Recordemos otros ejemplos, en este caso de personajes masculinos, como el protagonista de Bonsái, que identifica a su mujer con una enredadera, mientras él, por el contrario, es una planta suculenta: “Los cactus son los outsiders del invernadero, outsiders que no compartían entre ellos sino el hecho de serlo y, por lo tanto, de estar a la defensiva” (Nettel, 2008: 47); o al profesor de biología de Guerra en los basureros, que rememora una adolescencia en la que se sintió más comprendido por una cucaracha que por sus coetáneos o su propia familia: “La única compañía que tuve en ese momento fue la de una cucaracha muy pequeña que permaneció toda la noche junto al buró de la esquina. Una cucaracha huérfana, probablemente asustada, que no sabía hacia dónde moverse” (Nettel, 2013: 61).

En lo que respecta a las novelas, a continuación veremos algunas de los constantes presentes en los cuentos, así como nuevos elementos que enriquecen el mundo literario de Guadalupe Nettel. En este sentido, podemos afirmar que la escritura ha dado a la autora resultados terapéuticos de aceptación de la diversidad y de afirmación de su identidad, que probablemente explican esa evolución hacia un desenlace positivo en su obra más reciente, gracias también a la notoriedad internacional de la que goza hoy en día. Pero vayamos por partes. El huésped, publicada antes que las recopilaciones mencionadas más arriba, resulta tal vez su libro más inquietante y enigmático: en él asistimos al desdoblamiento de su protagonista, una niña que a un cierto punto se da cuenta de que está habitada por un huésped, al que denomina “La Cosa”, que gobierna
sus actos y la conduce a la ceguera y al mundo de los seres anormales. La preferencia por la primera persona singular otorga a la novela un tono confesional en el que destaca, en las primeras páginas, la escalofriante narración de la silenciosa muerte del hermano, intuimos que a manos de su hermano, sin que los padres sean conscientes de lo que está ocurriendo en su propia familia. Con la desaparición de Diego, un niño bueno y pacífico que “se inspiraba en la estrategia de las hormigas invasoras de la cocina” (Nettel, 2006: 16), el terror y convencimiento de que perderá la vista (quizá también el sentimiento de culpa) lleva a la protagonista a adelantarse a ese momento, entrando a trabajar en una escuela de ciegos, y a unirse a personajes que, como ella, tienen alguna tara o defecto, y que han buscado una vida paralela donde no existe el sol, en el mundo subterráneo del metro de la ciudad de México.

En su obra sucesiva, El cuerpo en que nací, la novela más autobiográfica de Guadalupe Nettel, encontramos algunas pistas para entender el porqué de ese miedo a la ceguera, empezando por las primeras líneas: “Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho” (Nettel, 2011: 11), imposible de curar, y que limitaba la visión, defecto que de alguna manera ha condicionado la vida de nuestra autora. El mismo topos aparece en Ptosis, uno de los cuentos de Pétalos, donde el protagonista es un fotógrafo que tiene debilidad por los párpados imperfectos, y que se enamora perdidamente de una joven sobre todo por ese defecto que considera “de [una] voluptuosidad desquiciante” (Nettel, 2008: 23). Cuando ella decide operarse para corregirla, él se siente obligado a desaparecer, porque había “tanto en juego: mis recuerdos, mis imágenes de esos ojos que, de haberlos visto después, idénticos a los de todos los pacientes del doctor Ruellan, habrían desaparecido de mi memoria” (Nettel, 2008: 24).

Los datos autobiográficos de la El cuerpo en que nací van más allá, hasta hacernos pensar que la protagonista que nos habla en primera persona es la misma Guadalupe Nettel (aunque no se produzca la identificación entre el nombre de la autora y del personaje, requerida por el pacto autobiográfico de Lejeune). Entre otras pistas sobre su infancia y su vida familiar presentes en la obra, destaca el hecho de que el padre era psicoanalista, lo que sirve de clave para entender por qué aquí (como en Bezoar) se recurre a ese diálogo ficticio propio del psicoanálisis, con un interlocutor silencioso, interpelado con el nombre de doctora Sazlavski. Al final de la sesión, es decir, al llegar al desenlace de la novela, el yo parece haberse afirmado y aceptado tal y como es: “Por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar el cuerpo en el que había nacido,
con todas sus particularidades. A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él” (Nettel, 2011: 194-195). En las líneas anteriores se hace patente la razón de ser del título, que por otra parte remite a los versos de Allen Ginsberg, citados en la apertura del libro.

La por ahora última novela de nuestra autora mexicana, Después del invierno, presenta de nuevo algunas constantes formales y temáticas propias de su mundo narrativo, lo que permite a sus lectores encontrarse en un terreno familiar. Así, la obra está estructurada en capítulos monologados, en los que se alternan los dos protagonistas: Claudio, un cubano afincado en Nueva York, y Cecilia, una mexicana que estudia en París (otra vez la presencia de los dos continentes, americano y europeo). En sus páginas, además, Guadalupe Nettel introduce a algunas figuras de relieve de la literatura hispanoamericana (como Córtazar y Vallejo), así como la música (Miles Davis, Keith Jarrett o Philip Glass), que se erigen en bálsamo y medicina para lograr mitigar y sobrelevar las respectivas soledades de los personajes, y que constituyen, además, un ingrediente intertextual muy de nuestros tiempos.

Resulta importante destacar que la importancia otorgada a la música por el protagonista masculino deja indiferente a Cecilia, más orientada hacia los libros, lo que de algún modo hace predecir al lector que, en el triángulo amoroso, la balanza del amor entre el cubano y el franco-italiano se orientará hacia este último. En efecto, en dicha novela aparece también Tom, un librero obsesionado con los cementerios, que vive en el mismo edificio que Cecilia, el cual arrastra los efectos de una enfermedad devastadora (hipertensión arterial pulmonar), y que a pesar de todo emprenderá un viaje a Sicilia antes de morir, tras el cual regresará a la capital francesa para terminar allí su periplo vital, junto a Cecilia, el último “regalo” de la vida. De hecho, el lector sabe que Tom ha sido, antes de caer enfermo, una persona enérgica, llena de vitalidad y atractivo, donde no pasa desapercibida su relación con Italia, un país que adquiere, entonces, connotaciones diferentes respecto a Francia (la crítica a los parisienses se dilata a lo largo de la obra) y Estados Unidos. Por su parte, Claudio mantiene una enfermiza relación con Ruth, una acaudalada americana que está bajo control psiquiátrico.

Los espacios habitados por los personajes son fundamentales para entender cómo evolucionarán. Si Claudio vive encerrado en un apartamento donde no hay ventanas al exterior, una especie de calabozo autoimpuesto al que no lleva jamás a nadie, y en el que la atención por el orden resulta maniacal, Tom y Cecilia viven pared con pared, en
lo que originariamente fue un único piso, dividido por su dueña para sacarle más partido. Las dos mitades acababan, entonces, por juntarse, pero desde las ventanas de ambos se disfruta de la vista del cementerio de Père-Lachaise, lo que de algún modo anuncia la llegada de la muerte.

El final de la novela es, a pesar de todo, esperanzador (al menos en comparación con otros desenlaces de la autora), como se desprende de las siguientes palabras de cierre de la protagonista: “Pensé que, así como la primavera sucede al invierno consiguiendo año tras año que olvidemos su crudeza, habría siempre niños jugando y corriendo encima de nuestros muertos. Y que eran ellos, los niños, quienes conseguían mejor que nadie, si no condenarlos al olvido, renovar nuestras ganas de vivir, a pesar de su dolorosa ausencia” (Nettel, 2014: 268). Ha aprendido, por tanto, la lección de Tom, que antes de morir la obliga a abandonar sus ideas de suicidio: “Todos tenemos una misión en la vida y a cada quien le corresponde encontrarla. Pasar por ese mundo sin descubrirla equivale a desaprovechar la existencia. Si quieres que muera en paz tienes que prometerlo” (Nettel, 2014: 244).

Con esta novela, entonces, gracias a la escritura, Guadalupe Nettel parece haber reconocido su misión, tras salir victoriosa de la lucha contra “La Cosa”, tras aceptarse a sí misma con un párpado desigual que se erige en símbolo de su particular modo de estar en el mundo… y de narrarlo.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


GÉNERO Y LECTURA: LA LEITORA DECIMONÓNICA EN SOCIEDAD

Pedro García Suárez
Universidad Complutense de Madrid

Propongo en esta ponencia un análisis acerca del modo en que la heroína lectora perteneciente al movimiento realista y naturalista español es coartada por su entorno, dadas las transformaciones personales que se operan a raíz del ejercicio lector. A través de un recorrido por algunos de los personajes más conocidos de Pardo Bazán, Galdós y Clarín, se intenta reflejar cómo el nuevo ritual lector que se va imponiendo a lo largo del siglo XIX en relación a la mujer no solo modifica las aspiraciones internas de las heroínas, sino que influye de manera decisiva en su posición como agentes sociales.

Existen pocos movimientos literarios en los que exista una presencia tan masiva del personaje de la mujer lectora como en el realismo y en el naturalismo español. El nuevo modo lector que se impone a lo largo del siglo XIX en relación a la mujer, basado en una íntima y solitaria relación sin mediadores entre sujeto lector y libro y surgido a raíz de la nueva ociosidad burguesa que nace de los presupuestos que construyen el ideal del ángel del hogar, ostenta una posición fundamental en la obra de todos aquellos y aquellas novelistas que marcaron esta época. Debido a esta razón, la crítica ha prestado mucha atención al análisis de este personaje, focalizando en una posible intención autorial censuradora. Sin embargo, apenas ningún estudio ha ahondado en las transformaciones identitarias de género acontecidas inmediatamente después de esta inmersión en libros y, por ende, en la naturaleza performativa de lectura en sí misma.

Siendo este el objeto de mis investigaciones, propongo en esta ponencia un análisis acerca de la recepción por parte del entorno de la lectora de las nuevas transformaciones personales que se operan en este ejercicio, que se torna exploración y construcción. Desde una perspectiva foucaultiana, se presenta especialmente interesante el modo en que diversos personajes posicionados de maneras muy diversas en la sociedad en que se insertan se convierten en sujetos guardianes de una normatividad promovida por el nuevo proyecto burgués. Procedamos entonces a observar la dinámica que se establece entre dos tipos diferentes de lectoras -indagatoria y evasiva- y la sociedad que las rodea.

Para comenzar, centrámonos en aquellos personajes que utilizan la lectura como medio para indagar en sí mismos. Si observamos a estos en su conjunto, lo primero que debemos recalcar es el intento de erradicación por parte de su entorno de cualquier tipo
de construcción personal y autónoma. Toda configuración no dirigida a la integración en los parámetros asignados es negada y coartada.

Debido a la libertad —o libertinaje, si atendemos a la opinión más generalizada del entorno en la novela— en que la heroína pardobazaniana Clara Ayamonte, protagonista de *La Quimera*, es educada por el doctor Luz, nuestra lectora es censurada por el resto de mujeres que la rodean. El hecho de que el encargado de su educación no delimitase sus conocimientos en función del sexo de la heroína —es decir, que no recurriese a una educación genérica— es calificado como una extravagancia romántica:

>Pretenciosa, espiritada, romántica… La ha educado del modo más extralímite su tutor […] Clara tiene una posición excelente. Sólo que ¡la educación! Aquella cabeza es una olla de grillos; tantas cosas raras aprendió… Leyó cuanto quiso, estudió extravagancias… pero […]. — Pero… corrección… y religiosidad… ¡ni pizca! ¡Más schocking! (Pardo Bazán, 2000: 80; cursivas del texto)

Sin embargo, el ejemplo más claro de censura exploratoria lo proporciona la heroína de Clarín. La relación entre sociedad y personaje en el caso de Ana Ozoares cobra una importancia capital, ya que va a sufrir un continuo oscilar entre dos mundos que van a resultar incompatibles y contradictorios entre sí: su mundo interior y el mundo exterior¹. Este ir y venir entre ambos la conduce a una deformación de su visión acerca de lo que realmente son, llevándola a establecer una dicotomía extremadamente polarizada y organizada en las categorías *bueno-interior y malo-exterior* en la que no está en juego únicamente su identidad proyectada, sino también su nunca-encontrada identidad real dado que, dada la continua imposibilidad de realizarse en todos los planos, nunca llega a ser del todo definitiva: “Ana es la contradicción hecha mujer” (Ortiz Aponte, 1971: 50). Esta inseguridad provoca que “Ana Ozoares, la Regenta, es vulnerable a estos cambios de identidad” (Proaño, 1988: 256).

La literatura va a jugar un papel fundamental en los acercamientos y alejamientos entre uno y otro, ya que, en líneas generales, todas sus lecturas van a estar enfocadas a su realización dentro de ella misma:

Los libros —y muy especialmente uno entre todos ellos— pierden también el carácter absoluto de su antigua autoridad y dejan de ser los vehículos de una verdad incontestable para convertirse

¹ Estoy de acuerdo con Bobes Naves (1984: 52) en que todo el odio que Ana profesa a los diferentes lugares que va habiendo no resulta ser más que un problema interno. Aducimos aquí que se trata de una proyección de su repulsa hacia la misoginia que impera en la sociedad decimonónica: “Ana ha vivido en Madrid y en Loreto y ha viajado y vivido con su marido en Valladolid, en Granada, en Zaragoza, pero no encontró por allá nada diferente a lo que tiene en Vetusta […] y esto se explica porque el problema de esta mujer no está vinculado a Vetusta como espacio físico, sino a ella misma como personaje”.

628
de forma progresiva en instrumentos que permiten a sus lectoras y lectores percibirse y comprenderse mejor a sí mismos. (Bollmann, 2007: 28)

Este proceso de división del mundo en dos esferas no complementarias entre sí va a comenzar en sus primeros años de vida. Entre otras muchas cosas, la ausencia de su madre, el acoso y la falta de amor por parte de doña Camila, y el aplastamiento del único aliciente de su vida –su amistad con Germán– condujeron a que “Ana que jamás encontraba alegría, risas y besos en la vida, se dio a soñar todo eso desde los cuatro años” (Clarín, 2011: 250). Esto era lo único que permitía a Ana poder ser feliz: el refugio en su imaginación y en todo lo relacionado con ella, explicando su afición a la literatura y a la escritura:

Si doña Camila se acercaba a la puerta a escuchar por el ojo de la llave, no oía nada. La niña con los ojos muy abiertos, brillantes, los pómulos colorados, estaba horas y horas recorriendo espacios que ella creaba llenos de ensueños confusos, pero iluminados por una luz difusa que centelleaba en su cerebro. (250)

Como resultado, comienza a elaborar la imagen de una realidad exterior sórdida, opresora y cruel. Una imagen que ya siempre arrastrará consigo: “aquellos recuerdos de la niñez huyeron, pero la cólera que despertaron, a pesar de ser tan lejana, no se desvaneció con ellos” (226). Una realidad cuya consecuencia será la de la temprana construcción de un mundo interior tan complejo como su relación con la literatura:

Así como en la infancia se refugiaba dentro de su fantasía para huir de la prosaica y necia persecución de doña Camila, ya adolescente se encerraba también dentro de su cerebro para compensar las humillaciones y tristezas que sufría su espíritu. No osaba ya oponer los impulsos propios a lo que creía conjuración de todos los necios del mundo, pero a sus solas se desquitaba. El enemigo era más fuerte, pero a ella le quedaba aquel reducto inexpugnable. (258)

Doña Camila es, en su infancia, el símbolo más claro de esa injusta realidad pero, sin embargo, no quedará exento el resto del entorno más próximo que también condenará su inocente aventura con Germán y serán capaces de juzgar hasta la pureza de su madre ausente. Este mundo exterior influirá incluso físicamente en su adolescencia:

---

2 El tipo de castigos suministrados por el aya inglesa permiten comprender la sólida y binaria construcción de Ana del mundo en dos esferas no complementarias entre sí. El encierro al que queda sometida enciende el prurito subversivo hacia su futura posición como mujer: “This punishment symbolizes, foreshadows, and shapes Ana’s role as a woman in society, for it is a punishment by imprisonment in the house” (Schyfter, 1982: 230).
Entre doña Camila y don Carlos habían aj ado las rosas de su rostro; aquella turgencia y expansión de formas que al amante del aya le arrancaban chispas de los ojos, habían contenido su crecimiento; Anita iba a transformarse en mujer cuando parecía muy lejos aún de esta crisis; estaba delgada, pálida, débil; sus quince años eran ingratos, a los diez tenía las apariencias de los trece, y a los quince representaba dos menos. (263)

Su estancia en Madrid tampoco resulta mucho más positiva. Ana sigue sin lograr sentirse cómoda en un espacio que intuye a través de sus sentimientos junto a unas personas entre las que no consigue encontrar su lugar. Por ello, siempre desea volver a la aldea, donde preserva sus buenos recuerdos con Germán y, sobre todo, donde consigue disfrutar de su soledad. En aquella intimidad puede hacer uso de los libros de la biblioteca de su padre: “La pobreza en Madrid tiene que ser resignada o cursi. Aquellas vecinas eran cursis. Anita no podía sufrirlas; le daban asco ellas, su tertulia y sus teatros. Pronto la llamaron el comino orgulloso, la mona sabia” (263).

Pero la repentina muerte de este la va a conducir al espacio en el que permanece el resto de sus días: Vetusta. Un lugar en el que, desde el principio, es tratada como una carga y una mercancía a vender al mejor postor. Por ello, su impresión sobre el mundo exterior continúa cargándose de negatividad, alimentando su cólera sorda y convenciéndola de su superioridad ante lo que la rodea. Será la misma sociedad vetustense la que aplaste sus ambiciones literarias, la que quiera colocarla en el lugar donde ellos creen que debe estar, y la misma que, al final, dará la espalda a nuestra heroína por no seguir el buen tono de la apariencia externa.

A pesar de sus múltiples intentos por ser una más en aquella masa vacía y volcada hacia el exterior, su mundo interior vencerá dejándola expuesta a la vejez y repulsión del otro mundo: “los cambios de identidad provienen no del yo original, sino de los elementos de la sociedad con quiénes aquél convive” (Proaño, 1988: 256).

Hablaban mal de Ana Ozores todas las mujeres de Vetusta, y hasta la envidiaban y despellejaban muchos hombres con alma como la de aquellas mujeres. Glocester en el cabildo, don Custodio a su lado, hablaban de escándalo, de hipocresía, de perversión, de extravíos babilónicos; y en el Casino, Ronzal. Foja, los Orgaz echaban lodo con las dos manos sobre la honra difunta de aquella pobre viuda encerrada entre cuatro paredes. (Clarin, 2009: 585)

Lo que había empezado por ser el mejor descubrimiento de su infancia acabará, cuando ya esté sola y abandonada por todo el pueblo, por convertirse en aborrecimiento y hastío. La heroína es consciente de que las expectativas que los libros le habían abierto habían sido las culpables de su posterior destrucción al existir la imposibilidad de ser llevadas a cabo en la esfera social:
Aborrecía los libros, fuesen los que fuesen; todo raciocinio la llevaba a pensar en sus desgracias; el caso era no discurrir. Y a ratos lo conseguía. Y entonces se le figuraba que lo mejor de su alma se dormía, mientras quedaba en ella despierto el espíritu suficiente para ser tan mujer como tantas otras. (589)

Por todo lo anterior, el mundo exterior aparece descrito con toda una serie de adjetivos negativos que componen una sensación de unidad frente a todo lo que se mueve en el interior de nuestra protagonista. Como apunta Ciplijauskaité (1984: 47) en relación a Emma Bovary, pero perfectamente extrapolable a Ana Ozores: “en todas partes choca contra la estrecha moral burguesa, que estructuralmente se pone de relieve mostrando estructuras sociales iguales en todas partes”.

Como resultado, el caso más complejo es el de Ana Ozores, ya que sufre un doble acoso social. Por un lado, a lo largo de su desarrollo va a soportar los continuos intentos de convertirla en la mujer que debe ser –estos intentos no consiguen dar su fruto debido a la influencia de la literatura–. Por otro lado, su faceta como escritora va a ser reiteradamente atacada. La heroína clariniana es acusada de ser un híbrido entre hombre y mujer dado que “calificar de masculina a la mujer artista es la manera más simple de reconocer los logros de una mujer determinada, sin por ello cuestionar el axioma según el cual feminidad y creatividad son incompatibles” (Freixas, 2000: 131; cursivas del texto).

Por lo tanto, la mujer lectora no es indiscriminadamente tachada de marimacho\(^3\). Es la mujer que se inmiscuye en asuntos establecidos dentro del conjunto normativo masculino a través de los libros la que soporta estos calificativos\(^4\). Es el castigo a un intento de socavación de fronteras largamente construidas, de dilapidación a una estructura binaria que sostiene el orden social deseado.

En cuanto a la lectora que busca la huida de su prosaica situación, su falta de discernimiento entre fantasía y realidad es la culpable de que sean percibidas como

\(^3\) Así lo explica Michelle Perrot (1993: 6-7): “El principio masculino es superior, pero las mujeres pueden acceder a él mientras que determinados hombres son de hecho femeninos: no es cuestión de naturaleza, sino de cultura”.

\(^4\) Es el acercamiento de Ana Ozores a la escritura el motivo por el cual es vista como un ente híbrido. Del mismo modo, Alda Blanco (1998: 25) comenta como “a Emilia Pardo Bazán se la describía frecuentemente como mujer «viril», designación que señala claramente la todavía presente incompatibilidad entre feminidad y escritura a finales del siglo”. En este sentido, se pronuncia María Pilar de Sinués (1862, I: 215) respecto a la mujer que decide escribir al mismo nivel que un hombre, y no para un público femenino y con el objetivo de fijar la imagen patriarcal deseada: “No quiero a la mujer varonil. Quiero a la mujer enteramente femenina, con su llanto, su graciosa risa, sus coqueterías, en una palabra”.

631
mujeres extrañas, locas, literatas. Además de ser visto como una excentricidad, van a ser objeto de burla por parte de los demás.

Entre los pocos datos que dilucidamos, tenemos el ejemplo de Isidora Rufete. El aspirante a doctor dejará bien claro las premisas en que nuestra protagonista considera que debe moverse. Está muy bien que posea una instrucción básica, pero hay que atajar el deseo de que una mujer acceda al conocimiento:

—Mamíferos son coles. Vidita, no te me hagas sabia. El mayor encanto de la mujer es la ignorancia. Dime que el sol es una tinaja llena de humo; dime que el mundo es una plaza grande y te querré más. Cada disparate te hará subir un grado en el escalafón de la belleza. Sostén que tres y dos son ocho, y superarás a Venus. (Pérez Galdós, 2011: 124)

Y es que existe una fuerte censura dada la asociación existente entre la lectura femenina y el deseo transgresor. Una de las razones por las cuáles queda castigado todo ejercicio lector desmesurado o de obras supuestamente perjudiciales:

La identificación entre la lectura femenina y el deseo trasgresor no se ve únicamente en los textos médicos y manuales de conducta femenina publicados en la segunda mitad del siglo XIX. Que esta identificación forma parte del imaginario cultural de la época está reflejado en la abundancia de las representaciones no solo literarias, sino también visuales, de la figura femenina cuya lectura desenfrenada resulta en su caída moral y social. En el terreno literario, solo hay que pensar en Ana Ozoa o en Isidora Rufete, para mencionar dos casos ya muy comentados. Estas lectoras esquivan el control social y acaban siendo mujeres «desviadas», muy típicamente adúlteras, prostitutas, madres solteras, etc. (Tsuchiya, 2008: 139)

Leocadia Otero es objeto de mofa incluso entre su círculo de amigas por su afición a la lectura. Era un auténtico “vicio” que debe mantener en secreto. Podemos observar que el hecho de instar a sus amigas de Orense a que le renovasen sus suscripciones, va a provocar el apodo de “literata” por parte de sus amigas:

Fue la lectura su vicio secreto, su misteriosa felicidad. Cuando rogaba a sus amigas de Orense que le renovasen la suscripción en la librería, hacían ellas chacota y ponían a Leocadia el apodo de literata. (Pardo Bazán, 1999a: 658-659; cursivas del texto)

Isabel Godoy es igualmente ridiculizada por su entorno. Tachada de loca y asociada lingüísticamente con Don Quijote, su sobrino incluso intenta aprovecharse de ella: “«Ha llegado don Santiago Quijano y me ha dicho que la pobre está rematadamente loca. ¡Pobre señora! Visítala; sírvela en lo que puedas, y trátala con tacto y estudio para no ofenderla»” (Pérez Galdós, 2000: 141).
Charo, protagonista secundaria de *Rosalia*, además de aparecer caracterizada por “su poca cordura” (Pérez Galdós, 1984: 342), es una mujer “con la cabeza llena de novelas” que “se ha acostumbrado a tal modo a citarlas a cada paso que ha llegado al extremo de no decir cosa alguna de verdad” (335). A pesar de que “la índole de esta muchacha no tenía nada de mala” (39), es percibida como una mujer a la que es preferible no hacer ningún caso, dado que no posee “ninguna clase de principios” y, por ello, “solía cometer alguna sinrazón o torpeza, con que intentaba remediar su anterior debilidad, por lo cual, según hemos visto, la tan original intendenta era una interminable serie de malos pasos y tropezones” (341).

Si, como agentes sociales, el sexo de nuestras heroínas importa por la simple razón de que, en el terreno de juego, “la categorización es primordial, como *actividad mediadora entre el sujeto y su entorno*” (Pichevin y Hurtig, 1990; cursivas del texto), de la misma manera, interesa la manera en que ella comprende esa identidad como mujer y, al mismo tiempo, el modo en que es percibida por el entorno en el que interactúa. En las obras propuestas hemos comprobado cómo no se puede tener únicamente en cuenta a la heroína como sujeto independiente, ya que permanece en constante relación dialógica con el entorno, muchas a veces a su pesar.

Comprendiendo que la mujer se convierte en un objetivo principal a construir, entonces resulta igual de imprescindible la elaboración de un sistema mediante el cual no solo se regule lo que debe estar dentro y fuera de la norma que permite la *satisfacción* social del individuo, sino que castigue y expulse a lo nombrado como marginal o fuera de la norma. Sin embargo, hubiese sido bastante más complicado crear algo semejante a una prisión para aquella mujer que cometiese el delito de reformular el contenido del conjunto normativo que se la impone que, como percibimos en estas representaciones literarias, adoptar un sistema de penalización interna controlado por los mismos individuos que participan en la sociedad. Por lo tanto, como apunta Foucault (1990: 55), los textos apuntan a la adopción decimonónica de un sistema punitivo centrado en la “infamia”.

De esta manera, los autores seleccionados parecen haber construido una especie de representación teatral que sitúa a la heroína como foco de las acciones de los demás. Los actores y, asimismo, las actrices, convergen en su posición como agentes de la autoridad, o de la norma. El padre, la tía, la amiga o el esposo se han puesto de acuerdo para custodiar y regenerar a la *delincuente*, que ha cometido el grave pecado de
autodefinir en qué consiste ser mujer. Es más, se ha atrevido no solo a serlo, sino, en su papel de actriz, a representarlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Foucault, M., “La sociedad punitiva”, Fernando Savater (Presentación), Julia Varela (Ed.), Fernando Álvarez Uría (Trad.), La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación, Madrid, La Piqueta, 1990, pp. 47-68.


Ortiz Aponte, S., Las mujeres de "Clarín": esesperpentos y Camafeos, [Río Piedras], Edit. Universitaria, 1971.


Pardo Bazán, E., La Quimera, Darío Villanueva (Ed.) y José Manuel González Herrán (Pról.), Obras Completas (Novelas), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, imp., vol. V: La Quimera; La sirena negra; Dulce dueño, 2000, pp. 1-400.


Schyfter, S. E., “«La loca, la tonta, la literata»: Woman’s destiny in Clarin’s La Regenta”, Gabriela Mora y Karen S. van Hooft (Eds.), Theory and practice of feminist literary criticism, Ypsilanti, Michigan, Bilingual Press, 1982, pp. 229-241.


HEROÍNAS Y PERSONAJES FEMENINOS TRANSGRESORES EN LA LITERATURA ITALIANA ACTUAL: ROSSANA CAMPO Y MELISSA P.

Pablo García Valdés
Universidad de Oviedo

Los personajes heroicos han dejado de ser superiores al común de los mortales y las situaciones trágicas a las que se enfrentan han dado paso a escenas reales y cotidianas, en las que cualquiera de nosotros podría verse inmerso. Por definición, el antihéroe debiera mostrar atributos opuestos a los que tradicionalmente se le han atribuido a los héroes clásicos. Sin embargo, las barreras entre la concepción tradicional de héroe y antihéroe se han desdibujado en los últimos tiempos. Las nuevas heroínas, o antihéroínas, deben ser accesibles y hablar a favor de todo individuo (Meyer, 2008: 104).

Se comienza a hablar de heroínas en la literatura en Francia durante el s. XVII y en Inglaterra desde el siglo XVIII, cuando los literatos comenzaron a dar protagonismo a los personajes femeninos. Este hecho supuso un impulso significativo para el desarrollo de escritoras como Charlotte Brontë o Jane Austen (Meyer, 2008:48-49). No obstante, no será hasta mediados del siglo pasado cuando se produce un reconocimiento por parte de las lectoras con las protagonistas de las novelas, con una imagen que constituía un reflejo fecundo de los temas tratados, aumentando, así, la cotidianidad de sus vivencias. Las lectoras han procurado un tipo de literatura que sacie su curiosidad de hallar contenidos diferentes, una narrativa intimista que pueda garantizar un reconocimiento personal con lo narrado.

Las pautas de comportamiento de toda sociedad han marcado en cada época la hoja de ruta de los modales asociados a toda persona de cualquier raza o condición social, también al comportamiento de las mujeres. Estas desviaciones de las normas de comportamiento conllevan la exclusión o la marginación social, un hecho que, en el caso de las mujeres, se tildaba de rebeldía, llegando a confundirse con la locura.

La lucha contra el patriarcado ha sido continua por parte de diferentes movimientos y voces femeninas a lo largo de la historia. Tradicionalmente, en la literatura universal se han señalado algunos personajes como verdaderas heroínas literarias debido, entre otras causas, a la transgresión de las normas y pautas impuestas por la sociedad del momento. Será, por ejemplo, el caso de las protagonistas de la novela realistas. También se ha intentado recortar la historia de otras heroínas que la historiografía había ocultado,
como será el caso de Adrianna Assini con la figura de Juana la loca en Le rose di Cordova.

A través de la literatura, las escritoras manifiestan su deseo de exteriorizarse y mostrar su propia visión del mundo y de la realidad. Todas estas autoras realizan en sus novelas un proceso de introspección hacia su mundo más interior, pero también hacia su infancia para relatar sus recuerdos del pasado y, a partir de ellos, analizar y buscar las causas de su devenir e ir al encuentro del germen que han condicionado sus propias vidas, algo inusual hasta la fecha. De esta forma, el heroísmo de estas autoras no se encuentra en haber alcanzado sus objetivos personales, sino en hacernos partícipes de esos procesos, de vivir sus experiencias junto a ellas (Blakemore, 2015: 16).

Lui mi faceva dei regali stupendi, smeraldi grossi così, non potete sapere che roba. E in più mi scopava TUTTE LE SANTE NOTTI, ogni notte, pioveva nevicava o splendeva il sole, anche se io ero sul punto di schiantare lui mi scopava tutte le notti zuppe zuppe zuppe mi scopava finché non venivo tre o quattro volte. Per dodici anni! [...] io stavo morendo. Stavo impazzendo [...] perché non ero io! Mi sentivo come una bambola! E poi lui era così serio! Così noioso! Stava sempre zitto e leggeva Proust. NON MI HA MAI DETTO UNA VOLTA, UNA SOLA VOLTA TI AMO. [...] e così l’ho lasciato. Io volevo l’amore, il calore, litigare, ubriacarci, ridere (Campo, 2003: 113)

Muchas autoras contemporáneas promoverán ciertas innovaciones en sus novelas, de ahí que la secuencia tradicional de acontecimientos se vea interrumpida, alterada o desterrada de sus libros. Sus obras se articulan mediante relatos abiertos, sin apenas principio y casi sin final, donde las historias que se narran son una denuncia social y una llamada a la reflexión. Si atendemos a la estética postmoderna, estas autoras relatan en tono intimista su realidad cotidiana, en la que una crisis de identidad hace tambalear los cimientos de su realidad, de sus conflictos internos, de sus ambiciones y de su posición. Sus novelas constituyen un espejo de la sociedad contemporánea donde la presencia femenina aún está poco representada.

La principal característica de la literatura femenina es que, en la inmensa mayoría de las ocasiones, las protagonistas de las historias son mujeres. Las escritoras han elegido la figura de la mujer como personaje principal para contar en primera persona su realidad social. Estos personajes, de toda edad, condición sexual y social, son una representación de la evolución de toda una sociedad y pueden, por ello, considerarse un testimonio de un modo de pensar, de un espíritu combativo contra los estereotipos y los avatares sociales de un determinado momento histórico. Con ello, las escritoras configuran estos personajes femeninos como un reflejo de su condición y como una batalla hacia la liberación social a la que está avocada la sociedad contemporánea.
El exordio literario de Rossana Campo y de Melissa Panarelo coincide con un convulso periodo marcado por las reivindicaciones sociales, saltando al debate público y político temas de gran trascendencia mediática como la igualdad social y laboral de las mujeres, los derechos reproductivos, el aborto, la lucha contra la violencia machista, los derechos de igualdad y de matrimonio homosexual, la liberación sexual, etc. En opinión de Monteys, las narradoras han tenido que transgredir los temas tradicionales para poder reconocerse dentro de espacio que antes les estaba negado (1999: 231). La narrativa supone un terreno fértil para desarrollar y explorar los temas sociales latentes desde diversas perspectivas. Así, encontramos el ejemplo de varias escritoras que han iniciado sus propias batallas o se han unido a ellas. Es el caso de Oriana Fallaci con su *Lettera a un bambino mai nato* o de Dacia Maraini con *Donne in guerra*, entre otras. Obras y escritoras que han contribuido a que las narradoras posteriores asentasen sus escritos en temas de gran trascendencia y transgresión.

Las mayores transformaciones de la literatura escrita por mujeres están en relación con el género, el cuerpo, la sexualidad y las emociones (Esteban, 2009: 33). Es por ello que las escritoras vierten en sus obras diferentes maneras de sentir, actuar, expresarse, relacionarse y comunicar en su relación con los demás. Cada autora ha optado por una forma diferente de describir y personificar a sus protagonistas, lo que dificulta la caracterización global de todas ellas.

Las protagonistas representan las distintas etapas de la vida, desde la juventud hasta la edad adulta. Esta representación por etapas proporciona la capacidad para descubrir dentro de una misma obra, o en varias, el proceso del paso de la adolescencia a la madurez. La juventud representa la etapa más conflictiva en la vida de las personas: la búsqueda de la propia personalidad, de los gustos, la experimentación sexual, de la lucha contra el control paterno, contra los estereotipos sociales, etc. Una lucha que en la madurez continuará, pero la línea temática se ampliará adaptándola a los problemas o inquietudes que surgen en esta etapa, como la maternidad, la estabilidad o el miedo a la soledad. En algunas de las obras contemporáneas, este conflicto aún se mantiene, es precisamente a esa ruptura con las expectativas de la mujer madura tradicional a lo que las escritoras dedican parte de su obra.

Las protagonistas son rebeldes e inadaptadas que buscan una propia y libre concepción del amor, del sexo, de la situación de la mujer, de romper con los estereotipos sociales y lo logran, precisamente, mediante la transgresión de las pautas sociales establecidas y abordando temáticas que hasta hace pocos años eran impropios
de la literatura escrita por mujeres. Rossana Campo señala que en cada una de sus heroínas podemos hallar la vida como ella la siente, que en cada una de ellas hay una pequeña parte de la escritora, aunque las historias no sean autobiográficas (García Valdés, 2014: 30). Esto se debe a que las autoras contemporáneas les interesa hablar como mujeres, plantearse interrogantes, analizarlos y descubrirse a sí mismas (Ciplijauskaité, 1988: 12).

El texto se articula, por tanto, como un diario personal en el que volcar sus vivencias. No obstante, la gran mayoría de historias que estas autoras narran en sus libros son autorretratos, imágenes realistas diseñadas para captar la atención del lector, pero seremos nosotros quienes definamos a las protagonistas a través de sus actos y conversaciones. En general, este tipo de novelas cumplen dos funciones básicas: por un lado, configura el relato en primera persona como un diario de lo social, y, por otro, constituye un proceso de concienciación (Ciplijauskaité, 1988: 20). Toda producción artística es un reflejo de los condicionantes sociales, históricos y políticos en los que fue concebida, por lo que la situación de la mujer, sus inquietudes y preocupaciones quedaban igualmente recogidas en este tipo de obras. Esto no quiere decir, naturalmente, que las historias sean reales, ni siquiera que muestren la realidad del momento, pero las circunstancias colectivas aparecen en todo momento recogidas en sus obras.

Rossana Campo analiza y describe una realidad social a través de sus personajes. A partir de los temas predilectos de la literatura como son el amor, el erotismo y las relaciones humanas, la escritora intenta romper con el modelo tradicional de feminidad establecido por la sociedad patriarcal al tiempo que describe los sentimientos y las sensaciones de sus heroínas, término con el que la autora designa a sus protagonistas. Se trata de protagonistas que se subsiguen en edad y en el tiempo, lo que ofrece un reflejo del pensamiento en las diferentes fases de la vida: desde el descubrimiento del amor y del sexo en la juventud, hasta la madurez en edad adulta.

Entre los temas principales de su producción encontramos el abandono, la desilusión, la soledad, la dependencia emocional, la fidelidad o la falta de amor. El concepto de amor, erotismo y de unión se ve en los libros de Rossana Campo desde un punto de vista contemporáneo y feminista. La escritora habla abiertamente de amor sin dependencia, de la libertad en el sexo, de la insatisfacción sexual de las mujeres, de la libertad en la pareja y del amor homosexual. Temas que, poco tiempo antes, eran prácticamente tabú para las mujeres.
Sus heroínas son mujeres inadaptadas, marginales, con conflictos internos y desafortunadas en el amor. Son, por tanto, personajes femeninos originales que no comparten los prejuicios ligados al género. Se caracterizan por la inquietud y la necesidad de romper con las normas y las pautas sociales (vid. Redondo, 2008). Sin embargo, este tipo de autoras no escriben para excitar la imaginación del lector, sino para exaltar y reivindicar las vivencias de las mujeres (Alexandrian, 1994: 231).

A me interessa seguire le mie eroine anche in camera da letto, mi piace sentire cosa provano quando fanno l’amore, quando si lasciano andare o hanno un orgasmo. Trovo interessanti gli scrittori che si addentrano anche nella vita erotica dei loro personaggi. Non capisco perché sappiamo tutto di come un personaggio mangia, si veste, cammina, lavora, e poi ci si debba fermare fuori dalla camara da letto (Rossana Campo, vid. García Valdés, 2014: 30)

En la obra de Melissa Panarello encontramos varios tipos de protagonistas, desde relatos totalmente autobiográficos, pasando por personajes ficticios a otros que son reales, que cuentan sus propias historias y experiencias, basándose en temas poco usuales en la literatura italiana, aunque la transgresión es el denominador común a todas ellas, junto con la soledad del corazón, la incapacidad de controlar los instintos del cuerpo y la búsqueda desesperada del amor (Panarello, 2011: 13).

Non c’è nulla di positivo in questa ricchezza di sentimenti. Questa è un’orgia, mamma. Un’orgia di sentimenti. In cui non si comprende chi ha la meglio, in cui non si può prevedere se alla fine vincerà la norte o la vita, l’amore o il dolore. È un caos infinito, collegato da tanti piccolo anelli che si incastrano fra loro e si infiltrano nel mio collo trascinandomi in luoghi sempre diversi, in stati d’animo sempre più esasperanti (Panarello, 2005: 43)

Con su primera novela, Melissa Panarello ha revolucionado a toda Italia. La publicación de 100 colpi di spazzola prima di andare a dormire le ha conllevado todo un aluvión de críticas por diversas personalidades del ámbito literario, de la política y de la sociedad italiana. En pocos días, todo el país se posicionaría a favor o en contra de la joven siciliana. En cualquier caso, su libro resultó ser un éxito editorial con la venta de más de tres millones de ejemplares en 42 países. Aunque el resto de sus obras no han tenido semejante acogida, su labor editorial y su presencia mediática no ha cesado.

Con una prosa recatada y unos temas poco frecuentes para su edad, la protagonista, una joven menor de edad, vuelca en su diario sus experiencias y reflexiones acerca de la pérdida de la virginidad, la búsqueda desesperada del amor y todos los fracasos sentimentales que la joven padece, sea con chicos, hombres mayores o mujeres. En esta obra se narra la historia de una joven que comienza su camino con la exploración de su
sexualidad y la búsqueda del amor a través del cuerpo y del placer. Según la propia escritora: «Il sesso è la cortina di tornasole di una società: parla degli individui, della loro specificità, nivela i difetti e le virtù di ogni esistenza» (2011b: 8). Sin embargo, resultará una búsqueda fallida que le reportará múltiples experiencias y vivencias, como muestra al inicio de la obra:

Molte volte, sempre con la mia figura riflessa nello specchio, intrufolo piano un dito e, guardandomi negli occhi, provo nei miei confronti un sentimento di amore e di ammirazione. Il piacere di osservarmi è talmente grande e talmente forte che diventa subito piacere fisico e arriva con un solletico iniziale e termina con un calore e un brivido nuovi, che durano pochi attimi. Dopo arriba l’imbarazzo (Panarello, 2011a: 8)

Hablar de esta escritora es hablar de transgresión, de subversión, de independencia y de igualdad social. Más allá del contenido erótico y del uso del cuerpo femenino, encontramos en su obra un camino hacia el autodescubrimiento y hacia la soledad interior, donde los miedos e inseguridades guían los actos y la toma de decisiones de la protagonista en su búsqueda del amor.

Melissa Panarello plasma en el resto de su producción una reflexión sobre la concepción y expresión del amor, del cuerpo y de la sexualidad en Italia, un país que, según la propia escritora, no es para mujeres (2011b: 45).

En las obras de Rossana Campo y de Melissa Panarello se producen múltiples escenarios de transgresión que muestran la inquietud de toda una generación de narradoras por manifestarse contra el orden moral y social establecido. Es precisamente a partir de este momento cuando surge la necesidad de la heroína. Al igual que sucedía con los héroes clásicos, los lectores experimentan el proceso de identificación con las nuevas heroínas a través del devenir de las circunstancias. No obstante, el diálogo entre protagonista y lector es más cercano, situándose en un mismo plano de realidad (Redondo, 2008: 143). Las novelas están escritas bajo la mirada de sus protagonistas y, a través de ellas, seremos partícipes de sus vivencias, sus traumas y pasiones. Será pues, a partir de las conversaciones y sus actos, el modo que tenemos de acercarnos a ellas.

Nos encontramos ante un panorama heterogéneo en lo que respecta al estilo y a las diversas particularidades, donde cada narradora opta por un estilo propio que se va formando a través de su experiencia como escritora y como lectora. Es difícil establecer determinadas características generacionales dentro de un mismo movimiento atendiendo únicamente a su producción literaria, sino que ellas mismas elaboran sus propias pautas y las modifican según sus preferencias. A pesar de ello, resulta posible establecer ciertas
similitudes entre su producción literaria, su biografía y la creación de personajes e historias. En opinión de Redondo, esta labor sería más sencilla si se tuviese en cuenta la similitud entre las circunstancias que afectan a sus vidas y cómo las afrontan (2008: 136).

Estas autoras son un destacado ejemplo de las nuevas formas de la literatura escrita por mujeres. Con sus novelas pretenden desafiar y desmantelar los clásicos discursos ligados al género y buscan proporcionar una visión de la mujer cercana a la cotidianidad, con sus virtudes y defectos. La protagonista ha dejado de ser la esposa, la madre, la hija o la hermana para tomar voz propia, lo que permite cuestionar y trastocar muchos de los estereotipos que aún persisten sobre el arquetipo femenino. Las mujeres hablan abiertamente sobre la dependencia y la subordinación de la mujer al analizar y al enfrentarse ante sus mayores temores, como el sufrimiento y la soledad.

Mi sono detta che forse Serge con tutti i suoi modi calmi e precisi, la sua noiosa puntualità, e i suoi rituali mi serve solo per arginare la mia paura della solitudine, forse mi serve solo perché in fondo ho paura a stare da sola, ho sempre pensato di stare bene da sola ma forse non è vero, forse è una stronzata (Campo, 2010: 81)

La solitudine mi sta distruggendo forse, ma non mi fa paura (Panarello, 2011a:29)

Como se puede apreciar, la nueva novela intenta llamar la atención hacia aspectos o temáticas que habían sido silenciadas, donde las narraciones se erigen como relatos entre realidad y ficción, entre lo objetivo y lo subjetivo, donde la expresión de la voz individual se funde e identifica con los lectores. Las escritoras pretenden que el mensaje de sus escritos constituya un valioso aporte para la sociedad. Por ello, no se limitan únicamente a imitar a los clásicos o la obra de sus predecesoras, sino que se sienten liberadas de cualquier atadura moral o social para hablar sobre aquellos temas que les son propios.

Non aveva mai desiderato davvero qualcuno, ed era la prima volta che una simile consapevolezza si faceva spazio fra le sue antiche certezze. Era sempre stata una donna che solo desiderava il desiderio, che si dava tanto, troppo da fare, per ricercarlo e poi attribuirlo a quelle che erano soltanto maschere. Non aveva mai desiderato un uomo, né aveva mai davvero desiderato fare l’amore con un uomo. Era sempre successo per noia o per vanità. Si vergognò di se stessa, fissò le pietre sotto i suoi piedi e fu sicura di essere arrossita (Panarello, 2010: 99)

Afloran en la literatura nuevos temas y motivos desde una perspectiva femenina, moldeados por la visión de la mujer donde se narran diferentes experiencias propias o inventadas, pero con alto grado de intimismo y apelando a la identificación con las lectoras. La voz femenina se establece como una necesidad de comunicar sus propias
inquietudes, denuncias y vivencias (Molina, 1998: 17). En este sentido, Rossana Campo confiesa:

Ho sempre scritto tanto, diari, racconti, lettere, ho sempre ricordato tante cose. La scrittura mi aiuta a tirare fuori le parole non dette, le emozioni sepolté, le paure raccattate giù. Mi aiuta a dissepellire la piccola me stessa impaurita, scontrosa, solitaria (Campo, 2013: 13)

Junto a los temas tradicionales asociados a la literatura escrita por mujeres, como el amor o la exploración de los sentimientos, encontramos en la novela actual un conjunto de nuevas temáticas que pasan a formar parte del universo de estas escritoras, como son el matrimonio, el erotismo, el sexo, la pérdida de la virginidad, la madurez y la independencia, las formas y estilos de vida, la relación madre e hija, la maternidad, etc. Además de una especial sensibilidad por la denuncia social.

l’esplosione della sua gioia materna giaceva dolorante sui fiori appassiti della stoffa del divano: equiparava ogni contrazione a una traccia di piacere sessuale, come se dentro il suo corpo fosse rimasto vivo il ricordo dell’amore che aveva creato quel bambino. Quel dolore non era che un’ecco del piacere, e quanto più il suo ventre soffriva tanto più Larissa si reteneva grata d’essere nata donna, capace di accogliere e di espelleretracce d’amore dal suo corpo, un mezzo fatto di carne fra l’aldiqua e l’aldilà (Panarello, 2010: 161-162)

Este tipo de narración se acerca a la identificación entre el lector y los personajes, donde se dan las condiciones propicias para que las narradoras superen las expectativas de los lectores al moldear y difundir una determinada imagen de la mujer.

Ma non hai mica paura dell’amore?
Forse, Maxime, mi fa paura la dipendenza che nasce dai legami.
Ah no, no, l’amore secondo me non è dipendenza, perché se diventi dipendente da qualcuno o da qualcosa allora ti tocca sottomettersi, sei sempre sotto, e questo non fa per me […]
E secondo te esiste un amore che non ci sottomette?
Per me si (Campo, 2013: 30-31)

Las protagonistas encarnan el lado rebelde que, pese a las circunstancias a las que se ven sometidas, no dejan de ser ellas mismas, cultivando las propias pasiones, acciones y pensamientos con determinación. Se trata de mujeres que no se encuadran en los esquemas sociales establecidos, por lo que buscan una identificación con personajes marginales o con la imagen de la mujer cotidiana: en sus obras aparecen prostibutas, inmigrantes, delincuentes, etc. Estas jóvenes protagonistas representan un arquetipo de mujer que se guía por sus pasiones, sin sentir la necesidad de permanecer unida al hombre para librar sus propias batallas.
Los personajes poseen ciertas cualidades psicológicas que emanan de su manera de sentir y de actuar. Se pretende buscar un retrato generalizado, una identificación universal del lector. El personaje literario se irá definiendo a partir de las propias vivencias, de las características emocionales que como lectores le atribuiremos e, incluso, de su expresión y de sus actos. Es por ello que, en ocasiones, estos personajes aparecen sin nombre o toman el mismo nombre que la escritora. Cada personaje adoptará, en cierta medida, las cualidades y defectos que los lectores le incorporen.

Los momentos conversacionales, a pesar de no constituir un elemento innovador en la literatura contemporánea, son un testimonio real de la lengua que las protagonistas emplean para interactuar con sus amigas o familiares. Este lenguaje está cargado de connotaciones implícitas como las alteraciones sintácticas, las muletillas, la introducción del dialecto y del lenguaje coloquial, que se establece como el mejor mecanismo para expresar el mensaje al desnudo. También sirve para reflejar la presencia de la reflexión y como mecanismo para tomar el mando y poder expresarse. Se procede a desnudar el lenguaje para que el mensaje llegue puro y, así, facilitar que se ahonde en la raíz de las acciones.

Los mensajes de estas heroínas no podrían transmitirse sin la existencia de este tipo de escritura, donde el valor de lo narrado se exalta con los continuos fracasos y triunfos (Blakemore, 2015: 15). Unos fracasos que son reflejo de los defectos del propio lector, mientras que los triunfos proporcionan una remota esperanza de alcanzar la felicidad (Meyer, 2008: 46).

D’acordo forse a volte ho cercato di raggiungerla in modi un po’ autodistruttivi, io l’ho sempre cercata, questo cazzò di felicità. Fa un po’ parte della mia poetica, anche, mi è
A modo de conclusión, podría resaltarse que Rossana Campo y Melissa Panarello optan por crear personajes peculiares, alejados del canon, lo que constituye un caleidoscopio de protagonistas y un reflejo de la imagen de la mujer en la sociedad italiana a través de varias generaciones. Las protagonistas suponen un ejemplo de subversión y emancipación, un viaje hacia la independencia de la mujer en todos los planos: afectivo, sexual, interpersonal y social. Las historias que se narran tratan de mostrarnos que pasión y sufrimiento son dos caras de la misma moneda que conducen al autodescubrimiento. Además, la subversión y la transgresión han formado parte de la narrativa de estas escritoras para quebrantar los imperantes tabúes y atravesar las barreras sociales.

Sus heroínas son únicas e individuales, igual que nosotros. La plena identificación se produce al encarnar nuestros mismos valores y principios, al situarlas ante vivencias que nos son propias y cercanas. Constituyen una representación de cada persona, de nuestras inquietudes y temores, de nuestras derrotas personales y sentimentales, de nuestra relación con los demás y con el mundo. Son heroínas porque se enfrentan por nosotros a los problemas que evitamos, porque reivindican su libertad y porque viven plenamente sus éxitos y sus derrotas. La esencia de las historias será, en todo momento, la evolución psicológica de las protagonistas; una evolución que los lectores irán descubriendo a través de la fuerza de la palabra y de los actos.

Referencias bibliográficas

Campo, R., In principio erano le mutande, Milán, Feltrinelli, 2008 [1992].
Campo, R., Più forte di me, Milán: Feltrinelli, 2009 [2007].
A BRUXA DE QUELUZ: FIGURAÇÕES DE CARLOTA JOAQUINA
EM TRÊS CONTOS DE MARIA TERESA HORTA

Fernando de Moraes Gebra
Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)
CLEPUL – Universidade de Lisboa

1. INTRODUÇÃO

A obra de Maria Teresa Horta abrange um longo arco temporal que vai de 1960, aquando a publicação do seu primeiro poemário Espelho inicial, até 2014, quando vem a lume o conjunto de contos intitulado Meninas. A autora sempre apresentou um discurso com uma formação ideológica em diálogo com os movimentos feministas que eclodiam nos anos de 1960, contestário das estruturas sócio-políticas castradoras das liberdades individuais e coletivas. O livre-trânsito das pulsões sexuais e a presença de um corpo sem controlo social fazem parte de um discurso poético marcado por inquietações e incompletudes, como bem notou Alfredo Guisado, na sua coluna literária do jornal República, único órgão de oposição ao regime salazarista tolerado pela censura. A título de exemplo, destaco a recensão crítica ao livro Verão coincidente (1962), no qual o crítico identifica a estrutura fragmentária do discurso da autora: “Ora Maria Teresa Horta dá impressão que reuniu naquelas pouco mais de setenta páginas de versos, uma série de apontamentos, imagens incompletas por vezes, pedaços dum emotividade quase sempre inacabada, com que tenta desenhar o que há em si que a perturba mas que a não conduz a um fim que a tranquilize” (1962: 5).

Pelos dados manejados na página literária de Alfredo Guisado no jornal República, nota-se que o poeta da geração de Orpheu tornou-se um crítico literário muito perspicaz, dono de uma capacidade analítica penetrante. Guisado não apresenta nenhum traço de benevolência em relação às obras comentadas. Se encontra defeitos de fatura, expõe-nos. Isso quer dizer que seu juízo crítico acerca da obra de Maria Teresa Horta caracteriza-se por uma imparcialidade de um autor consagrado –embora um tanto esquecido no campo literário português– que ocupa uma posição importante na imprensa portuguesa –é diretor adjunto de República– e que examina a obra de uma autora iniciante naquela altura.
Tanto na recensão de *Verão coincidente* como na de *Cronista não é recado* (1967), o crítico encontra elementos modernistas na estrutura fragmentária dos poemas de Maria Teresa Horta, mas um modernismo sem complicações e sem excesso de hermetismo que se costumava encontrar na poesia dos coetâneos da autora: “se é certo que se deixou dominar pelo modernismo, nem por isso se rodeou de complicados modos de transmitir o que sente” (1967: 8).

A obra de Maria Teresa Horta foi bem considerada nas páginas literárias de *República*, não apenas pelo manejo apresentado dos recursos estilísticos do poema, mas também por apresentar um discurso em relação contratual com os ideais democráticos defendidos por *República*. O seu discurso contestatário da ordem preestabelecida encontra-se em *Novas cartas portuguesas* (1972), livro em coautoria com as também contestatárias Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Esse livro rendeu às autoras um processo judicial por atentado “à moral pública”.

A par do caráter marcadamente intimista em muitos dos seus livros de poesia, Maria Teresa Horta incursiona-se no novo romance histórico com o monumental *As luzes de Leonor* (2011). O romance centra-se em Leonor de Almeida Portugal, a Marquesa de Alorna, uma das antepassadas da autora. As imagens de Leonor prosseguem no livro *Poemas para Leonor* (2012), compostos durante a escrita do romance histórico. Num dos contos de *Meninas*, “A infanta princesa”, é pelo olhar da filha de Carlota Joaquina, a princesa Maria Teresa, “menina precoce para os nove anos que leva” (2014:260), que se fica a saber da intriga que se está a preparar contra Leonor de Almeida:

É ali, acocorada no escuro, que a princesa escuta da boca de seu pai, o Regente, o minucioso relato da intriga que está a ser organizada na Corte, no Conselho de Ministros, nas penumbras sigilosas dos gabinetes, contra a condessa de Oeynhausen; intriga baseada em suposições, mentiras e enredos, com a finalidade de levar ao exílio D. Leonor de Almeida, de quem a menina, ao longo dos seus poucos anos, aprendera a gostar sem artifícios de nenhuma espécie (2014: 262).

A nova conceção historiográfica da *École des Annales*, que se desenvolveu em França no final da década de 1920, considera outros pontos de vista para além da História oficial, documental e monumental. A História, dantes considerada como verdade, passa a ser entendida como um discurso e, portanto, tal como o discurso literário, apenas com uma pretensão à verdade. A História enquanto narrativa dos acontecimentos depende da forma como é contada:

A metaficação historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão
À verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão há historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm pretensão à verdade (1991:126).

Por muito tempo, o discurso historiográfico centrou-se nos feitos de homens, apagando ou invisibilizando a participação das mulheres na vida social. Uma história de mulheres busca rastrear esses silenciamentos e apagamentos discursivos, importantes para se confrontaram novos pontos de vista historiográficos. É o que faz Maria Teresa Horta com suas As luzes de Leonor e também com Meninas, especialmente nos contos centrados na personagem Carlota Joaquina.


Três aspetos devem ser considerados para a análise de Meninas: i) a interdiscursividade como princípio constitutivo do discurso ficcional, que apresenta uma memória discursiva advinda dos discursos literário (Virginia Woolf e Clarice Lispector, sobretudo), folclórico (Branca de Neve), histórico (Carlota Joaquina na corte de D. Maria I) e bíblico (Lilith e sua insummissão e Erzsbet); ii) a atribuição de uma culpa imemorial ao feminino que tem seus instintos naturais constantemente oprimidos por instâncias de poder; iii) os impulsos de desobediência como reação a essa lógica preestabelecida pelo discurso patriarcal, respaldado em textos bíblicos e encalacrados nas várias épocas históricas.

2. ORDENS E DESORDENS NO DISCURSO FICCIONAL

Todo discurso apresenta uma construção ideológica, sendo impossível afirmar sua neutralidade. Dessa forma, na base de toda estrutura social há um discurso do poder e outro do anti-poder. Ao retomar conceitos de Michel Foucault, Ana Colling entende as relações de poder da seguinte maneira: “O poder que nos constitui, nasce outorgador da ordem, sentido, valor e verdade e todo o outro será desordem, sem sentido, sem valor e falsidade. O dono do discurso condena a ruído ininteligível toda dissidência e anula o múltiplo e as diferenças para que o mesmo triunfe”. (2004:25).
As relações de poder e de hierarquia são socialmente construídas (2004: 24). Para a autora, “o patriarcado é um sistema de dominação e subordinação das mulheres que tem perdurado através das culturas e das épocas históricas, convivendo com os diferentes modos de produção” (2004: 37). Conforme Jaime Ginzburg (2003: 40), a autoridade exercida pelo sistema patriarcal não recai apenas sobre as mulheres, como também negros e crianças, tanto na dimensão do público, nas relações de trabalho, como no privado, no ambiente familiar.

A leitura dos 33 contos de *Meninas* permite a percepção do ponto de vista centrado na figura de crianças do sexo feminino submetidas a diversas formas de violência física e psicológica. Em “Estrela”, por exemplo, conto que a autora comenta ter vomitado enquanto o escrevia (2014: 13), trata da violação sexual paterna sofrida por uma menina, cuja voz é constantemente calada. A sua única forma de resistência aos abusos acaba por ser o suicídio. “No fundo, trata da violência sobre as mulheres, que começa na própria ideia de exterminar essa força, aquilo que são e mudá-las naquilo que não são. É a tentativa de dominar, domar e mudar” (2014: 13), esclarece a autora, ao mostrar as várias camadas simbólicas desse conto.

Em “Azul-da-China”, os arquétipos da menina abandonada, da mãe ausente e do pai indiferente encontram-se na história de Sara, fortemente identificada com uma mãe de “modernidade incómoda para a família”, “sensualidade misteriosa”, “calças vincadas e compridas”, “cigarros longos e finos”, “unhas em amêndoa pintadas de vermelho-sanguíneo” (2014: 118), “parecida com a gravura da Dama da Camélia” (2014: 119). A imagem dessa mãe parece ser constantemente negada, apagada por um discurso que pune a mulher que ousa transgredir as normas estabelecidas pela sociedade patriarcal. Essa “modernidade incómoda para a família” está no modo de ser da mãe de Sara e também no seu discurso contrário à operação a que são submetidas as meninas nos lóbulos de suas orelhas. É curioso como esse rito a que são submetidas as meninas para usarem brinco costuma passar desapercebido na nossa cultura, entretanto, trata-se de uma violência, pois simplesmente é imposto ao gênero feminino essa obrigatoriedade, como faz ver a narradora do conto.

O controlo dos corpos femininos explica-se, em parte, pelo facto de que a constituição fisiológica da mulher tenha sido desde tempos imemoriais objeto de temor, devido ao ciclo menstrual, relacionado com as fases da lua, o que propiciou a leitura simbólica da mulher como elemento lunar, ao contrário do homem, signo solar e
relacionado ao uso da razão. A mulher sempre foi marcada pelo descontrole dos instintos, enquanto o homem sempre foi visto –ou pelo menos a ele se exige– o controlo da razão. Essa oposição binária, que durante muito tempo marcou o discurso filosófico e científico a respeito dos géneros, parece ainda impregnar as mentalidades, como se pode perceber nos tipos de controlo a que é submetido o corpo feminino nos contos de Maria Teresa Horta.

Ao contrário do silenciamento imposto à menina de “Estrela”, a personagem Sara, de “Azul-da-China” é marcada pelo princípio de “desobediência” (2014: 116), ou melhor, de resistência a essa dominação masculina sobre o corpo feminino, como se nota no conto “A princesa espanhola”. O discurso feminista de Maria Teresa Horta assenta em bases de contestação da imagem feminina construída pelo discurso bíblico. Não é à toa que o conto que abre *Meninas* se centre na figura de Lilith, a mulher ancestral, apagada da tradição religiosa por ter ousado desobedecer Adão.

Conforme testemunha Maria Teresa Horta, o conto “Lilith” foi o primeiro que fez para o livro *Meninas*, escrito ao mesmo tempo que *As luzes de Leonor*: “Mas antes da Leonor, havia Lilith. Sem ela talvez nunca tivesse chegado à Leonor. É um entendimento antes do antes...” (2014: 12). A autora relaciona as condições de produção do discurso ficcional de *Meninas* aos seus 18 anos de psicanálise, em entrevista concedida a Maria Leonor Nunes: “Mas aquela que sou hoje devo-a à Psicanálise, no sentido em que não se é mais a mesma pessoa depois de passar por um processo desses, de um entendimento profundo entre mim e uma analista de exceção” (2014: 12). Não é à toa que condição feminina se constrói no mergulho ao “antes do antes”, no arquétipo primordial de Lilith.

Sabe-se que Lilith foi a primeira mulher de Adão. Ao recusar-se ficar debaixo do marido durante o ato sexual, Lilith recebe uma punição divina de gerar cem demónios por dia. Tal como Lilith, muitas mulheres que ousaram, ao longo da História, desafiar a ordem patriarcal, sofreram punições e foram apagadas da História oficial. A história das mulheres, herdeira da tradição historiográfica da École des Annales, de 1929, busca resgatar do silêncio a que foram submetidas muitas dessas mulheres que contribuíram para a construção da igualdade de géneros. O discurso bíblico, cheio de lacunas e apagamentos mediados por constantes traduções que os evangelhos foram sofrendo ao longo da História, parece constituir um dos elementos a que se vota Maria Teresa Horta, na tentativa de reinterpretar a história dessas mulheres oprimidas.
3. CARLOTA JOAQUINA NO PALÁCIO DE QUELUZ: HISTÓRIAS DO/NO FEMININO

3.1. “A princesa espanhola”: a rebeldia como motor de liberdade

Os três contos centrados em Carlota Joaquina, “A princesa espanhola”, “O retrato” e “Inocência perdida”, apresentam diferentes castrações simbólicas a que é submetida a princesa, e a sua resistência diante dos protocolos e decisões da Corte. Estruturados por um movimento dialético de liberdade e opressão, nota-se uma passagem gradativa do primeiro valor axiológico para o último, como se a passagem do tempo e a maturação sexual da personagem, lhe fossem privando da sua natureza instintiva.

Em “A princesa espanhola”, a oposição fundamental liberdade versus opressão relaciona-se às categorias tensivas do conto de movimento e estaticidade. Como Maria Teresa Horta configura seu discurso ficcional em uma defesa da liberdade feminina, mesmo os narradores em terceira pessoa centram sua focalização no feminino, neste caso particular de Meninas, nas crianças vítimas de opressão.

O conto em questão apresenta um movimento acelerado, quando se refere a Carlota Joaquina, e um movimento retardado ao descrever os rituais cortesãos. A narrativa inicia-se com uma fuga de Carlota pelos jardins do Palácio de Queluz. As suas damas de companhia tentam, em vão, alcançá-la por entre as folhagens. Esse movimento vai gradativamente desacelerando à medida que Carlota vai sentindo, nos elementos da natureza, a sua liberdade desejada. Em determinado momento, ocorre o que Greimas entende por estesia: a suspensão do tempo e a petrificação do espaço (2002: 26): Carlota contempla o voo livre de uma águia real e dá-se conta da própria condição.

O semioticista lituano relaciona as categorias de /perfeição/ e / imperfeição/ aos eixos do /eterno/ e /efêmero/, respectivamente. Dito de outra forma, a fratura no percurso gerativo de sentido, com a introdução da isotopia da fruição estética, relacionada a experiências sinestésicas (visuais, olfativas, gustativas, auditivas e táteis), remete à essência do sujeito. Logo adiante, afirma que essa apreensão estética não se trata de uma troca da isotopia textual, mas sim de uma fratura entre a realidade cotidiana e o “momento de inocência” do sujeito (2002: 26).

Todas as categorias narrativas de “A princesa espanhola” enfatizam a opressão de que é vítima a menina, a começar pelo espaço do interior do Palácio de Queluz, marcado pelas seguintes figuras: “pesadas portas de sacristia”, “mofentes cortinas semicerradas dos confessionários”, “recantos esconsos”, “imagens dos santos mártires magoados”; pelos odores: “odores intensos a incenso, a verdete”, “suor retardado e

Além disso, as imagens dos santos mártires funcionam como um espelho da sua condição magoada: “imagens dos santos mártires magoados, feridos e sofrendo, em cima das alvas toalhas de altar onde ela fixa olhar ladino, ruminando em surdina: ‘No me gustan los santos, no me gustan los santos, no me gustan los santos’” (2014: 229). Certa é que cada santo martirizado carrega, na sua representação escultórica, os estigmas do seu martírio. Carlota carrega no próprio corpo (que quer permaneça impúbere) os próprios estigmas da sua condição de mulher destinada a dar herdeiros ao trono de Portugal.

É possível que essa aversão aos rituais religiosos impostos pela corte de D. Maria I tenha servido para a construção da sua imagem de bruxa, como mostrarei ao analisar o conto “O retrato”. Nota-se que Carlota sente prazer em desobedecer todos esses rituais:

Rosário que a princesa Carlota Joaquina se vê obrigada a rezar todos os fins de tarde, enfastiada e distraída no bocejo, deslizando-se por entre os dedos pegajosos, lambuzados de chocolate ou doce de leite combo à socapa, a quebrar com gosto o jejum das sextas-feiras imposto pelo padre Felipe Scio de San Miguel, da sua comitiva para Portugal. Confessor de quem astuciosa, esconde os maus pensamentos, os ardis, as mentiras a que recorre sem se culpar, e também a incontrolável repulsa que tanto lhe desperta a tacanha da Corte portuguesa quanto a extremada feitiça do marido que lhe fora destinado ao fim de dois anos de negociações entre Lisboa e Madrid. (2014: 227, sublinhados meus)


A rebeldia da princesa pode ser vista como uma forma de resistência “à solidão e ao sentimento de rejeição, ao temor de se ver entre desconhecidos, sem mãe nem afeto nem pátria” (2014: 228). Trata-se, pois, como as demais meninas que povoam esse livro de contos, de uma personagem desenraizada. O discurso feminista da autora enfatiza
que Carlota Joaquina apenas serviu para um negócio, um acordo político entre as cortes portuguesa e espanhola, como explicita o narrador em “Inocência perdida”.


3.2. “O retrato” e o “desacerto da própria imagem”

O conto “O retrato” convoca uma memória discursiva de “O retrato ovalado”, de Edgar Allan Poe, no qual o artista plástico está, também, a “tentar tirar-lhe [da modelo] a alma”. No conto de Poe, o fantástico se faz presente, pois conforme Todorov (1977: 33), o leitor perturba-se, pois o natural mistura-se com o sobrenatural de maneira problemática. Dito de outra forma, o leitor não consegue encontrar explicações racionais para os eventos estranhos do relato e, frequentemente, o final fica em suspenso. Diferente do maravilhoso, em que os eventos são apresentados pelo narrador como se fossem naturais (tais como as bruxas, as fadas, as poções mágicas, etc.) e criam um mundo que não se entrecruza com o da realidade, no realismo fantástico, os eventos estranhos emergem na realidade cotidiana, atravessando-a e criando outros sentidos ao texto, frequentemente originários do inconsciente.

Os elementos fantasmáticos provêm do delírio do artista plástico do conto de Maria Teresa Horta. O desassossego de Mariano Maella resulta da percepção de uma fresta que permite ver a princesa além da máscara. Logo no início do conto, esta é descrita da seguinte maneira: “Põem-lhe a cabeleira pequena e empoada”. Segue no parágrafo seguinte após uma pausa marcada por uma vírgula, a dar conta do estilo suspensivo da autora, o sintagma “a cobrir os cabelos crespos e negros sempre despenteados.” (2014:
197) A peruca funciona como uma máscara que procura estabelecer uma ordem, dando ares de nobreza a uma criança de cabelos e de comportamentos desalinhados com as etiquetas de uma Corte opressora.

O artista plástico Mariano Maella foi um dos mais destacados da Casa Real espanhola. Com um estilo neoclássico, adequado aos padrões estéticos da Ilustração, teve grande prestígio na corte de Carlos IV. Entretanto, com o domínio napoleônico em Espanha e a queda de Carlos IV, Maella serviu o monarca francês José I, o que fez com que o artista caísse no ostracismo. Maella pintou, em 1785, um retrato de Carlota Joaquina, intitulado *Carlota Joaquina, infanta de España, reina de Portugal* que pode ser encontrado no Museo Nacional del Prado. Acerca dessa obra, comenta Juan J. Luna:

El artista ha creado un refinado retrato de corte que conjuga la idea de cierto envaramiento, impuesto por el carácter oficial de la imagen y la expresión vital de la infancia, en una actitud congelada en el tiempo, pero no carente de humanidad. La pincelada, basada en una estructura dibujística concreta que delimita los contornos, y la superficie esmalada, suponen una clara herencia de Mengs, unida a la concepción cromática fría pero adecuada a la concepción protocolaria sin perder la encantadora apariencia de la infanta tomada como modelo, antes de iniciar una nueva vida más allá de las fronteras del reino español (2006: 160).

Os retratos tiveram sempre grande importância nas cortes, uma vez que serviam para negociar os casamentos entre príncipes de diferentes reinos. O retrato da princesa Carlota Joaquina foi feito em Espanha quando ela ainda tinha dez anos de idade e estava prometida ao príncipe de Portugal, futuro D. João VI, filho de D. Maria I. Na ficção de Maria Teresa Horta, o artista é transportado para a corte portuguesa, onde tem a incumbência de pintar a “agora princesa da Beira” (2014: 198), evocando seus traços fisionómicos de quando chegara a Portugal.

Ele que fora contratado para retratá-la embelezando-a, mostrando-a tal e qual como seria quando chegara a Portugal... Portanto, ao limitar-se a dar testemunho da princesa tal e qual como ela na verdade é, Maella desobedece, pois na verdade tenta destruir-lhe a aura de realeza na qual arduamente tem sido ocultada. Pior ainda, ao aceitar essa visão em silêncio, Carlota Joaquina passa aparentemente a sua cúmplice, convidente com o desacerto da própria imagem (2014: 200).

Nos três contos centrados na personagem Carlota Joaquina, esta apresenta uma identidade cindida, como fica patenta na expressão “desacerto da própria imagem”. Percebe-se, na estrutura psíquica da protagonista, o desdobramento de personalidade, que consiste na duplicação do sujeito em seus lados manifesto e imanente. O primeiro, é o lado apresentado no convívio social, e o último situa-se nas profundezas do inconsciente, que se vale de mecanismos repressivos para evitar que esse lado se manifeste (Gebra, 2003: 112). O “desacerto da própria imagem” no retrato, também fica
evidente em outra figuração do duplo, a do espelho, presente no conto “A inocência perdida”: “junto do espelho de corpo inteiro diante do qual a princesinha se despe, olhando-se no próprio reflexo como se nele visse outra que não ela” (2014: 247).


A imagem da água reaparece nesse conto: “Tem as pupilas fixas, como uma pequena água imóvel no seu voo planado, mordida pelo sol, e jamais um pássaro de gaiola, como por vezes julga entender-se” (2014: 199). Como em “A princesa espanhola”, em que se opunham as figuras “feras enjauladas” e “água-imperial”, representativas, respectivamente, dos temas da opressão e da liberdade, em “O retrato”, “água imóvel no seu voo planado” opõe-se a “pássaro de gaiola”. Se já naquele conto, começava a delinear uma percepção do seu encarceramento, neste, a consciência de ter a sua liberdade privada torna-se evidente.

As figuras “enredo fatal”, “teia”, “armadilha urdida” (2014: 199) reforçam as armadilhas do desejo reprimido. Outra figura representativa do universo das aranhas é a “trama”, que também tem a acepção de história, enredo, fábula. Penélope segura dos seus processos compositivos, Maria Teresa Horta tece uma intriga em que as personagens Carlota Joaquina e Mariano Maella se veem entrançados nos fios do discurso que instaura incompletudes, elipses e reticências, pois o desejo precisa ser recalcado, já que o espaço da narrativa é uma Corte repleta de maledicências e ardis – novamente a relação com as aranhas e a tessitura de uma teia sinistra para capturar as suas vítimas. Para sobreviver numa sociedade regida pelas aparências, resta aos sujeitos
desejantes a simulação de identidades em consonância com as etiquetas cortesãs: “Trama usada pelo pintor espanhol, que em vez de realçar Carlota Joaquina antes simula diluí-la: mais criança destruída e fantasmada pela sua perda infância, do que mulher a despertar já em cada feição, entre a pureza e o vício” (2014: 201).

3.3. “Inocência perdida” e a consciência da opressão

A primeira menstruação costuma ser vista como um ritual de passagem da infância para a adolescência. É o momento de maturação sexual tão desejado por muitas mulheres e tão temido por outras. Neste último caso, para a personagem Carlota Joaquina, do conto “Inocência perdida”, como o próprio título já insinua, a “passagem de menina a mulher significa perda de liberdade na Corte portuguesa” (2014: 247). Na sequência narrativa de “A princesa espanhola”, nota-se que a liberdade constitui o objeto-valor tão desejado pela protagonista, enquanto esta foge “entre as aléas do Palácio de Queluz, a tentar escapar de uma outra audiência ou de mais uma missa” (2014: 227).

Em “Inocência perdida”, conto centrado na menstruação e no consequente casamento de Carlota Joaquina com o príncipe D. João, nota-se que, além da função do narrador de contar uma história, entrelave-se no discurso ficcional e discurso ensaístico de Maria Teresa Horta, com formações discursivas e ideológicas a insurgirem-se contra as prácticas falocêntricas que submetem a mulher a um objeto a ser usado: “Como se a ponta venenada de uma faca tivesse aberto um lanho no seu coração ainda de criança, por onde a peçonha estivesse a entrar e pouco a pouco se fosse espalhando nas suas veias, abrindo sulcos no corpo ainda de criança, que em breve será oficialmente violentada” (2014:250).

Destaco no fragmento supracitado um procedimento estilístico comum na escrita de Maria Teresa Horta, que é a de destacar de um parágrafo um período significativo que passa a ocupar a linha seguinte da página. Trata-se do período “que em breve será oficialmente violentada”. A autora desmascara, assim, as práticas sociais oficialmente legitimadas que acabam por regulamentar a violência a que é submetida a mulher. É contra o discurso oficial falocêntrico que se insurgem a autora e, neste conto em específico, contra a violência que o casamento arranjado representa para a mulher. No conto em análise, a personagem feminina é ainda uma menina que mal acaba de ter sua primeira menstruação e já é obrigada a casar-se: “Meninas usadas, negociáveis”, destaca a autora após apresentar a focalização narrativa na rainha D. Maria.
Neste conto, o narrador centra a sua focalização em três personagens femininas, como D. Anna Miquelina, “educadora da neta dos reis de Espanha” (2014:248), D. Maria I e a própria Carlota Joaquina. A estratégia de mudança de focalização permite captar os estados mentais de cada uma dessas personagens. Com relação às damas de companhia, estas também aparecem no conto “A princesa espanhola”, na difícil tarefa de fazer com que a princesa se acomode aos protocolos da corte portuguesa:

A elas [à camareira portuguesa D. Helena de Mascarenhas e a outras criadas] juntaram-se algumas das suas damas espanholas, e Carlota Joaquina julga mesmo reconhecer o fio de voz da acaféta D. Emilia O’Dempsey e, mais alta e descompassada no tom de falsete, a de D. Anna Miquelina, encarregada por D. Luisa de Parma, princesa das Astúrias, de em carta semanal lhe ir prestando contas do comportamento da princesa da Beira sua filha. O que D. Anna Miquelina cumpre de boa vontade e consciência tranquila (2014:230-1).

Pelo discurso do narrador em “A princesa espanhola” e pela focalização interna em Anna Miquelina, percebe-se que esta personagem adere a uma estrutura convencional, pois no seu papel de “educadora da neta dos reis de Espanha” (2014: 248), cumpre rigorosamente a missão que lhe foi destinada, sem questionar o sistema, mesmo em pensamento: “D. Anna Miquelina, sentindo-se invadida pela grande satisfação de ver chegado o fim da ingrata e dura tarefa junto da Coroa de Portugal, de educadora da neta dos reis de Espanha, prepotente, desobediente e mal-educada; e também de sua olheira, a mando de sua mãe, D. Luisa, princesa das Astúrias” (2014: 248).

Os adjetivos “prepotente”, “desobediente” e “mal-educada”, ao referirem-se a Carlota Joaquina, fazem parte dos estados mentais de D. Anna Miquelina, que são captados pelo narrador numa espécie de zoom dentro da consciência dessa personagem. Embora não se possa falar de discurso indireto livre pelo facto de o discurso do narrador filtrar os conteúdos psíquicos das personagens, tem-se um perfil psicológico da dama espanhola, preocupada com as modalidades deonticas (dever-fazer) em detrimento das volitivas (querer-fazer), ao contrário da rainha D. Maria I, que apresenta uma tensão entre essas duas modalidades:

Mas a primeira pessoa a ser informada fora a Rainha que, conhecedora dos sentimentos de Carlota Joaquina, sentiu o peito apertar-se-lhe de aflição. Afeição-a-se àquela menina arredia, como se ela de algum modo tivesse vindo substituir-lhe a filha que, no mesmo dia em que a infanta chegara vinda de Madrid, tinha partido para casar em Espanha (2014: 248).

A Rainha vê a imagem de sua filha em Carlota, e identifica-se, pois, com a condição feminina de Carlota Joaquina, a quem os deveres da Corte são impostos. Por mais que a identidade de gênero seja vislumbrada nessa focalização interna de D. Maria I, a Rainha sente-se premida pelo dever. Nesse sentido, sua identidade de monarca manifesta-se,
devido às pressões dos ministros e à impaciência do príncipe D. João. Neste jogo de identidades, D. Maria tenta anular a identidade de gênero em prol da identidade de mãe e de monarca, como se nota no fragmento anterior, entretanto, percebe-se a manifestação da identidade de mulher quando a Rainha impede os membros da corte de assistirem à noite de núpcias da princesa, preservando-a do estado vexatório de ter sua intimidade exposta aos olhares curiosos da Corte.

O conto de Maria Teresa Horta, além de enfatizar a humanidade de D. Maria I menciona o “único filho que lhe resta” (2014: 249). Dado o discurso feminista da autora, do príncipe D. João, pouco se fala, destacando nele as formas pesadas em oposição ao perfil delicado de Carlota Joaquina, bem como os seus olhares cobiçosos e gulosos. É nítida a identificação da autora com as personagens femininas. Na cena final, a perda da virgindade figura-se na imagem de um anjo que se despede da princesa. Lirismo e delicadeza tocam-se para dissolver a brutalidade que aquela relação com um marido indesejado representava para a personagem feminina.

Curiosamente, o despertar da consciência de opressão a que são submetidas às mulheres desencadeia um processo de mudança em Carlota Joaquina que, de rebelde, passa a se portar, durante a cerimônia de casamento, de maneira fria e impassível, como se nota pelas expressões utilizadas pelo narrador: “palidez doentia”, “pérolas frígidas”, “boneca sem vida”, “autómato” (2014: 251). A própria entrega ao ato sexual, embora marcada a princípio por certa resistência –“ela esbraceja, a querer escapar-lhe dos braços que não se desentrelaçam” (2014: 252)– acaba por confirmar a imagem das “pérolas frígidas” que, junto com as outras expressões, configuram uma espécie de pulsão de morte, morte da inocência, da infância livre perdida.

A imagem da “peruca delicada sobre os cabelos rebeldes que parecem querer expulsá-la”, além de apresentar a cisão identitária da personagem, dividida entre as modalidades dêontica (dever-fazer) e volitiva (querer-fazer) e o mascaramento da repulsa que aqueles ritos da Corte lhe causavam, fornece uma leitura mitológica referente ao arquétipo da Medusa, cujos cabelos despertaram a inveja de Atena, a mesma que os transformou em serpentes. O arquétipo da Medusa convoca a uma leitura próxima de Lilith, pois, tanto uma como outra, carregam uma culpa imemorial desde sempre atribuída ao feminino.
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso ficcional de Maria Teresa Horta apresenta um mosaico de discursos advindos dos campos literário, pictórico, histórico e bíblico. *Meninas* pode ser lido, nessa perspectiva, como uma galeria de retratos psicológicos de personagens que se ligam ao arquétipo primordial de Lilith, muito ressaltado pela autora na entrevista para o JL. O “antes do antes”, à medida que permite encontrar nos arquétipos primordiais os traços que norteiam os demais contos —opressão social, rejeição materna, abandono, solidão e desobediência às normas preestabelecidas pela sociedade patriarcal—, relaciona-se a aspectos biográficos relativos ao processo composicional da obra.

Como comentado, a autora submeteu-se a um processo terapêutico de 18 anos, de base psicanalista. Além disso, foram os anos da escrita de *As luzes de Leonor*, romance centrado curiosamente em um antepassado familiar da autora, vítima de opressão de um sistema social. Sabe-se que a autora também foi vítima de opressão ao ser processada, junto com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, pela publicação de *Novas cartas portuguesas*. Teria sido a escrita de *Meninas* uma sublimação dos próprios fantasmas psíquicos que assombraram a autora?

O estudo analítico dos contos centrados na personagem histórica Carlota Joaquina – “A princesa espanhola”, “O retrato” e “Inocência perdida” – constitui uma amostra das formação discursivas e ideológicas presentes no discurso ficcional de Maria Teresa Horta. Nos 33 contos de *Meninas*, cada personagem sofre algum tipo de violência ou rejeição que faz com que entre, de maneira abrupta, no mundo adulto. Maria Teresa Horta imprime nesses relatos um discurso que enfatiza a condição ainda de criança dessas personagens, com o intuito de mostrar que, certos ritos sociais a que as mulheres são obrigadas, constituem atos violentos.

As cisões identitárias, principalmente em Carlota Joaquina, ocorrem devido ao “desacerto da própria imagem”, isto é, o lado manifesto, apresentado no convívio social, o da princesa destinada a servir como um objeto de troca entre duas cortes e a cumprir os ritos da Corte portuguesa, o que não coincide com o lado imanente, situado nas profundezas do inconsciente, relativo à sensualidade reprimida e ao desejo de liberdade. A Carlota Joaquina da autora de *Meninas* é uma construção ficcional contrária ao discurso oficial que tende a demonizar a princesa do Brasil, ao destacar os seus traços de bruxa e de sexualmente pervertida.
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Horta, M.T., Meninas, Alfragide, D.Quixote, 2014.


ALBA DE CÉSPEDES: ALESSANDRA SPARA AL PATRIARCATO.

Francesco Ghera
Università degli Studi di Sassari
Fondazione Banco di Sardegna

“Bang bang shot you dead, shot my lover in the head/[...]And then I discovered It couldn’t get worse/You were building my coffin/You were driving my hearse/[...]How could I move on with my life/If you didn’t die for me baby”

Dagli altoparlanti della mia radio uscivano, a suon di musica, queste parole cantate da Madonna. Nello stesso momento in cui quei versi ritmici entravano nelle mie orecchie, iniziavo a riflettere sul fatto che, nella canzone, l’uxoricidio è una metafora del divorzio, poiché entrambi i modi permettono all’artista di porre fine al suo matrimonio. Per di più, nonostante la voce fosse filtrata dal vocoder, percepivo la rabbia e coglievo il messaggio principale che la cantante intendeva comunicare: nell’eventualità in cui non avesse potuto separarsi legalmente dal marito, lo avrebbe ucciso con un colpo di arma da fuoco.

Al termine della canzone, mi balenò nella testa una domanda che mi perseguitò per tutto il giorno: come potevano le donne districarsi dalla trappola di una infelice relazione coniugale, nei tempi in cui il divorzio non era legale? A causa della mia forma mentis da filologo, trovai la risposta nella letteratura, in concreto, nel romanzo Dalla parte di lei di Alba de Céspedes.

L’opera narra la storia della protagonista Alessandra, dalla sua infanzia all’uccisione del proprio marito, in un arco cronologico che va dagli esordi della dittatura fascista sino al secondo dopoguerra.

Lo scopo del presente lavoro è delineare, attraverso la vicenda della protagonista del romanzo, le strategie più coercitive messe in atto dal sistema patriarcale nei confronti delle donne; in aggiunta intendo evidenziare in che modo l’ideologia fascista si sia occupata delle lavoratrici, delle mogli e delle madri; porre quindi in risalto il tema della Resistenza, della pazzia e dell’identità sessuale e di genere; infine rilevare la connotazione simbolica dell’uxoricidio.

1. L’OPERA


2. ALESSANDRA E IL PATRIARCATO

2.1 Il lavoro

Alba de Céspedes, attraverso il punto di vista della protagonista, denuncia la condizione delle donne durante il fascismo e la seconda guerra mondiale. Secondo le norme dell’epoca la donna era sottoposta all’uomo, il suo ruolo nella società era la moglie e la madre, con l’unico scopo di occuparsi del marito e dei figli (soprattutto maschi). La sua indole doveva essere dolce, passiva e accondescendente, “aveva l’obbligo di rassegnarsi al suo destino” (Innocenti, 2001: 5).

Il palazzo è abitato da alcune donne istruite, le quali prima di sposarsi erano maestre o impiegate d’ufficio, in seguito costrette a rinunciare al lavoro per occuparsi della casa e della famiglia (de Césedes, 1962: 22). Privarsi di una carriera lavorativa, però, non era solo un obbligo morale, poiché il fascismo mise in atto una legislazione discriminatoria e restrittiva che limitava l’accesso delle donne al mondo del lavoro, con lo scopo di intralciare il loro cammino verso l’emancipazione.

Così, nel 1933, il R.D. 28 novembre, n. 1554, poi convertito nella Legge n. 221 del 18 gennaio 1934, autorizzò le amministrazioni dello Stato a stabilire nei bandi di concorso l’esclusione delle donne o i limiti alla loro assunzione. Il successivo R.D. 3 marzo 1934, n. 383, esclude inoltre le donne da tutta una serie di uffici pubblici. Nel 1938 si giunse addirittura, con il Regio Decreto Legge n. 1514, a fissare il limite del 10% all’impiego delle donne negli uffici pubblici e privati, escludendole completamente dagli uffici e dalle imprese con meno di 10 addetti, anche se il provvedimento si dimostrò inefficace, sia perché si cominciò ad attuarlo solo nel 1940, sia perché, con l’entrata in guerra dell’Italia, le limitazioni vennero abolite per consentire alle donne di sostituire gli uomini partiti per il fronte. In definitiva, se avevano un’occupazione, ciò doveva avvenire o per imprescindibili necessità familiari, o perché nessun uomo avrebbe accettato un posto di quel tipo. Il 29 giugno 1939, peraltro, il R.D. n. 989 aveva già esentato dalle limitazioni una lunga serie di occupazioni ritenute “particolarmente adatte alle donne” (Strazza, 2010: 55).

Per il fascismo era necessario che gli uomini fossero i detentori del potere economico, non solo del Paese, ma anche della famiglia: in questo modo si teneva ben saldo il sistema patriarcale che minava la libertà delle donne e le convertiva a mera manovalanza, con il solo compito di far fronte ai bisogni maschili, di qualsiasi natura essi fossero.

Nel muoversi lungo tale ideologia, il padre di Alessandra rimarca il suo potere economico per fronteggiare la richiesta della consorte che voleva andare via di casa con sua figlia per vivere con Hervey:

“E come vivrete?” egli ci domando d’improvviso, smettendo di ridere e simulando una benevola e incuriosita allegria. «Come vivrete?» ripeté.
Questo, ancora una volta, lo rendeva sicuro del suo potere: la busta gialla che gli davano al ministero il ventisette di ogni mese. Con quei danari egli credeva di aver comperato non solo il diritto di trattarci come affittacamere o serventi, ma anche quello di ridere di noi senza domandarsi se la nostra decisione nascondesse un patimento, un’esasperazione (de Césedes, 1962: 130).
È ancora il padre a disapprovare la decisione di Alessandra di non avere preso in sposo un pretendente, poiché ha il timore che la scelta della figlia sia un modo per ribellarsi allo *status quo* che relega le donne in una posizione di inferiorità rispetto agli uomini:

Talvolta, invece, sembrava convinto che io volessi scegliere la carriera universitaria e rinunciare a prendere marito: questo lo indispettiva ancora di più, poiché egli voleva conservare la possibilità di trattarmi sempre come una donna, a lui soggetta: era già abbastanza irritato dal fatto che io presto mi sarei laureata, mentre egli aveva appena la licenza ginnasiale (de Céspedes, 1962: 274).

Il patriarcato manifesta il proprio potere in maniera subdola e inopportuna, come quando il padre di Alessandra sminuisce l’attività intellettuale e lavorativa della figlia:


Alla fine del mese gli consegnavo, insieme, il mio e il suo stipendio […] per fargli notare che guadagnavo molto più di lui. Lo notava, infatti; diceva: «Le donne sono pagate bene di questi tempi». Subito si riprendeva, aggiungendo che ciò era dovuto alla guerra. «Non è vero?» mi domandava. Io non rispondevo. «Pretenderesti forse che una donna guadagni quanto un uomo? Vedrete» sogghignava «vedrete alla fine della guerra» (de Céspedes, 1962: 280).

La dominazione maschile viene inculcata sin dall’infanzia come qualcosa di naturale e ovvio per questo la maggior parte delle donne lavoratrici si sente sempre in dovere nei confronti degli uomini, come se il lavoro fosse una grazia a loro concessa. Pertanto sono sempre messe sotto esame e sfruttate, ancor di più se devono occuparsi della famiglia, in quanto devono dimostrare di portare avanti i loro compiti nel migliore dei modi:


No, non c’era molta giustizia per le povere ragazze che lavoravano con me. […] Talvolta accadeva che fossero nervose perché, come molte colleghie dell’università, erano indecise tra una seria carriera di lavoro e il desiderio di trovare marito. E questa incertezza manifestavano nel fare l’una e l’altra cosa. «Lei è sempre così puntuale» gli uomini dicevano: «firmai per me signorina». Esse non rispondevano mai no, avevano sempre tanto sonno che facilmente potevano perdonare il desiderio di restare in letto mezz’ora di più. E poi erano contente di sentirsi gradite agli uomini; così avevano fatto le loro madri, le loro nonne; così facevano anche loro (de Céspedes, 1962: 272).
2.2 La maternità

L’antropologa Françoise Héritier afferma che, per provvedere alla sopravvivenza della specie, l’uomo ha bisogno delle donne, ma che per poter affermare il dominio su di esse, ha bisogno di controllare il loro corpo e di attuare una serie di norme volte ad aggravare il confinamento della donna nel ruolo riproduttivo e di accudimento. Perciò le donne devono ricoprire il loro ruolo sociale come soggetti dipendenti e subalterni e, a causa di giustificazioni biologiche, essere relegate alla condizione di genitrici (Héritier, 2004).

Durante la dittatura fascista venne messa in atto tale concezione. Infatti, leggendo la stampa ufficiale del regime ci si imbatteva continuamente in articoli nei quali si esaltava il ruolo materno. A titolo esemplificativo, in Critica fascista si poteva leggere: “La donna fascista deve essere madre, fattrice di figli, reggitrice e direttrice di vite nuove […], per essa occorre una intensa evoluzione spirituale verso il sacrificio, l’oblio di sé, l’anti – edonismo individualistico” (Argo, 1933).

In alcuni passaggi del romanzo, la protagonista si distanzia dal pensiero comune maschilista sostenuto dal fascismo. Alessandra, durante il viaggio verso l’Abruzzo, rivela allo zio Rodolfo la sua intenzione di laurearsi e trovare un lavoro. Lo zio la ammonisce, dicendole che lei come tutte le donne è destinata a occuparsi di una casa, con un marito e dei figli, pertanto, ritiene inutile che lei impieghi il suo tempo in attività non pertinenti al suo futuro ruolo di madre (de Céspedes, 1962: 163).

Inoltre, lo zio nota che il seno della nipote è troppo piccolo per poter svolgere in maniera adeguata la sua funzione di produrre il latte durante l’allattamento (de Céspedes, 1962: 166). In questo modo la ragazza viene umiliata due volte: la prima perché un uomo, nonché un suo parente, si interessa al suo corpo senza averne nessun diritto, la seconda perché viene paragonata a un animale da allevamento, così intuendo il ruolo attribuito a lei e alle donne nella società.

La protagonista, oltretutto, si accorge che alcune donne considerano la maternità come uno strumento da utilizzare per salvare i propri matrimonii e non come una delle tante potenzialità femminili: “Quando c’è un figlio un uomo torna sempre, anche se ti tradisce” (de Céspedes, 1962: 372).

In questo modo, loro stesse diventano complici del patriarcato che le rende ancor più sottomesse al volere dei propri mariti. Tanto che, mentre le mogli saranno costrette a rinchiudersi in casa per adempiere diligentemente la loro funzione materna, i mariti saranno occupati nel migliorare la loro vita sociale e lavorativa.
Infine, la protagonista riflette sul fatto che la madre, a causa della sua condizione prima di figlia e poi di moglie, non abbia goduto appieno della sua vita, e perciò non possa sentirsi realizzata ottemperando unicamente al ruolo di genitore (de Céspedes, 1962: 95).

2.3 L’amore e la vita coniugale

Queste digressioni sulla condizione delle donne ruotano attorno, e sono strettamente collegate, al tema centrale del romanzo: l’amore e le relazioni coniugali.

Alessandra delineava il suo concetto dell’amore durante una discussione con il marito Francesco:

«[..] passeggiavamo, leggiavamo insieme, parliamo, ci confessammo così intimamente che ognuno conosce tutto dell’altro, l’angelo e il demonio che portiamo in noi. Abbiamo notti lunghe, liete, giovani: la luce dell’alba entra dalla finestra mentre lui mi tiene ancora tra le braccia e mi parla dolcemente, all’orecchio. E non siamo più un uomo e una donna, ma qualcosa simile a una fiamma [...] siamo due creature che annullandosi l’una nell’altra hanno raggiunto addirittura la santità» (de Céspedes, 1962: 387).

La sua visione idilliaca dell’amore deriva dalle conversazioni intrattenute con la madre:


Tale concezione proviene anche dalle letture con le quali Alessandra è solita dilettarsi; non è un caso che sia la madre che la nonna paterna accennino un atteggiamento critico nei confronti della letteratura2:

Mia madre tentava a tutti i costi di staccarmi dalla musica, dai romanzi, dalla poesia: voleva che mi distraessi, fossi più forte di lei (de Céspedes, 1962: 48).


Alessandra è una insaziabile lettrice di libri (Shakespeare, Flaubert, Petrarca, Goethe, Dostoevskij e Rilke), nei quali gli uomini vengono ritratti come esseri valorosi,

coraggiosi e leali. Alessandra, però per esperienza, si rende conto che nella realtà le cose son ben diverse: “Io non osavo credere che quelli fossero veramente gli ‘uomini’. I libri mi avevano appreso, su di essi, cose molto diverse” (de Céspedes, 1962: 69).

Per questo motivo la protagonista, quando conosce Francesco, si illude di aver trovato l’amore che aveva sempre sognato. Subito dopo essersi sposata, tuttavia, si accorge di vivere un rapporto privo di comunicazione, nel quale non riceve più le attenzioni e l’affetto dal marito:

Tu dormi sempre, dopo, mentre io rimango sveglia a pensare. Vorrei che tu fossi curioso di sapere a che cosa penso; che l’ansia, il timore dei miei pensieri ti vietassero la serenità e il sonno. È tanto tempo che non parliamo più. Tu non sai più chi sono io, che cosa mi porto dentro, il valore che attribuisco ad ogni gesto o parola d’amore. [...] (de Céspedes, 1962: 385).

Alessandra realizza che la sua situazione coniugale non si discosta da quella delle altre donne del mondo, tutte sono trattate con indifferenza dai rispettivi mariti:


Alessandra, però, non vuole arrendersi all’idea di dover rinunciare al suo sogno d’amore idilliaco, desidera che il rapporto con Francesco torni a essere come prima del matrimonio. Non accetta di arrendersi come fanno le altre donne: “Le giovani spine, nei primi anni, aspettavano impazientemente la domenica sperando di ritrovare nel marito l’innamorato ardente e devoto d’un tempo, poi non aspettavano più nemmeno quella: imparavano a fare una bella torta, per la domenica” (de Céspedes, 1962: 328).

Paragona il ruolo della moglie a una serva alla quale non viene riconosciuto e nemmeno retribuito il lavoro svolto:

Quasi tutte, in casa, facevano lo stesso lavoro di una serva; ma alla serva non diciamo mai «ti mantengo» perché lei – in cambio del danaro che riceve, e del vitto, e del letto – ci dà il suo fidato lavoro. E la moglie, invece, fa lo stesso lavoro di una serva, e quello di una donna che si

I mariti, per di più, credono che le loro mogli acconsentano liberamente di vivere il matrimonio come delle schiave, non sono capaci di intendere che sono loro stessi la causa di quel *modus vivendi*:

Essi credevano che l’amore fosse stato per le loro compagne solo una breve favola, una leggera esaltazione necessaria per essere per procurarsi il diritto d’essere padrona in una casa, aver figli, e dedicare, poi, tutta la vita ai problemi del mercato e della cucina. Si, effettivamente essi pensavano che l’odore dei cibi, il peso della spora sul braccio, i lunghi pazienti rammendi e le lezioni di asticelle impartite ai bambini, potessero sostituire il romanzo d’amore che era stato alla radice dei loro incontri. Conoscevano così poco le donne da credere che quello fosse davvero il disegno e l’ideale della loro vita. «È una donna frigida» confidavano agli amici con un sospiro: «si occupa solamente della casa, dei figliuoli» (de Céspedes, 1962: 96).

La guerra e il rischio della morte incitano Alessandra a pretendere maggiori soddisfazioni dal suo matrimonio e dalla sua vita:

[...] sul giornale, accanto ai nomi delle vittime, si leggeva “anni cinquantotto”, “anni sessanta”, ma spesso si leggeva “anni trenta”, “anni ventuno”; e allora veniva di pensare se era giusto che una donna portasse via con sé, a ventun anni, solo il ricordo delle notti in cui dormiva dietro il muro o dei giorni in cui faceva la fila, lavava i piatti, e si rifugiava in cantina (de Céspedes, 1962: 468).

Alessandra scaccia dalla sua mente l’intenzione di tradire il marito con il suo amico Tommaso, non vuole cedere all’adulterio e entrare, in questo modo, nel vortice che la porterrebbe ad accettare incondizionatamente la sua relazione coniugale, avendo un amante per contropartita. È talmente ferma nelle sue convinzioni che, al massimo, trascorrerebbe una notte con Tommaso per poi, in seguito, continuare a lottare per il proprio matrimonio: «Piuttosto che essere felice con un altro mi ammazzo» pensavo. Ero talmente ferma in questo orgoglioso proposito che potevo accettare di essere felice per una sera, pensando di poter poi sdegnare la felicità” (de Céspedes, 1962: 439).

Alla fine, si rende conto che se pur si rassegnasse all’idea di avere un amante, o addirittura, prendesse in considerazione l’eventualità di lasciare il marito, non lo potrebbe fare in quanto legalmente la sua vita appartiene al coniuge:

Se fossimo vissuti al tempo della schiavitù egli avrebbe rivendicato i diritti dell’uomo, si sarebbe battuto, si sarebbe fatto uccidere per impedire che un uomo fosse padrone di un altro uomo. Perché nessuno ha il diritto di avere in proprietà il corpo di una persona umana. Ricordavo un giorno in cui – eravamo ancora fidanzati – egli si era arrestato all’improvviso nella strada per impedire a un carrettiere di frustrare un cavallo che non voleva lavorare. Dopo, io mi ero allontanata fieramente al suo braccio. Non si poteva disporre del corpo di un animale
comprato, ma si poteva godere la proprietà del corpo di una donna, invece. Lo si acquistava con l’obbligo di mantenerla, proprio come gli schiavi; e qualora io avessi deciso di abbandonare Francesco, la legge gli avrebbe ugualmente riconosciuto il diritto di rimanere padrone del mio corpo. Durante anni e anni, durante tutta la mia vita, poteva impedirmi di disporne, seppure egli fosse stato cattivo, o infedele, o abitasse, da decenni, a centinaia di chilometri da me. Poiché c’è più libertà per uno schiavo che per una donna. E se io avessi usato della libertà del mio corpo, non avrei avuto soltanto frustrate, come gli schiavi, ma addirittura il carcere e il disonore. L’unico modo in cui potevo disporre del mio corpo era quello di gettarlo nel fiume (de Césedes, 1962: 516).

2.4 La lotta al patriarcato e la Resistenza

Nel romanzo viene dato spazio anche alla condizione maschile: Bourdieu mette in evidenza il fatto che anche gli uomini, nella loro evidente situazione di vantaggio, soffrono la costante tensione di dover affermare, in ogni momento, la propria virilità (Bourdieu, 1999).

Nel romanzo si nota come alcuni personaggi maschili siano vittima del patriarcato, seppur in misura differente rispetto alle donne. Ad esempio quando Francesco delinea con chiarezza i sentimenti che ha provato durante la sua prigionia, confessa ad Alessandra di essersi sentito più di una volta disperato e che, per questo motivo, le avrebbe voluto scrivere una lettera nella quale chiedeva di essere aiutato; ammette di non averlo fatto per serbare in lei il ricordo dell’uomo fedele ai propri precetti morali (de Césedes, 1962: 521).

L’autrice vuole mettere in luce che anche gli uomini provano un senso di arrendevolezza. Ad esempio, l’amico Claudio confessa ad Alessandra che, pur sentendosi impotente e scontento, trascorre la sua esistenza senza slanci di ribellione ed eroismi:

 [...] una ribellione è semplice, bastano cinque minuti. Dopo si è già un eroe [...] Bisogna avere il coraggio di continuare a vivere giorno dopo giorno col padre che non ti capisce, con la madre che l’affligge [...] andare a scuola, zitti, all’ufficio, zitti, non domandare mai niente, non ribellarsi mai, e affrontare la vita facile che ti invischia, via via, ti trascina (de Césedes, 1962: 127).

La riflessione di Claudio è anticipata dalla domanda: “«Come si può essere contenti?»” (de Césedes, 1962: 126). Tale quesito riecheggia tra le bocche di diversi personaggi, i quali si possono raggruppare in due categorie distinte: le donne e i comunisti. Le prime sono capeggiate da Alessandra, la quale individua la causa di questo mal di vivere nella società maschilista contro la quale tenterà di ribellarsi, mentre

3 Il femminismo materialista criticò il marxismo per non essersi occupato della questione delle donne, le quali nella società ricoprono il ruolo di schiave, alla stessa tregua del proletariato.
i secondi sono rappresentati da Francesco, il quale individua la fonte della scontentezza nel fascismo che verrà, in seguito, sconfitto da lui e dai partigiani.

Entrambe le fazioni si fanno la medesima domanda perché il fascismo e il patriarcato operano allo stesso modo: reprimono, creano retrograde convenzioni e diffondono pregiudizi. Inoltre, estendendo il loro campo d’azione sia sulle donne che sugli uomini, acquisiscono una valenza universale.

Spinta dall’amore per Francesco, Alessandra partecipa alla Resistenza. La sua lotta personale per l’emancipazione femminile si unisce a quella politica dell’antifascismo. In questo modo, nella terza parte del romanzo, le due lotte diventano complementari l’una con l’altra. Infine, inserendo i due scontri sotto un’analisi comparativa, nel romanzo si verrebbero a tracciare due immaginarie linee parallele, le quali in un determinato momento narrativo andrebbero a intersecarsi in un punto chiamato Resistenza. Tale parola, nell’opera, non è solo un momento storico-politico, ma va a significare tanto l’opposizione al fascismo che al patriarcato. Il concetto viene sintetizzato da Alessandra con le parole che seguono:

[...] io avrei dovuto accettare il matrimonio con la solitudine che esso porta con sé[...]. Ma io non avevo tale coraggio di accettarlo4, come Francesco non aveva avuto quello di accettare l’annientamento della propria libertà morale. [...] L’impossibilità che Francesco e io avevamo di adattarci ai modelli che da ovunque attorno ci venivano proposti era un legame che ci imparentava indiscindibilmente[...] (de Céspedes, 1962: 466).

La partecipazione di Alessandra alla Resistenza racchiude una referenza autobiografica. La scrittrice rievoca il periodo in cui lottava contro il fascismo, attraverso il microfono di Radio Bari con lo pseudonimo Clorinda, e attraverso le pagine della rivista Mercurio, da lei fondata e diretta (Graci, 2012).

Oltre a ciò, vuole mettere in risalto il contributo fondamentale apportato dalle donne alla lotta di Resistenza che, come confermano i dati dell’ANPI, viene così stimato: le donne partigiane combattono furono 35 mila e 70 mila fecero parte dei Gruppi di difesa della Donna, 4653 di loro furono arrestate e torturate, oltre 2750 vennero deportate in Germania, 2812 fucilate o impiccate. 1070 cadettero in combattimento, solo 19 vennero, nel dopoguerra, decorate di Medaglia d’oro al valore militare5.

---

4 Il corsivo è mio.
5 I dati sono disponibili sulla pagina web dell’Anpi (Associazione Nazionale Partigiani d’Italia), http://www.anpi.it/donne_e_uomini/.
3. RIFLESSIONI QUEER

La visione di Alessandra si caratterizza per una profonda dicotomia essenzialista tra maschile e femminile: la protagonista, durante il funerale di Eleonora, descrive i due sessi come due armate che si preparano a uno scontro nel quale era già deceduta una persona (de Céspedes, 1962: 162).

Secondo Alessandra, la più debole tra le due fazioni è quella femminile: “Io non ho rancore per gli uomini. Soltanto mi piacerebbe avere quella sicurezza, quella forza che loro possiedono e sulla quale in ogni momento possono contare” (de Céspedes, 1962: 245).

A volte l’essere donna suscita nella protagonista un senso di colpa causato dal fatto che, prima della sua nascita, i genitori avevano sperato in un maschio. La colpevolezza si rivela sul suo corpo (de Céspedes, 1962: 66) e su quello delle altre donne, sino al punto che non riuscirà a reggere la visione dell’amica Fulvia senza veli (de Céspedes, 1962: 72).

Da bambina, le era stato inculcato che gli uomini, non solo fossero i più forti, ma persino più saggi, abili e intelligenti. Ogni volta che disubbidiva, le si faceva notare che il fratello morto Alessandro non si sarebbe comportato in quel modo, viceversa, tutte le volte in cui prendeva un buon voto a scuola, o dava prova di diligenza e lealtà, il merito veniva attribuito ad Alessandro (de Céspedes, 1962: 9).

La protagonista credeva ciecamente che dentro di lei albergasse lo spirito del fratello, il quale le suggeriva “azioni riprovevoli, cattivi pensieri, malsane voglie, tutto ciò che per le altre bambine era il diavolo o lo spirito maligno” (de Céspedes, 1962: 9-10).

Da grande si rende conto che “Alessandro era quel tanto di maschile che è in ogni donna e che si esprime attraverso la spietatezza di certi impulsi e sentimenti” (de Céspedes, 1962: 131-132).

Come suggerisce Judith Butler, “non vi è un’essenza che il genere esprime o esterna, né un ideale oggettivo al quale il genere aspira; poiché il genere non è un fatto, i vari atti di genere creano l’idea stessa di genere, e senza quegli atti non vi sarebbe neanche il genere” (Butler, 2012: 82).

Pertanto, questi atti che la Butler chiamata performativi sono “ripetuti in una cornice assai rigida di regolamentazione che si fissa nel tempo per produrre l’apparenza di una sostanza, di un certo essere naturale” (Butler, 2013: cap. VI). Inoltre, “la nozione stessa di un sesso essenziale, una vera e costante mascolinità o femminilità, serve a occultare il carattere performativo del genere” (Butler, 2012: 92).

Quindi, a causa di questa visione essenzialista del mondo, Alessandra da bambina era convinta di essere posseduta dal fratello, in seguito di essere un “maschio mancato” e infine da adulta ipotizza che la personalità femminile sia costituita da una parte maschile.

Credo che Alba de Céspedes abbia voluto decostruire l’identità di genere della protagonista, sottolineando i processi attraverso i quali il patriarcato costruisce identità monolitiche e naturalizzate. Nel romanzo si rimarca il fatto che, quando una donna compie gesti o ha pensieri considerati dalla società consoni al genere maschile non riesca, per questo motivo, a identificarsi con il proprio genere. Di conseguenza, l’unica alternativa plausibile consiste nell’identificarsi con il genere opposto.

Per giunta, nella società patriarcale il potere è detenuto dai maschi e opera attraverso la repressione dei corpi femminili, quindi alcune donne, per essere accettate in quel circolo di potere, imitano lo “stile corporeo” e una serie di atti attribuibili al genere opposto. Proprio come il personaggio di Denise che, pur considerandosi donna, si veste da uomo per la necessità di essere trattata alla pari dai compagni della Resistenza (de Céspedes, 1962: 475).


L’allusione all’omosessualità riaffiora durante gli anni della convivenza matrimoniale: nel corso di una visita di Fulvia a casa di Alessandra, in un frangente si accenna a un possibile amore tra le due donne. Non bisogna, però, farsi fuorviare da una focalizzazione eterosessista, in quanto non si può affermare che uno dei motivi per cui
Alessandra si senta per una parte uomo sia da attribuire alla sua attrazione nei confronti di una donna. Piuttosto, è d’obbligo riconoscere che la protagonista, a causa del suo punto di vista essenzialista dettato dal patriarcato, colleghi quel sentimento a un’identità maschile. Per di più, è doveroso chiedersi se una persona, la quale prova amore e/o attrazione per un’individuo dello stesso sesso, possa essere considerata e/o considerarsi omosessuale. Sarebbe opportuno, invece, assere che la scrittrice abbia creato, tramite il personaggio di Alessandra, una prospettiva queer ante litteram, nella quale è presente “la rete aperta di possibilità, falle, sovrapposizioni, dissonanze, lacune ed eccessi di significato che emergono quando gli elementi costitutivi del genere e della sessualità di ciascuno, non sono costruiti (o non possono essere costruiti) in modo da avere un significato monolitico” (Sedgwick, 2012: 163).

4. LA PAZZIA

Nella guerra tra Alessandra e la società maschilista, il patriarcato adotta una strategia di attacco (una delle tante) su due fronti: da un lato tenta di definirla come una eccentrica, una reietta e una pazzia, dall’altro fa in modo che lei stessa si percepisca in questo modo. Infatti Alessandra, per tentare di allontanarsi dal ruolo che la dominazione maschile le ha inculcato, perpetra pensieri, ragionamenti e azioni che il patriarcato considera il prodotto di una mente malata ed eccentrica6. In tal modo, questi atti saranno svuotati di significato e, spesso, ridicolizzati affinché perdano la loro efficacia e importanza. A riguardo, il padre si rivolge ad Alessandra in questi termini:

«Ti piace leggere, eh?» Poi aggiunseva: «Sei come tua madre». Nel tono della sua voce correva una vena sottile di disprezzo; sempre assumeva quel tono quando diceva “tua madre” invece di dire “la mamma”.
«E cioè?»
«È cioè non siete come le altre donne alle quali piace andare al cinematografo, sedere al caffè, e quando sono in casa cuciono, lavorano, rassettano la casa. Siete principesse.»
[...]«E allora non lo so, ma siete donne diverse dalle altre, te l’ho detto. Forse sarà colpa dei libri. Ma avete qualche cosa, qui, che non funziona.»

Il fatto che la società giudichi le donne, non subordinate agli schemi prestabiliti, come pazze, eccentriche e reiette, induce loro a non potersi riconoscere in nessun altro

6 Il patriarcato attua la stessa strategia con gli uomini, si veda il personaggio di Hervey alle pp. 52-53.
modo⁷. Così Alessandra definisce se stessa: “Mi pareva di essere fatta in un modo anormale, come quelli che nascono con due teste o sei dita” (de Céspedes, 1962: 142).

Nel romanzo, alcune azioni perdono di significato quando vengono accostate alla pazzia. Ad esempio, il suicidio di Eleonora è visto come l’azione estrema di una donna uscita fuori di senso a causa dell’amore, mentre deve essere considerato come l’unico modo a disposizione della madre per sottrarsi alle becere leggi del patriarcato e a non piegarsi ai compromessi del matrimonio. Allo stesso modo, l’uccisione del gallo che rubava il mangime alle galline nel pollaio della nonna (de Céspedes, 1962: 203) e l’omicidio di Francesco (de Céspedes, 1962: 545), vengono utilizzati, durante il dibattimento in tribunale, per dimostrare che Alessandra fosse affetta da una tara mentale genetica, così negando il loro valore come gesti di rivalsa nei confronti dei soprusi maschili.

Alessandra, a differenza della madre, decide di non uccidersi, non punta la pistola verso se stessa, ma verso la schiena del marito. È consapevole che la madre con il suicidio ha permesso al padre di decidere della sua vita, benché quel sacrificio l’abbia liberata dai compromessi e dalle imposizioni della società maschilista. Pertanto, la stessa autrice, in una lettera inviata al suo editore Arnoldo Mondadori, riguardo al gesto compiuto da Alessandra, chiarisce che:

[...] in realtà, è il padre che ella uccide, per l’odio accumulato contro di lui attraverso le delusioni e le sofferenze inflitte alla madre; è il padre che ella uccide nel gallo, e mentre fa la pasta, e in tutti i gesti monotonì e ossessivi della sua vita domestica: ed è il padre che lei uccide in Francesco, liberandosi infine con un atto di rivolta, mentre è sul punto di tradire o di uccidersi ella stessa, ubbedendo per istinto all’atavica umiliante consuetudine di schiavitù [...] (Ghilardi, 2005: 108).

Dunque, se Alessandra rivede la mano paterna dietro quei comportamenti che rattristano, avviliscono e schiavizzano le donne, e se tutti quegli atti sono il mezzo attraverso il quale il patriarcato impone il proprio potere, si può affermare che Alessandra non si vendica del padre, ma piuttosto si ribella al sistema patriarcale. In questo modo, l’uxoricidio si connota come un atto sovversivo alla dominazione maschile. Colpevole di averla resa schiava, ma particolarmente, di averla illusa con l’idea di un amore romantico, sincero e frutto di gioie e grandi sentimenti.

Per giunta, con quella decisione Alessandra assume le redini del suo matrimonio, poiché in quegli anni, in cui non era presente una normativa sul divorzio, le donne avevano solo due possibilità per sopravvivere in un matrimonio infelice: arrendersi al volere del marito, vivendo nella più completa rassegnazione, o ritagliarsi alcuni momenti di felicità con un amante. L’unica scappatoia consisteva nella separazione⁸, ma la decisione di intraprenderla spettava all’uomo, non era un diritto per le donne, ma solo un’ennesima concessione secondo la quale, oltretutto, non era permesso loro di intraprendere liberamente un’altra relazione e, a causa della legge sulla patria potestà, era imposto loro di rinunciare ai propri figli.

In Italia, solo grazie all’introduzione di una legge sul divorzio (1 dicembre 1970, n. 898) e alla riforma del diritto di famiglia (19 maggio 1975, n. 151), si è giunti alla caduta, almeno legalmente, del concetto secondo il quale le donne sono di proprietà, prima dei padri e poi dei mariti. Durante settanta anni di Repubblica sono entrate in vigore altre norme che hanno favorito l’emancipazione femminile⁹. Tali leggi sono state approvate, molto spesso, dopo un percorso lungo e difficile, poiché la politica italiana non si è mai contraddistinta per essere progressista né tanto meno riformatrice.

Tuttavia, nel contesto italiano di oggi, si può notare che le donne sono ancora alla mercé della dominazione maschile: si pensi ai limiti imposti dalla legge 40 del 19 febbraio 2004 sulla procreazione medicalmente assistita, al ruolo che le donne ricoprono in televisione, alle difficoltà che riscontrano per ottenere incarichi direzionali e di responsabilità, alle cariche che rivestono nella politica, alle violenze fisiche e psicologiche subite nei luoghi di lavoro e nella vita quotidiana, si pensi alla mancanza di una tutela delle coppie di fatto e all’ impossibilità di unirsi in matrimonio per le coppie lesbiche e gay.

C’è ancora tanto da fare, e il libro di Alba de Céspedes può essere utile per riflettere sulla condizione femminile di ieri e di oggi. Solo così, pur ritenendo l’uxoricidio un gesto terribile, è possibile schierarsi dalla parte di Alessandra e di tutte le donne che

⁸ A tal proposito si veda il libro, pubblicato nel 1947, di Natalia Ginzburg, È stato così, Torino, Einaudi, 2010, nel quale il marito impone la separazione all’anonima protagonista, per poi tornare insieme a lei dopo un breve periodo di tempo. Nella conclusione del romanzo, la donna commette l’uxoricidio per ribellarsi al patriarcato.
⁹ Qui di seguito vengono elencate alcune di queste leggi: diritto di voto alle donne (decreto legislativo luogotenenziale n. 23 del 2 febbraio 1945); introduzione del suffragio universale con l’articolo 48 della nuova Costituzione (1 gennaio 1948), la quale all’articolo 37 sancisce la parità normativa e retributiva fra lavoratori e lavoratrici; l’abrogazione dell’articolo 587 del codice Rocco sul delitto d’onore (legge n. 442 del 5 agosto 1981); le varie leggi riguardanti la tutela della maternità (la legge n. 860/1950, la n. 1204/1971 e la n. 53/2000) e la legge sull’aborto del 22 maggio 1978, n. 194 (Ceirani, Rocchetti, 2015: cap. VI).
hanno lottato e che continuano a lottare contro le ingiustizie perpetrate dalla società maschilista.

**Riferimenti bibliografici**


Butler, J., Questione di genere, Roma-Bari, Laterza, 2013, eBook Laterza, cap. VI.


NADA TE TURBE O LA ENLOQUECEDORA RUTINA
DE CATALINA BÉJAR

Teresa Gil García
Universidad Complutense de Madrid

Es sencillo adivinar que tras el título de mi comunicación en este congreso de escritoras y escrituras en femenino, se esconde también el nombre de Santa Teresa, precisamente en el año en que celebramos el quinto centenario de su nacimiento. Recordarla ahora es una buena ocasión para continuar con la historia de su recepción, trayendo a esta sede la presencia, moderna y eterna, de su espíritu genial.1

Infinitas veces en la historia de la literatura se han hecho mención a los escritos de la doctora de la Iglesia, porque es modelo de muchas cosas2. Si su figura es recordada en los contenidos ejemplares de todo tipo de textos, sus palabras también han presidido la obra de muchos autores devotos y leales. Entre los títulos más famosos, Plegarias atendidas (1994) expresión eterna sacada de un inolvidable aforismo de la santa, “se derraman más lágrimas por las plegarias atendidas que por las no atendidas”, que viene a calificar la memoria existencial de Truman Capote, cuyo sueño, la consecución tan deseada de cierto éxito en la vida, le había reportado al fin muchos más sufrimientos que alegrías3. Nada te turbe es también el título de una novela que resume la historia

1 Nada te turbé (2002) es una novela de Susana Pérez-Alonso. Esta autora asturiana, finalista del premio La sonrisa vertical en el año 2000 por su novela erótica Mandarina, consiguió al año siguiente con Nada te turbe, un éxito editorial inesperado y este fueron los comienzos de su carrera de escritora.
2 La ocasión del Centenario de la Santa de Ávila, ha sido una ocasión extraordinaria para profundizar en su vida y en su obra. Innumerables referencias bibliográficas ilustran la recuperación y la actualización de su figura y su obra. Apenas fallecida, Teresa ya fue objeto de admiración. El mismo Lope de Vega redactó el pregón encomiástico en ocasión de la Beatificación de la monja castellana, y con más calma, después de fiestas, justas poéticas y demás mojigangas, la convirtió en personaje teatral en La bienaventurada madre Teresa de Jesús (¿1604-1618?) Más tarde, en el siglo XVIII, José Cañizares y Suárez (1747) la devuelve a los escenarios junto a otro insigne clásico, San Juan de la Cruz en A cual mejor, confesada y confesor. En los albores del siglo XX, los pensadores de la Generación del 98, Azorín a la cabeza, se atrevieron a identificar el apogeo histórico español con las virtudes de esta alma batalladora, inquieta, andariega y castellana (Azorín, 1900). Su figura fue interpretada en tiempos más cercanos como mujer modélica por la Sección Femenina del Régimen Franquista (Di Febo, 2012), y más recientemente, su recuerdo imborrable ha sido aprovechado, en justicia desde tantos puntos de vista, para el cine y la televisión, apareciendo incluso en un episodio de los Simpson. Su vida y obra también ha sido beneficiada por el tratamiento historiográfico de muchos autores y de entre los más interesantes podemos citar el ensayo de Joseph Pérez (2007). A su presencia en las artes y a su legado se le ha dedicado desde la instituciones este quinto centenario, cuyos actos conmemorativos podemos seguir a través de una completa página web: http://www.500stj.es/
3 En su título original, Ansrewed Prayers son las memorias de Truman Capote, construidas a la manera de En busca del tiempo perdido de Proust, donde el autor traza un tremendo y sarcástico retrato de la
atribulada de Catalina Béjar del Prado. La autora, Susana Pérez-Alonso se atreve a recuperar el inicio del famoso poema atribuido a la santa para contar la historia de una mujer de provincias, en los albores de nuestro siglo XXI. La identificación entre la protagonista y la receptora implícita de la exhortación teresiana adquiere una significación particular en esta narración, donde la trama se organiza a través de episodios cotidianos en la vida de esta mujer *sin atributos*.

La tensión causada por necesidades insatisfechas junto con la validez social de determinados comportamientos hacen reaccionar de manera singular a la protagonista, Catalina, inmersa en un mundo que, ahora como antes, es difícil para todos, y más incluso para las mujeres, necesitadas por añadidura de encontrar la serenidad y la firmeza que roles nuevos exigen. En las páginas de esta novela sale también a la luz la interpretación de una educación fuertemente enraizada en el imaginario colectivo de las españolas, en un ambiente marcado por unas reglas bien definidas, según las cuales el componente vital va asociado indefectiblemente a un *camino de perfección* que se requiere mucha renuncia y mucho esfuerzo.

_{Nada te turbe_} son solo cinco sílabas repetidas y aprendidas de nuestra tradición religiosa, escogidas a modo de epítome de la realidad cotidiana de una madre de familia de cuarenta años, en su búsqueda de emociones y sentimientos para regir su vida de manera más inteligente y gratificante. En fin, lo que todos queremos.

A falta de pautas seguras que evidentemente escasean en momentos personales de crisis, la protagonista vuelve los ojos a un arquetipo de comportamiento energizante y motivador, y muy valioso porque rememora la etapa de formación escolar, que suele coincidir con los mejores años de la vida, las lecturas que marcan y la casi felicidad completa. Precisamente, en la escuela de los últimos años del régimen franquista, Teresa de Jesús era el ejemplo educativo que se proponía desde el poder laico o religioso, como figura depositaria de virtudes femeninas, de esfuerzo y sacrificio sobre todo, en aras de una *misión superior*. La figura de la santa se interpretaba con cierta ambigüedad como mujer resuelta, enérgica y audaz, luchadora excepcional, que no se doblegaba ante las convenciones sociales y era capaz de trazarse su propio camino, al

---

4 Nos servimos de esta expresión *sin atributos*, sacada del título de la famosa novela de Mosil. Sin entrar en más complejidades, esta fórmula la entendemos en la traducción propuesta por André Gide a la versión francesa, *disponible*, esto es, lo propio de quien constantemente se pregunta si esta vida que va viviendo y que es su vida, es, además, o ante todo, la que debería ser.
margen del modelo femenino patriarcal vigente. En fin, una *ardorosa guerrera* de la que las jóvenes de entonces, una vez ya más formadas, preparadas y desde otros puntos de vista, hemos podido apreciar en su justo significado, basado sencillamente en su lúcida conciencia de ser una mujer.

Esta alma atribulada que se apoya en los escritos de esta doctora de la Iglesia es la protagonista de la novela de Pérez-Alonso, publicada en el año 2002 con un éxito extraordinario de ventas y de críticas. Y todo porque además el texto está construido con una prosa coloquial, natural, desprovista de retórica, con apariencia de espontaneidad, del tipo *escribo como hablo*, que además nos descubre una gran facilidad de la autora para contar historias.

En este caso, es la de una mujer concreta que la misma escritora define como “la expresión de un dolor que es aparente locura”. Un personaje femenino consciente del paso del tiempo, de los rápidos cambios generacionales a que nos vemos sometidos y de los desafíos que surgen de los conflictos en las estructuras sociales en estos primeros años del siglo XXI. Efectivamente, todo está ocurriendo muy deprisa y esta vorágine enloquecedora del devenir de los acontecimientos pergeña simbólicamente el carácter de Catalina, o mejor dicho, construye las respuestas que ella ofrece a esta realidad poliédrica. Por las páginas de esta novela, el lector se entretiene leyendo la forma y maneras de esta sociedad provinciana y posmoderna que parece no saber muy bien dónde va ni lo que está ocurriendo. Esta serie de ruidos, anécdotas, reflexiones y emociones, invitan a cotejar lo que ocurre en la ficción con la verdadera vida, desde una perspectiva ocurrente y amena. En esto reside el éxito de esta historia.

La protagonista muestra unas pautas de convivencia familiar y social que se asocian al comportamiento de una mujer de mediana edad en una ciudad de provincias, donde

---

5 La obra de Santa Teresa ha sido valorada a lo largo de estos 500 años, desde múltiples perspectivas. En nuestro país, su figura casi siempre ha estado ligada a estructuras de poder que irradiaban un modelo que seguir por el cincuenta por ciento de una población, siempre sumisa al esquema dominante. Han sido las lectoras, críticas e intelectuales extranjeras las que han reinterpretado sus escritos, y nos han hecho reconocer lo que seguramente ya se había intuitido, pero temor y miedo impidieron exponer a las claras (Segura, 2000).

6 Se me permitirá que use la expresión de Juan de Valdés para calificar el estilo de esta autora asturiana. Cierto es que con algunos pasajes de la novela se han confeccionado ejemplos de lengua española contemporánea para ilustrar un método de aprendizaje de las ediciones francesas Belin. Escribir bien no significa un estilo alambrado y retórico, sino encontrar la palabra justa para identificar un pensamiento. Este ideal retórico adoptado por Santa Teresa para transmitir lo inefable de una experiencia mística, le ha valido también su puesto en la historia literaria, como la gran creadora de la lengua, la pionera de una tradición de escritura femenina que contribuyó a la mayor gloria de todos. De ella decía Azorín: “Teresa es, para los artistas, como es Cervantes, una lección perpetua; más lección, en cuanto al estilo, que Cervantes. En Cervantes tenemos el estilo hecho, y en Teresa vemos cómo se va haciendo” (Azorín, 1955).
suceden pocas cosas pero acompañadas por la agitación de muchas, que vuelan y revuelan “como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles” ⁷. Su consistencia permite, en cambio, considerarlas una proteica configuración de un universo cerrado, con sus leyes burguesas inmutables, en un cuadro complejo donde una diminuta lente de razón intenta aclarar su propia presencia: “¿Qué te pasa Catalina? ¿Qué te atormenta de esa manera? ¿Qué buscas con tanta desesperación?” […] -Nada, no me pasa nada y eso es lo peor” (Pérez-Alonso, 2002: 104-5).

A través de una tercera persona ajena a la historia, la autora va trazando un itinerario de búsqueda personal que Catalina recorre para aceptar poco a poco el acontecer diario desde una perspectiva doliente, apreciando en la existencia de los otros, vivos o soñados, las luces iluminadoras de sus debilidades y fortalezas, y poder cambiar así este plan de viaje con decisiones cada vez más ponderadas.

Seguramente la novela, por este carácter de construcción de un personaje que es coetáneo a la autora, podría incluso contener alguna nota autobiográfica, a pesar de que la escritora siempre lo negado. Y efectivamente, resulta arriesgado atreverse a contravenir las reglas de la literatura, pero pudiera ser. No solo porque apoyarse en las experiencias vividas y añadir lo que los demás enseñan ha sido siempre un buen comienzo para dar aliento a la necesidad de escribir; sino sobre todo porque también con la metafórica pluma o ante el ordenador real el autor inicia una aventura en el mundo de las palabras, donde también la lectura tiene su magnífico puesto. Quien escribe es siempre deudor y mejor pagador del bagaje asimilado leyendo. Y en este caso, los ejemplos son clarificadores. La estructura externa de la novela está pautada por citas capturadas en textos que se han leído mucho o que se han aprendido incluso de memoria en la obligada instrucción escolar de una niña de nuestra época. Y son aquellos además por los que nuestra autora demuestra cierto afecto por sugerentes y evocadores de una etapa de la vida dedicada casi por entero a la educación, donde se nos enseñaba y repetía machaconamente de qué iba eso de vivir para que se entendiera bien⁸. Los escoge con acierto de la Biblia o del Kempis, pasando por el Catecismo del padre Astete, sin olvidar a nuestros doctores de la Iglesia, San Juan de la Cruz y a la

---

⁷ La referencia a La Regenta (1999: 12) es de obligado cumplimiento, por un motivo fundamental. La protagonista es también una mujer de provincias, de Vetusta, como nos recuerda también la caracterización lingüística de algún que otro personaje, sometida a la tiranía de una burguesía preocupada por la ficción de una vida en la que poco es lo que parece.

⁸ El catecismo, del griego κατακριμενός de kata ‘abajo’ + echoin ‘sonar’, literalmente ‘sonar abajo, en los oídos’, esto es, palabras que se transmiten para que se entiendan bien.
mencionada Teresa. Y nos lo recuerda y nos exige con invitación amable y lúcida que vayamos atentos desde la primera página de cada capítulo, por si nos perdemos por los vericuetos de otras interpretaciones posibles. Se trata de aprender a vivir.

A pesar de todo, si la autora hubiera afirmado como Flaubert, Madame Bovary soy yo, tampoco hubiera ido desencaminada, pues todavía no he encontrado ningún lector de esta obra, ni de otras tampoco, que no haya soñado alguna vez que la vida, la verdadera, estaba en otro sitio, que algo espléndido e intenso nos estaba esperando a la vuelta de la esquina ¿Y que para colmo de la dicha además, estuviera simplemente al alcance de una carrera de taxi!; “con voz armoniosa indicó el camino al conductor. –A Paris, por favor” (Pérez-Alonso, 2002: 262 y final).

Pero hay una cuestión de fondo. Catalina aspira a un futuro mejor que solo parece resolverse fuera del círculo que la tiene encerrada como esposa, madre, hija, y lo busca sin temor y con la valentía necesaria para asumir su voluntad, a pesar de que atentar contra lo establecido, en la tradición en que nos movemos, suele pagarse con un alto precio. Pero el papel protagonista se construye de otra manera; sus deseos, pasiones, anhelos, frustraciones, han sido retratados de forma tan expresiva que las simpatías del lector tienen que estar con ella, impulsando metafóricamente sus decisiones para que pueda llevar una existencia más constructiva y gratificante. El resto de personajes asume un papel de contrapeso, que los define de otro modo, lejos de la sensibilidad, inteligencia y sensatez de la misma Catalina.

1. CATALINA Y SUS CONFLICTOS

Llevar una vida distinta, elegir la vida que quiere es el conflicto que sustenta la trama, el que hace de nuestra heroína una mujer a punto de enloquecer, aunque si enloqueciera por completo, este comportamiento no cabría dentro de lo que la psiquiatría entiende por locura, por mucho que este adjetivo la defina al sentir de los demás: “-Es una loca que cruzó el semáforo en rojo” (...) “-No es una loca, López, es Catalina Béjar del Prado, señora de Altapuerca, para ser exactos” (Pérez-Alonso, 2002: 49).

Esto de tacharla de loca es solo una expresión despectiva desprovista de significado que se suele aplicar sin razonamiento a quien actúa de manera imprevista, sin atender a las convenciones o a las reglas socialmente aceptadas. Y así entendemos todos, por sabiduría popular, a quién se le atribuye este adjetivo, pues la mayor parte de los
individuos, en apariencia tranquilos y sensatos, aprenden más pronto o más tarde a construirse un repertorio de respuestas aceptables, adecuadas a las situaciones, valiéndose de la educación recibida y de la observación de las reacciones y juicios de los demás. En el otro extremo, aquellos inmersos en unas formas sociales demasiado rígidas, sufre otras consecuencias, que pueden ir desde la más nimia como es la pérdida de espontaneidad y frescura necesarias para mostrar la armonía de la persona con el mundo, hasta incluso, la aceptación de patrones de conducta inhibidores de la propia personalidad: “un exceso de comodidad teñida de rubia” (Pérez-Alonso, 2002: 71), “O te amoldas o te hacen desaparecer” (Pérez-Alonso, 2002: 72). En su máxima expresión, tanta docilidad ante el mundo engañoso y su halago, podría llegar incluso a cercenar la voluntad, a esterilizar el amor propio e incluso hundir al sujeto en una represión, que sí puede ser patológica, como le ocurre en algún personaje de esta novela: “Tía María, creo que te quedaste anclada en el tiempo: con dolor parirás a tus hijos, y no obstante tu deseo te arrastrará hacia tu marido… Eso ya no se estila. Ahora el deseo no arrastra precisamente hacia el marido” (Pérez-Alonso, 2002: 139).

Efectivamente la sociedad impone sus leyes, más restrictivas cuanto más cerrada, limitada, burguesa y provinciana, que cortan el paso a quien ve las cosas de manera diferente. La protagonista aprende pronto el desatino de mostrarse insatisfecha con las posibilidades que la sociedad ofrece, que no son más que manifestaciones de una apariencia falsa de felicidad, como expectativa de norma en aquel mundo en que vive. Siempre ha sido extraña, rara, Catalina: “Era rara desde pequeñita” (Pérez-Alonso, 2002: 42). Y la conciencia de esta distorsión entre lo que percibe y lo que quiere, la hace infeliz, insatisfecha, por lo que decide cambiar de vida: “Ahí estaba la respuesta correcta, ya tenía un motivo para el cambio” (Pérez-Alonso, 2002: 77); aunque percibe que todo requiere un esfuerzo personal muy importante: “Cruz, descanso sabroso de mi vida/ vos seáis la bienvenida… No entendía muy bien lo que Teresa de Ávila quería decir pero algo tendría que ver con su destino” (Pérez-Alonso, 2002: 47).

Buscando esa libertad y un mundo en el que poder expresarse como le conviene, deberá afrontar situaciones, soportar pruebas y dilemas que irá resolviendo de manera inconsciente a lo largo de sus días. Estas pequeñas respuestas son una elección de vida, incluso lo son asuntos tan insignificantes como el atravesar la calle, dar la mano a su hija mientras pasean, aceptar invitaciones familiares no gratas… Nuestra protagonista es sabedora de ello, de que elegir es crear y de que a través de estas elecciones ella puede ir recomponiendo otra realidad más satisfactoria para sí misma, por mucho que les pese.
a los demás. Lo importante es saber por dónde empezar: “Nada no me pasa nada y eso es lo peor. Bueno, puede que hace días me ocurriese algo nuevo, pero ni siquiera sé que fue, posiblemente nada. Un nada más en mi vida, eso es lo que pudo haber sido” (Pérez-Alonso, 2002: 105).

La historia había empezado *a la del alba seria*, recuperando el plácido sueño que alejaba a Catalina de este mundo triste y feo, “*la realidad se impuso de una manera casi placentera*” (Pérez-Alonso, 2002: 15). Rememorar lo soñado le provoca una emoción positiva y gratificante que la hace más feliz y la carga de una energía psíquica inmensa, desde donde pergeñará sus planes: “Creo que tienes derecho a saber que voy a cambiar; desde hoy no seré la misma. Mi vida no es la que deseo, nunca lo fue, así que se impone un cambio” (Pérez-Alonso, 2002: 30).

Ella es vitalista por naturaleza, pero de un vitalismo frustrado desde su más tierna infancia por una madre que siempre le había impuesto muchas limitaciones. Es consciente de ellas y se somete o parece que se somete, sabedora de que esta es la educación, el pensamiento dominante que debe aceptar: “la última vez que le hablé a mi madre de estas cosas, ella me habló de los sofás de la biblioteca. Se empeña en que una opinión ha de seguirse” (Pérez-Alonso, 2002: 105). De estos sometimientos nacen sus pesares. Su vida es una contradicción de la que tiene conciencia: “como siempre, sola; como siempre, hablando de idioteces sin tener el coraje de decir la verdad, la mía; cada vez que la digo, asusta y la respuesta es aplastarme, intentarlo al menos” (Pérez-Alonso, 2002: 106).

Pero incluso en este contexto hostil, sigue cumpliendo con su deber: hija, esposa, madre, trabajadora, y lo hace muy bien incluso. Su actitud ante cada desafío cotidiano, pongamos incluso de la vida doméstica que procura tantas insatisfacciones a las mujeres, es siempre positiva, sin descarazonarse ante los más esterilizadores esfuerzos, porque ha sido educada para ello, invitada a obedecer unas normas, sin que lo genuino de su naturaleza, su valentía y creatividad se vea menoscabado, lo que siempre es una buena base para compensar rutinas devastadoras.

La suya es una *vida sin vivir*, y tiene que reinventarse otra distinta.

Así que junto a otras propuestas de lectura que podrían hacerse, los que se aventuren por las páginas de esta novela, podrán advertir también que el comportamiento de Catalina responde a las pautas que marcaron la educación de las mujeres en el último cuarto del siglo XX, en la llamada Transición. Ella es un prototipo de esta avanzadilla que conduce al resto de sufridoras compañeras por un camino de perfección, hasta
nuestros días; ella podría ser madre de universitarias actuales. Sin atreverme a llevar muy lejos mi juicio, estas actitudes propias del género femenino de la época supusieron un fuerte empuje al cambio social experimentado entonces.

De una parte, estaba vigente, todavía a finales de los años ’70, cierta ideología patriarcal de tintes cristianos según la cual, la mujer era fundamentalmente la madre, administradora de la casa y educadora de los hijos, y la esposa, atenta a su marido, al hombre que les debe proporcionar lo necesario para su sustento y bienestar. Esto es lo que imita Catalina, lo de siempre, hasta que se rebela: “Ese periodo de mi vida ha finalizado, no voy a discutir más de lo estrictamente necesario y cada uno que se apaño como pueda en esta familia” (Pérez-Alonso, 2002: 31); porque a estas obligaciones se ha añadido la necesidad de intervenir también en la vida pública, con un trabajo externo y remunerado, lo que viene a modificar aquella natural disposición al sacrificio y a la abnegación sempiterna. Son deberes que suponen esfuerzo, denuedo, estrés y por ello cierta inestabilidad en la conducta que no sufre, el marido. Él cuenta para su bienestar físico y psicológico con las pautas tradicionales irrenunciables, que suponen en cambio un desgaste físico y psicológico para su esposa: “Yo necesito un reposo del guerrero […]. Todo lo que hago es poco; se supone que puedo con todo, que nada me cuesta trabajo, que las cosas salen solas…. Estoy cansada de vivir así, muy cansada.” (Pérez-Alonso, 2002: 130).

Este es un problema de fondo de nuestra sociedad postindustrial que está por gestionarse; y cada familia busca la mejor manera de resolver la cuestión, pues las respuestas colectivas propuestas hacen mucho ruido, pero demuestran poco movimiento en su interior.

Así que la solución personal de Catalina le crea un conflicto que habrá de saber resolver, con la ayuda, escasa, de un sistema de valores vacilante. Sus pensamientos, reflexiones y emociones le provocan ese desasosiego que los demás perciben como locura. La búsqueda de una respuesta satisfactoria no es sencilla.

Toda la segunda parte de la novela incide sobre su (in)capacidad para manejar estas situaciones, y conseguir que se resuelvan en su propio beneficio para poder así regir su vida de manera más constructiva, gratificante e inteligente. Entre otros motivos, los argumentos de autoridad de Catalina los escoge de la Santa Patrona de la ya gloriosa Sección Femenina: “Ya lo decía santa Teresa: Ya toda me entregué y di, y de tal suerte he trocado...” (Pérez-Alonso, 2002: 31), reinterpretada en su mejor papel de mujer que había elaborado un pensamiento propio en un mundo hostil de reglas imposibles de
aceptar. Esta santa de Ávila era todavía un refrendo para las niñas de los últimos años del siglo pasado como ser excepcional empeñada en una Cruzada, semejante a la que debíamos llevar nosotras para liberarnos de aquellas modalidades sentimentales de rancio abolengo.

Pero la tradición estaba muy arraigada, la situación complicada y había que tener cuidado para efectivamente no ser tachadas de locas, incluso por nuestras madres, como le ocurre a nuestra Catalina: “Catalina está enferma. De la mente” (Pérez-Alonso, 2002: 94).

Claro, no es enfermedad de la mente, sino respuesta valiente “como está loca, Catalina nunca miente” (Pérez-Alonso, 2002: 198), todavía inconsciente quizá, pero responsable y (auto)recargadora de energía para superar las contingencias cotidianas. Su actitud ante los desafíos diarios, comunes y corrientes, incluso si no son su fuerte, son siempre positivos, sin desaliento ante las situaciones y sin caer en la arrogancia o en la positividad\(^9\) pedestre y sin argumentos, del tipo, porque yo lo valgo, que resultaría cómica por banal e intrascendente. Además su talante es siempre optimista.

Y llama la atención que tampoco pierde nunca la compostura. Esto es una cualidad escasa en la sociedad, incluso parece no estar de moda. En momentos de fuerte afirmación del yo, la costumbre actual incluso ve bien que se atíen las emociones incontroladas, como si se tratara de identificar la explosión pasional con la magnitud del sentimiento. La lucha por la vida es otra cosa, las contrariedades a las que se enfrenta Catalina, en lugar de trastornar sus sentidos, la invitan a recuperar la calma, el equilibrio interior, porque de eso se trata, de saber que tiene el control de sí misma y debe continuar con su elección vital madura e inteligente, sin cometer errores que destrozan lo sembrado: “No creo haberte hecho nada. Tan solo me quité los prendedores del pelo y me pinté los labios” (Pérez-Alonso, 2002: 24).

La dificultad estriba en que todavía los mensajes del ambiente, seguidos por muchos, son de una categoría distinta. A la mujer se le advertía de la conveniencia de manifestar un cierto hieratismo sentimental, pasión por la rutina y cierto placer en la atonía; esto es, se la invitaba a cultivar un carácter morigerado, fácilmente complementario con la capacidad de aceptar imposiciones y reglas. Lo que se aleja del este justo medio es

---

\(^9\) Positividad es una palabra que no forma parte del diccionario de la RAE, y sin embargo es propia del lenguaje coloquial hoy en día. Es el término contrario de negatividad, la capacidad de observar el lado bueno de las cosas y mantener una aptitud optimista ante los acontecimientos, que son de muy diversa índole.


A la luz de la razón y de los acontecimientos, Catalina percibe una realidad distinta, matizada por su voluntad e inteligencia sin engañarse a sí misma, ni dejarse engañar por intereses ajenos, que la hace excesiva en sus respuestas porque excesiva es la información que advierte y procesa: “parezco medio tonta; simplemente soy así y no lográs entenderlo, nadie lo entiende; estaba pensando…” (Pérez-Alonso, 2002: 209).

En su proceso de búsqueda personal asume, en cambio, una conducta eficiente hacia la búsqueda de la felicidad, que es sencillamente la expresión espontánea de lo mejor de sí misma, la que impregna de confianza y seguridad su actitud y sentimientos. A pesar de que bajo estas intenciones, toda prudencia es poca: “No puedo decir las cosas claramente, he de ser más cautelosa. Si lo entendi” (Pérez-Alonso, 2002: 211). Sin desalentarse por ello y asumiendo los pequeños fracasos cuyas manifestaciones parecen locura, Catalina acostumbra su vida a controlar otras emociones, las negativas. Ella también sufre miedo, frustración, culpa y rabia, pero no se dispersa, lo asume y se concentra en conjurarlo con el famoso Nada te turbe, repetido a modo de mantra, que titula la novela. Así que inconscientemente, como son los procesos que mejor funcionan, convierte todo ello en energía extraordinaria a la espera de descubrir los materiales de construcción de algo mejor: “Pero ¿y eso a mí qué me importa? (nada te turbe”) (Pérez-Alonso, 2002: 20).

2. CATALINA Y LOS DEMÁS

A la heroína de esta rutina diaria, porque es en lo cotidiano donde puede demostrar su capacidad para gestionar situaciones y afrontar lo que la vida propone con sentido común y valentía, no le resulta sencillo escapar de una aplastante monotonía. Este espacio vital se identifica con la búsqueda de una felicidad que se le escapa. Catalina no es feliz pero no ceja en su empeño de encontrar motivos para serlo, en su profesión, en
su condición familiar, en la vida social, y finalmente, como va a resultar, reconocerá que esta conquista depende de su alma sola\textsuperscript{10}. Su vida le pertenece.

Las teorías educativas nos explican que las personas muestran unas pautas de conducta que son consecuencia del largo proceso de aprendizaje experimentado en la vida a través de tres espacios fundamentales\textsuperscript{11}, apunte que la autora, efectivamente, plasma pergeñando unos personajes definitivos en la historia de Catalina. En primer lugar, las decisiones tomadas, los compromisos asumidos, las experiencias acumuladas van dejando huella en el espíritu, en la actitud y en el corazón: esta es la educación consciente y consecuente del propio yo, la que dura toda la vida. También define la actitud de la persona, el medio en que transcurre su vida, donde es determinante la aportación de familia, amigos, compañeros, convecinos. Y finalmente, no hay duda de que el carácter de cada uno de nosotros, depende en gran manera de la carga genética de la herencia recibida.

Al primer punto ya nos hemos referido, Catalina está impulsada por voluntad propia a no desllecer, a no desalentarse jamás; a escoger libremente y decidir lo que conviene por difícil que sea; a avanzar hacia una cotidianeidad confortable y satisfactoria; a bastarse a sí misma. Y a demostrar respeto, afecto y cariño a quien lo merece. El sufrimiento que le provoca la búsqueda de algo más, la felicidad tan ansiada, la plenitud es solo el impacto doloroso y traumatizante de sus deseos insaciables contra esa realidad que también existe fuera de ella: los demás.

En el segundo punto, marido, hermana, madre, amigas y enemigas, junto con ese tibio amante del reencuentro tardío, crean las condiciones contextuales que no parecen favorecer el desarrollo personal de Catalina, ni la necesaria tranquilidad psíquica en su vida, pero en cambio, desde esta enloquecedora convivencia, sí la ayudan a despertar de sus recelos. Si todo hubiera salido como previsto, si todo hubiera demostrado la imposibilidad de cambiar, si por casualidad alguno de aquellos personajes se hubiera salido de los designios imperiosos de su vida ya trazada, Catalina no hubiera ganado la

\textsuperscript{10} No podemos olvidar la máxima de Cicerón: “La felicidad depende del alma sola”. Y recordaríamos también a Flaubert, que escribió ese famoso tratado sobre la Educación sentimental, y a Schopenhauer. En fin, mucho se ha escrito sobre la felicidad por lo que aquí recomendamos un texto clásico de reflexión sobre el tema de un filósofo español, Gustavo Bueno (2005).

\textsuperscript{11} La educación es el tema que más ha preocupado a la sociedad en cualquier tiempo y lugar de nuestro espacio vital. Un debate universal fundamental para entender la evolución de la humanidad. La educación transforma modos y costumbres, modifica el cerebro, la capacidad de pensar y razonar; dicho de manera sucinta, el desarrollo humano se explica en términos de aprendizaje. Nos basta en este punto traer a la memoria las dos teorías evolutivas con mayor incidencia en el sistema educativo actual, las de Piaget (2005) y Vigotsky (2010), que todos los que nos dedicamos a estas tareas siempre tenemos presentes.
libertad tan deseada. Trazando sus experiencias vitales de otra manera, calibrando las dimensiones crecientes de sus aspiraciones, lejos de deprimirla, le van a permitir presagiar nuevos asombros. Habrá de espabilarse sola, saltar al mundo desconocido, a pesar del desasosiego que ello comporta trocado siempre en esperanza por su insensato optimismo:

Una vez más aquella ciudad dejaba salir de sus entrañas lo peor de sí misma. Una despeñucida con gafas redondas preguntando por un piano. Otra burlada por el subsecretario, seguro que sería eso, no quería ni hablarle […] Aquel lugar era un nido de infames; un nido de inmundos que hacían caridad una vez al año. No había más que mirar alrededor, todas aquellas mujeres llenas de sortijones enormes, y pulseras y collares. Y los tíos engominados hasta las orejas, vestidos de señoritíngos, con las pulseras de los relojes de oro brillante. ¡Qué especie! ¡Qué vergüenza! ¡Lástima de revolución! ¡Lástima de guillotina! Aquello era la clase dominante. Así iba el país (Pérez-Alonso, 2002: 252).

En familia, Catalina, que había escuchado siempre un breviario de docilidad en labios de su madre, no responde a las normas dictadas: “esta hija mía siempre nos dio disgustos, nunca fue normal, nunca lo fue […] La única defensa es su locura” (Pérez-Alonso, 2002: 95-96); y a pesar de todo ejerce sus obligaciones con dignidad. Su rebeldía se construye con un discurso propio que ilumina las cosas reales, devaluadas por una falsa seriedad que las hace parecer profundas: la fingida apariencia de unas amigas, movidas a dulces enemigas; su hermana, tan parecida y tan distinta; y los hombres de su entorno privados de la sensatez de reconocer y cultivar sentimientos, un marido conforme a las estrictas reglas de la convivencia familiar, y el deseadito amante, más alejado aún de expectativas salvadoras. “Pero yo quiero a mucha gente, la cuestión es saber cómo y para qué me quieres o para qué te quiero yo a ti en mi vida” (Pérez-Alonso, 2002: 177).

Por todo, Catalina solo puede contar consigo misma, esa va a ser su gran suerte y su tabla de salvación. Es un ser distinto, en busca de otra vida afín a su realidad y su verdad, acordando ambas si pudiera… Y sin embargo, esta cordura a veces desequilibra la razón…de los demás.

¿Y si Catalina pudiera cambiar el ritmo de las cosas? La novela tiene que acabar bien, por justicia poética. Otra forma de ser es posible. Lo que ennoblece a Catalina es su resistencia, su voluntad de perseverar frente a las dudas, el desasosiego, los temores, virtudes enraizadas en su amable naturaleza, capaz de modificar la historia.

Aunque esta historia se escribe también sobre las pautas de una herencia bien transmitida. Frente a su madre, Catalina tenía pocas opciones: o someterse, o escapar o desobedecer; y si bien estas tres podrían coexistir, ella escoge la rebeldía, que no es más
que una especie de emulación precipitada porque después de tirar de otras riendas, esta hija deberá alcanzar el puesto que deja vacante la progenitora. Y así es, la mejor esperanza de nuestra protagonista es Macarena –nombre bien escogido por la autora- la hija adolescente a la que cuida, protege, admira y escucha, respetando con ello la espontaneidad de un orden familiar que la inquieta Catalina traza imperceptiblemente. Otra vida podrá darse en el futuro, si cambian solo las circunstancias. La genética tiene razón.

El mundo le parece a la protagonista una promesa, donde hay muchas cosas por descubrir. Mientras siga pensando, deseando y perseverando, seguirá viva. Ahora, cuando hemos vuelto la última página de la novela, ya es hasta inmortal.

3. CONCLUSIÓN

Llegar con una única novela a un público numeroso no es tarea fácil; un *best seller*, o un superventas como prefiere la vigésima tercera edición del DRAE, cae de improviso como un meteorito sobre el mundo de los lectores, que se vuelven cómplices de la sensibilidad del autor y copartícipes de los mismos motivos ejemplares. Seguramente una parte importante de los receptores de la obra de Susana Pérez-Alonso son mujeres, las grandes sostenedoras en estos instantes del mercado editorial con sus demandas de asuntos y personajes que focalizan su realidad personal y social. Con una fina ironía y mucho sentido del humor, la historia trata del enloquecedor ruido que atormenta un alma femenina en búsqueda de felicidad, lo que puede significar sencillamente la evolución en una vida bien llevada.

Con seguridad habrá otras interpretaciones posibles del texto, porque la novela ha sido recibida por un público muy distinto cuyos gustos por ello están muy divididos, pero como afirmaba Borges, el buen escritor es aquel cuya obra soporta diferentes niveles de lectura y a todos deja un buen sabor de boca.

Eso es lo que he querido hacer aquí, invitar a todos a la lectura de *Nada te turbe*.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5167/9/qual-mejor-confesada-y-confesor-san-juan-de-la-cruz-santa-teresa-de-jesus/>


< https://books.google.es/books?isbn=963523936X>


<http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0723_LaMadreTeresaDeJesus>


Página web de la escritora [Consulta 15-09-2015]:


GOLIARDA SAPIENZA E IL FILO DI MEZZOGIORNO: PSICANALISI DI
UNA VITA FRA L’AMORE, LE ASSENZE E LA PAZZIA.

Maria Angélica Giordano Paredes
UNED

...e non ci furono più né inverno né estate né freddo né calura ma solo quella notte calda di mezzagosto...non ebbe più paura del silenzio né del rumore né del buio né della luce in quel cerchio vivido di colori...l’arcobaleno?Che si fondeva fino a comporsi nel nero fondo di una notte calda d’estate senza stelle sigillata intorno a me dalle sue braccia e fu sempre estate...

Goliarda Sapienza

La vita di Goliarda Sapienza trascorre fra l’incandescenza della Sicilia degli anni Venti, le promesse rivelatrici della capitale italiana e la freddezza di una famiglia che, dopo svariate esperienze sia coniugali che professionali (lui avvocato e lei sindacalista) ed entrambi vedovi, decidono portare al mondo il loro undicesimo figlio. Goliarda nasce dopo la morte del fratello, Goliardo, portando, sin dall’infanzia tutte le speranze e i traumi che i genitori non riuscirono a vedere nel fratello. È stata da sempre segnata dal carattere chiuso e freddo della madre, impazzita prima di morire e assente durante l’infanzia e l’adolescenza della figlia. Goliarda, però, è riuscita, in mezzo alla tempesta psicologica ed emotiva, a portare avanti tutte le sue doti artistiche e a diventare, malgrado tutto, attrice, ballerina, cantante, e nelle sue ore buie, scrittrice di memorie, raccontando le sue esperienze personali e professionali in un grande diario della sua vita: le opere, che purtroppo sono poco conosciute. E qui, nel piano letterario, dovette anche lottare contro una società in cui la donna non aveva spazio; e lei nella sua pazzia intellettuale, cercò di scavalcare le barriere maschiliste dell’epoca e versare sulla carta tutta una vita di emozioni, fallimenti, mancanze amorose e solitudine, di chi, in mezzo al nulla cerca di vivere e di ricostruire la sua propria esistenza, sempre alla ricerca dell’amore e della libertà, virtù queste che le venivano denegate nella società della sua epoca.

Nata a Catania ma trasferita a Roma, da giovane, iniziò la sua carriera artistica, all’ombra della madre, che la trascina piano piano verso la pazzia e il suicidio non riuscito per fortuna, nel 1962. Su questo fatto il suo analista Ignazio Majore, il medico messinese che è anche un personaggio nel romanzo autobiografico in cui racconta
questa parte della sua vita, *Il filo di mezzogiorno*, aggiunge: “Lei è succube di sua madre... e fa del male anche a me... lei mi mette in contatto con l’aggressività di sua madre... con l’odio per gli uomini che sua madre le ha inculcato... deve vomitare sua madre, signora... io gliela farò vomitare” (2003: 171). La conseguenza è stata una serie di elettroshock che racconta nella sua opera in questione: *Il filo di mezzogiorno*, pubblicata nel 1969 ma senza successo.

La sua infanzia e anche l’adolescenza sono state caratterizzate da una educazione contraddittoria, fra l’anarchismo dello zio Nunzio, l’antifascismo del padre e il socialismo di una madre “molto combattiva” (Martin Clavijo, 3: 2013) e rigida che però, è stata sempre assente nei momenti più importanti della crescita e dello sviluppo di Goliarda; una madre che anziché trasmettere affetto e amore materno, vuole trascinare la figlia verso le acque agitate delle sue idee politiche. Maria Giudice, oltre le idee politiche e il femminismo, invoca la figlia in una rete di confusione e continue assenze che non riesce a seguire bene, in un periodo della sua vita molto importante. Goliarda, nonostante ciò, cresce con la presenza di una madre molto particolare che sarà un referente importantissimo per lei. Una figura “integra e disumana, ma rassicurante, col suo seno grande e la sua fronte alta e limpida senza una ruga e con il ritmo placato di quel treno che cantava dentro di me libertà sconfinate”, così la definisce Goliarda nella sua opera *Il filo di mezzogiorno* (2003: 17). È chiaro che Goliarda, in qualche modo, era condizionata dalla madre, infatti “fu proprio in seguito alla sua morte che

---

1 *Il filo di mezzogiorno* è il secondo romanzo di Goliarda Sapienza che racconta la vita dell’autrice, già iniziata nel primo romanzo *Lettera aperta*, in cui racconta con tono aspro e impietoso la sua infanzia fino alla partenza per Roma. Nel secondo romanzo continua il racconto della sua vita racchiusa nella psicanalisi, in un tentativo di cura che uno psicoanalista compie sulla protagonista, stradicata dalla Sicilia e trapiantata a Roma con grande lacrimevolezza. (Angelo pellegrino: 2003).

Goliarda cominciò a scrivere versi, cedendo a una vocazione a lungo trattenuta per un malinteso pudore - ed è la causa vera – nei confronti del superiore impegno politico e rivoluzionario della madre, sua figura morale adorata e sofferta” (Pellegrino, 2003: 9).

Ecco la principale contraddizione della sua vita ispirata dalla figura materna: amore/sofferenza, affetto/assenza, vicinanza/solitudine. Sin dalla infanzia, Goliarda trascina con sé delle vicissitudini che colorano la sua vita di mistero, solitudine, sofferenza e confusione che la portano, finalmente, alla depressione; giacché lei “non vive propriamente un’infanzia, non si attacca a una madre da neonata, ma ad un fratello che crescerà e l’abbandonerà in cerca di una vita propria, non vive una famiglia unita, ma un grande casino pieno di allegria e luti, ma anche di aspetti che propri di una famiglia non sarebbero, e per primo di un padre che ha dei rapporti con altre donne, incluse le figliastre. Non è facile crescere con una famiglia così” (Martín Clavijo, 2013: 6) né avere dei riferimenti positivi per sviluppare uno spirito sano e ottimista. Non è proprio il caso della nostra scrittrice che nuota nelle acque misteriose del nulla cercando di appoggiarsi su qualsiasi forma di salvezza che dia speranza alla sua emozioni e una via di uscita ai suoi pensieri, alle sue idee pazze sia intellettuali che personali. La sua lotta interiore la porta alle braccia dei parenti più vicini, gli amici che considera fedeli, e in modo disperato, l’analista che utilizzava un’analisi considerata “selvaggia” all’epoca, gli anni Cinquanta, in cui il fascismo aveva tagliato fuori l’Italia “dallo sviluppo di una scienza che doveva poi dilagare nel nostro paese con tutta la caoticità delle cose troppo a lungo ritardate” (Pellegrino, 2003: 5). In conseguenza, la stessa Goliarda nel suo romanzo autobiografico Il filo di mezzogiorno (Sapienza, 2003: 40), racconta:

Ero stata pazza: era chiaro: ma non avrei più subito quelle torture che dicono possano guarire e che invece distruggono lentamente, sbalzano i tessuti ed il pensiero, solo prolungando l’agonia. No, non le avrei più subite e non avrei più fatto subire a Cito chissà quale volto distorto che aveva dovuto fissare. Non doveva più correre per le strade piangendo. Ma ora, mi guarda come io guardavo mia madre. Non potevo sopportare quello sguardo. Dovevo sparire.

Goliarda si autoconvince della sua pazzia, l’eredità trasmessa dalla madre e il modello di comportamento che ha avuto da lei, ed è questa convinzione che la avvicina alla

---

psicanalisi e agli elettroshock. Tutta una serie di faccende che provocano il transfert⁴, dovuto alla debolezza della sua personalità formata da contraddizioni. Goliarda vuole essere amata e seguita dalla madre che non è stata mai presente nella sua vita, è un suo desiderio e una necessità fisiologica e umana, ma, allo stesso tempo, non sopporta gli atteggiamenti materni, la sua freddezza e il suo distacco. Da una parte vuole assomigliarsi ma, dall’altra parte vuole scappare da ogni suo sguardo. Goliarda capisce che la pazzia è un filo conduttore verso il calore materno ma non solo, la avvicina, anche, alle sue emozioni e ai ricordi dell’infanzia disfatta e persa. Lei cerca la psicanalisi ma non ci crede e forse, in fondo, non vuole guarire perché la pazzia la protegge della sua propria esistenza. Infatti, dice Goliarda, nel suo romanzo *Il filo di mezzogiorno* (Sapienza, 2003: 41):

E per sbarazzare il nuovo attacco che sicuramente sarebbe venuto, dovevo raccogliere la sera quelle pastiche che mi davano per dormire. Era facile: le facevo scivolare sotto la lingua, fingevo di ingoiarle e, spinta la luce, era facile raccoglierle e nasconderle. Al buio le facevo entrare nella custodia del libro che stava sempre sul tavolo sotto la fronte serena e confortante di Cecov. Restava l’amaro di quelle piccole pillole bianche in bocca, ma la fronte sorrideva, proteggeva la salvezza.

A quale salvezza si riferiva Goliarda? Voleva salvare se stessa della follia in cui navigava, o forse, voleva sommergersi in essa per fuggire ad ogni realtà respinta che la cincondava. Di nuovo compare, come in ogni momento della sua vita, la contraddizione esistenziale: vivere o non vivere, sollevarsi o fare finta di essere, respirare o capovolgersi nella lava del tempo, alla ricerca della “coscienza di se stessa” fra la paura e il freddo, della madre, dei, della propria vita.

Dopo il tentativo di suicidio che spiega bene nel suo romanzo *Il filo di mezzogiorno* (Sapienza, 2003: 166) “no, non ero stata pazzia, non avevo avuto un bambino, avevo cercato di morire e questa volta veramente...ricordai come lo avevo voluto...” Goliarda, depressa, viene affidata alle cure di un medico che, dopo il fallimento degli ellettroshock, intraprende tre anni di rapporto psicanalitico che finisce nella pazzia del

---

⁴ Dal punto di vista psicologico si definisce el transfert come lo spostamento di schemi, di sentimenti, pensieri e comportamenti sperimentati originariamente in relazione a figure significative dell’infanzia su una persona coinvolta in una relazione interpersonale attuale poiché il processo coinvolto è largamente inconscio il paziente non percepisce le origini del transfert stesso. E un tipo di relazione oggettuale che si instaura in tutte le relazioni umane ma nella situazione analitica si presenta con particolare chiarezza e intensità. In assenza di informazioni sulla vita dell’analista, il paziente genera fantasie relativamente incontaminate dalla percezione del presente. Egli si concentra sulla figura dell’analista con una tale intensità da sviluppare una nevrosi di transfert che ripete la nevrosi infantile. (Segalini: *Metodi e tecniche di analisi della domanda nel colloquio psicologico*, in: [http://www.tesionline.it/v2/appunto-sub.jsp?p=7&id=308](http://www.tesionline.it/v2/appunto-sub.jsp?p=7&id=308), Visualizzato l'14 agosto del 2015).
proprio analista. Durante il tentativo, lo psichiatra cerca di spiegare alla sua paziente le ragioni della sua malattia (Sapienza, 2003: 16)

Vede signora, quando lei è presa dalla depressione, [...] è perché lei vuole inconsciamente tornare nel grembo di sua madre...ne prenda coscienza. Il suo lato sano l'ha spinta ad uscire presto dalla clinica ma adesso la desidera, desidererebbe riandarci perché la clinica è sua madre...è per questo che da quando è uscita questa depressione non l’ha lasciata un momento. Che posizione prende quando è depressa?...Eh sì, vede è la posizione del bambino nel grembo materno. Lei si è mangiata sua madre, ma io gliela farò vomitare.

Tutto sembrava indicare che la madre sarebbe l’unica causa della sua apparente pazzia, continua spiegando il medico: “ Si ricordi: non esistono suicidi, ma solo assassini, ed ancora una volta è sua madre che ha cercato di richiamarla a sé e questa volta c’è quasi riuscita [...] Si ricordi: otto ore di coma. L’hanno salvata per miracolo” (Sapienza, 2003: 169). Goliarda lo conferma (Sapienza, 2003: 168)

...e sperai...se quell’uomo che era anche un medico aveva detto che la mia malattia era dovuta alla pazzia di mia madre e che avevo per lui un transfert materno...se l’avevo visto pazzo, forse nelle mie emozioni, e per questo avevo voluto morire, allora, adesso qualcosa avrebbe dovuto cambiare. Sperai dentro di me di non desiderare che venisse, cercai dentro di me una briciola di odio o di transfert negativo, come loro dicono, o di indifferenza, sperai ma...

Il problema principale di Goliarda era l’amore, quell’affetto che le era mancato nell’infanzia e che cercava disperatamente nel suo interiore, al punto di versarlo verso gli altri, tutti coloro che ne stessero accanto. Il medico, certamente, era la persona più vicina a Goliarda ed è stato colui a farglielo capire, ma anche nella contraddizione (Sapienza, 2003: 170)

L’amore non esiste...tutti questi sentimenti sono feci che ereditiamo[...] Lei tende alla morte e alla pazzia...non ci si uccide perché si perde un amore...a parte che lei ha perso il mio amore come dice lei, solo che questo è un sentimento che devo arginare, io le voglio dare la parte migliore di me, la mia parte di medico. Come le dicoio: un organismo sano quando perde un amore deve, al massimo, essere un po’ triste, al massimo, niente più...l’amore inteso così sono feci...dobbiamo sbarazzarci di tutte queste feci.

Questa mancanza interiore l’ha fatta diventare totalmente dipendente dagli altri, alla ricerca dell’amore, provocando un continuo cambio di personalità o recandosi verso gli altri come se fossero la figura della madre desiderata e mai avuta vicina. Goliarda non è sicura di sé stessa, né del suo corpo né della sua mente, e per questo non riesce ad amare e a farsi amare dagli altri. Una delle cause della sua depressione è questa insicurezza che l’analista trova nella infanzia “ dato che sua madre [...] no l’ha mai vista nuda, questa non considerazione del suo corpo in lei, nelle sue emozioni infantili si raffigurava in una non accettazione, da parte di sua madre, del suo corpo” (154:2003); e perciò, “non essendo stata , nell’infanzia, guardata, accarezzata da sua madre lei deve
aver sospettato [...] di essere un mostro, di essere deforme” (Sapienza, 2003: 155) e tutto ciò l’ha portata, addirittura, a sentirsi inesistente carnalmente. Allora, cerca disperatamente l’aiuto e l’amore del medico perché, non riconoscendosi, ha paura di essere ancora una volta, abbandonata. Ma, l’analista, la vuole rassicurare: “Lei ha paura perché quando è nata sua madre era quasi vecchia e...le sembro così vecchio anch’io? D’accordo che lei mi identifica con sua madre, ma vecchio poi no...si scuota da queste paure, mi guardi bene, abbiamo quasi la stessa età...non si preoccupi, io non ho nessuna intenzione di morire e non la lascerò mai” (Sapienza, 2003: 151). L’analista insiste nella sua intenzione di fare scomparire tutta questa paura che raffiorava dal fondo del suo passato: “ non deve avere paura, io vengo sempre, vede? E verrò fino a che lei non avrà più paura di perdere nessuno, io le darò la coscienza di se stessa, la coscienza che lei oggi è adulta e non ha tutto questo bisogno degli altri che si figura di avere” (Sapienza, 2003: 147), e prosegue, facendole capire che ormai tutto fa parte del passato, “le morti e la pazzia di sua madre che lei ha percepito come abbandon” (Sapienza, 2003: 146), Tutto ciò che “ lei vuol far rivivere nella mia persona” (Sapienza, 2003: 146).

Secondo Freud si tratta di “impulsi libidici” che sono stati frenati e proiettati verso l’universo delle fantasie. Nella Dinamica della traslazione Sigmund Freud (1912) spiega la funzione del transfert nel trattamento psicanalitico dei pazienti durante il loro rapporto con l’analista, che denomina “rappresentazioni libidiche anticipatorie” (Freud, 1912)

È dunque normalissimo e comprensibile che l’investimento libidico, parzialmente insoddisfatto, tenuto in serbo con grande aspettativa dall’individuo, si rivolga anche alla persona del medico. In conformità con le nostre premesse, questo investimento si attterra a certi modelli, procederà da uno dei clichés esistenti nella persona interessata, oppure, in altri termini, inserirà il medico in una delle “serie” psichiche che il paziente ha formato fino a quel momento.

Questo spiega il comportamento di Goliarda. Lei ama e odia sua madre perché ha bisogno d’amore ma non è mai stata amata da lei. Allora cerca di soddisfare questo sentimento e lo progetta verso gli altri. Il medico è sua madre e suo amante. Lei lo ama e lo desidera come desidera ogni giorno l’affetto materno. Quindi, anche verso di lui sviluppa un rapporto di amore e di odio. “Freud parla di traslazione positiva mettendola in rapporto con quella negativa, traslazione di sentimenti affettuosi in confronto con traslazione di sentimenti ostili” (Masciullo, 2015). Infatti, anche verso suo padre, sviluppa la stessa dicotomia, chiaramente spiegata nelle pagine del suo romanzo Il filo di mezzogiorno (Sapienza, 2003: 46) “per mio padre? No, perché dovrei piangere per
lui? È morto come voleva. Io gli volevo bene, ma lo odiavo anche [...] Lo odiavo solo perché ho sempre avuto paura di somigliargli”.

Lei non voleva somigliare a nessuno. Voleva sviluppare la sua propria identità e diventare un’attrice e più avanti essere anche una scrittrice. Ma era chiaro che a sua madre, come dice lei stessa: “le assomigliavo se ero stata pazza come lei” (Sapienza, 2003: 47). Ma la pazzia di Goliarda era un rifugio. Lei realmente non voleva guarire o forse non era stata mai malata come glielo facevano capire. Così dice: “se siamo morbosì, malati, pazzi, a noi va bene così. Lasciateci la nostra pazzia e la nostra memoria: lasciateci la nostra memoria e i nostri morti. I morti e i pazzi sono sotto la nostra protezione” (Sapienza, 2003: 60). In questo modo, “la soluzione dell’enigma circa la difficoltà di gestire la traslazione nonostante l’apparente vantaggio dello spostamento sulla figura del medico di contenuti inconfessabili altrimenti, è legata alla considerazione che la traslazione sul medico stesso è utile al processo di resistenza alla cura solo se riguarda aspetti negativi o erotici rimossi” (Masciullo, 2015) ricordi che venivano fuori da una vita insoddisfatta e da un processo psicanalitico fallito (Sapienza, 2003: 178)

Non era solo frigidezza, come era stato una volta, ora la vista di quella piaga suscitava nei miei sensi disgusto e nausea e vomito, se mani maschili mi spogliavano e in quella notte di vomito e smarrimento capii che quel medico, nello smontarmi pezzo per pezzo, aveva portato alla luce vecchie piaghe cicatrizzate da compensi, come lui avrebbe detto e le aveva riaperte frugandoci dentro con bisturi e pinze e che non aveva saputo guarire.

In questo parallelismo fra la mancanza di affetto della madre che la fa soffrire; cioè madre/assenza/soffrerenza, e il transfert dell’amore per il suo medico que fallisce nella psicoterapia (analista/presenza/fallimento), si può vedere che nessuno di loro riesce a colmare le aspettative di Goliarda. E alla fine, come se dello stesso gioco si trattasse, la pazzia chiude l’ultimo atto della tragedia: sia la madre che il medico diventano pazzi, morendo la prima e scomparendo il secondo: “Il dottore ha lasciato la professione, non crede più nella psicanalisi [...] Va dicendo che non esiste neanche la psicologia” (179: 2003). In questo modo si può dire che per Freud, il transfert è:

la ripetizione, la messa in scena, di una relazione più antica legata ad intense spinte libidiche. Pulsioni, sentimenti, quasi sempre di natura conflittuale e ambivalente, che comprendono dunque atteggiamenti di odio e amore, vissute nel passato nei confronti di figure fortemente significative, vengono riattivati e attualizzati e trasferiti sul terapeuta; proprio per tale motivo Freud usò il termine transfert che sta per trasferire (http://www.psicoclinica.it/).
Goliarda trasferisce tutte le sofferenze che causano la sua malattia e tutti i ricordi della sua vita sull’analista che diventa, alla fine, suo padre, sua madre, il suo amante e la sua speranza, che però scompare quando scompare, lasciandola sola e persa nel buio della sua propria esistenza. “Goliarda si sottrae alla pratica psicanalitica, con un migliore e più sano rapporto con se stessa. Lei si è rimessa, guarita, ma il medico si è ammalato” (Bilotti, 2014). Ma forse la scomparsa e la malattia dell’analista sia anche la guarigione di Goliarda perché con lui scompare anche sua madre. Giacché, secondo lui, è necessario “diventare una persona autonoma” (Sapienza, 2003: 171) perciò, pensa lei: “…ora non devo cadere, non posso né morire né vivere se non rientro in possesso di questo diritto che è il primo diritto dell’uomo” (Sapienza, 2003: 185). Si riferiva al diritto che hanno le persone a custodire i loro segreti: “ogni individuo ha il suo diritto al suo segreto ed alla sua morte. E come posso io vivere o morire se non rientro in possesso di questo mio diritto?” (Sapienza, 2003: 185).

L’attrice e la scrittrice riesce però ad alzarsi dalla lava e a fuggire dalla “bestia selvaggia”, che era nata nel suo sangue e correva urlando per le sue vene, e uscire fuori dalla gabbia in cui era rinchiusa dalla stessa bestia “con la frusta del suo sguardo […] rincorrendola dal polsi al petto alle caviglie” (Sapienza, 2003: 172). Goliarda si chiede se fosse necessario “seguirla in quella sua corsa cieca per dirupi fra massi e sabbia rovente. Sarebbe morta schiantata dalla sua stessa corsa? Sarei morta con lei?” (Sapienza, 2003: 172). Nonostante ciò, “Goliarda fa la rivoluzione aprendo porte e finestre alla luce che si insinua fra le imposte chiuse del suo cuore” (Providenti, 2010: 134) e scrive un libro che colpisce l’anima dei lettori perché racconta, in maniera crude, le dolorose faccende della sua vita: le sue paure, i suoi distacchi e quella solitudine gelida che travolge tutta la sua infanzia. In parole dell’analista: “…questo paese scavato nel monte è il ventre di sua madre, freddo, coperto di neve, così come lei lo ha percepito nella sua fantasia infantile, che è come dire non caldo, protettivo, accogliente”. E così, diventa protagonista della propria vita. Anche a costo di correre dei rischi” (Providenti, 2010: 134), nel suo romanzo Il filo di mezzogiorno.

Goliarda porta sulle sue spalle e sul suo cuore il peso di una famiglia che è stato “il tormento più grave” della sua vita, “essere figlia di una madre […] in bilico ai bordi di un pozzo […] e di un padre “eccessivo” come la Sicilia, contraddittorio come la vita, ingrombrante come un fiume in piena” (Providenti, 2010: 95). Per questo parla continuamente dell’amore, che è in realtà una sete d’amore, dell’abbandono, giacchè i genitori, e principalmente la madre, non si prendevano cura di lei; perciò è cresciuta
nell’incertezza e con un grandissimo bisogno di sentirsi accettata dagli altri e da lei stessa, di vedersi bella e riuscire a volersi bene. In questo contesto si può capire che il malessere e la depressione che la conducono a tentare il suicidio ha le sue radici nel rapporto con la madre e l’ambiente sconvolgente della Civita, un luogo molto degradato e conflittivo della Catania degli anni Venti.


**Riferimenti bibliografici**


Abati, Flavia: *Destino coatto: Le ossessioni quotidiane*, 2011,

Arena, Maria: *Ho fatto tutto questo*, 2010,


Eco di Sicilia: *Goliarda Sapienza. Uno strano destino*, 2009,


Giardina, Danila: *L’anti gattopardo, il docufilm sulle tracce della scrittrice siciliana Goliarda Sapienza*, 2013,


[https://poetarumsilva.files.wordpress.com/2013/03/20130309_sapienza.pdf](https://poetarumsilva.files.wordpress.com/2013/03/20130309_sapienza.pdf).

Martín Clavijo, Milagro: *i luoghi di formazione di goliarda sapienza*, 2013,

Masciullo, Fabio: *La dinamica della traslazione: freud e il transfert*, 2015,


Randazzo, Giusy: *La porta è aperta. vita di goliarda sapienza*, 2011,
Santino, Umberto: *Maria Giudice*, 2009,
LA LOCURA DE JUANA I AL SERVICIO DE LAS CIRCUNSTANCIAS. LA RECREACIÓN DE SU COMPORTAMIENTO EN LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

María Gómez Martín
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

En la costumbre de dar y reconocer a los monarcas por pseudónimos, con la intención de distinguirlos o de categorizarlos, la Historia ha cometido graves errores e injusticias. Es, de este modo, como bajo el epíteto de Loca se etiqueta, y es mundialmente conocida, la reina que más tiempo ha poseído este título en nuestro territorio.1 Juana Trastámara, Juana de Aragón, Juana I de Castilla y Juana la Loca son los nombres por los que se reconoce a nuestra protagonista.

En 1504, a la muerte de su madre Isabel I, recaía sobre su cabeza la corona de Castilla y todos los territorios asociados; de la misma manera que en 1516, con el deceso de su padre Fernando II, se convertía en la dueña del trono aragonés y navarro. De este modo, en Juana, como heredera universal de los Reyes Católicos, confluyó ese sueño de unidad que sus antecesores habían diseñado con matrimonio.

Desde ese momento y hasta su muerte pasaron cincuenta y un años vitales para el desarrollo de la concepción que del hombre y del mundo se tenía. Durante su infancia ya se había reconquistado el Reino de Granada, expulsado a los judíos y descubierto América, pero durante su madurez no solo se expandieron los territorios conocidos hasta entonces sino que también se multiplicaron las fórmulas religiosas y se consolidó un sistema político y cultural que sería el germen del actual. Cincuenta y un años en los que ella no solo debería de haber gobernado sobre un vastísimo territorio, sino que también, dada su posición como madre del futuro Emperador –puesto que Carlos, igualmente, hubiera heredado de su padre los territorios y optado a suceder a su abuelo al frente del Imperio–, podría haber influido en el restante. Juana, tal y como demostró

---

1 Es curioso observar como en algunos artículos de carácter divulgativo, al calor de la abdicación de Juan Carlos I, en los que se enlistan los reyes de España por sus reinados más longevos sea Felipe V quien encabece el listado con un reinado de 45 años, seis menos que los de Juana quien no aparece presente: http://www.abc.es/espaa/rey-juan-carlos-i-abdica/20140602/rei-reyes-longevos-juan-carlos-201406021447.html
durante sus años de libertad, bien podría haber tomado el testigo de su madre, destino para el que no se había educado pero para el que sí estaba preparada, y haber permanecido, así, en el epicentro del mundo cultural e intelectual del renacimiento, conociendo de primera mano e interviniendo en acontecimientos domésticos y foráneos tan esenciales para el proceso histórico como fueron los años de su reinado.

Sin embargo, frente a todos los pronósticos la historia no ocurrió así. La reina Juana permaneció encerrada en una vieja fortaleza castellana, abandonada por todos sus seres queridos; engañada por todos aquellos que la rodeaban; ciega frente a todos los acontecimientos y olvidada –y maltratada– por la Historia hasta muchos siglos después de su fallecimiento cuando su figura sea revisada.

2. EL ORIGEN DE LA LEYENDA

Tras el nacimiento de la primogénita Isabel (1470) y del heredero Juan (1478), la estabilidad de la dinastía Trastámara y la unión de los reinos peninsulares estaban, supuestamente, asegurados. Por ello, el nacimiento de la infanta en 1479, en la ciudad de Toledo, proporciona a sus padres, al igual que el nacimiento de sus hermanas menores María (1482) y Catalina (1485), unas piezas muy preciadas en su política exterior de alianzas y enfrentamientos por lo que de este fin fueron educadas en la corte “leer, escribir, tañer y cantar, danzar y nadar, luchar, esgrimir, arco y ballesta, llatinar y decir” (Ladero Quesada, 2006: 17). Prevalía entonces el interés por aislar a Francia y rodearlo de alianzas, por ello, Isabel y Fernando idearon una política matrimonial por la cual sus hijas se casarían con los futuros herederos de los reinos afines, salvo Juana quien se casó con el heredero dócil de Maximiliano y duque de Borgoña, Felipe de Austria. Nada hacía sospechar cuando la familia real despedia a Juana en Laredo para encontrarse con su nueva familia (1496) que en menos de cuatro años, y tras un cumbre de fallecimientos, Juana y su ambicioso marido se convertirían en los herederos de los Reyes Católicos.

2 Para leer una biografía pormenorizada de Juana véase las obras de Moreno Villa, Pfandl ya clásicas aunque muy alejadas de la metodología historiográfica actual, mucho más actualizada y con una gran base documental se encuentra la obra de Juana la Loca, la cautiva de Tordesillas de Manuel Fernández Álvarez (2000).
3 Isabel se casaría en primeras nupcias con Alfonso de Portugal y posteriormente con Manuel I de Portugal, quien, a su vez, tras quedar viudo contraería matrimonio con su cuñada María; Catalina, en cambio, viajaría a Inglaterra para casarse con Arturo Tudor y, a su muerte, con su hermano, el futuro Enrique VIII. Juan, a su vez, tendría por esposa a Margarita de Austria hermana de Felipe.
Juana, debido a su boda, se trasladó con apenas dieciséis años a un lugar, a una cultura y a unas gentes que le eran totalmente desconocidas y, peor aún, a un espacio “amigo de lo francés” en donde ella encarnaba a la corona hostil. Sumado a todos estos elementos se encontrarían la ambición, las infidelidades y los malos tratos de su esposo Felipe, dando como resultado a un comportamiento de Juana considerado, como mínimo, excéntrico para la época. Todo ello, ya fue notorio antes del primer viaje de los duques a España para ser jurados como herederos y evidente, entre 1503 y 1504, cuando los reyes forzaron la separación del matrimonio en su empeño de que Juana permaneciera junto a su madre, aprendiendo el oficio mientras Felipe regresaba a Flandes, y en territorio “nacional”, lejos de consejos contrarios a la labor iniciada con la boda de Isabel y Fernando en 1469.

Tras un largo retraso y muchas disputas después, el segundo viaje de Juana a Flandes no solo supuso el distanciamiento de sus relaciones con sus padres, −especialmente con su madre a quien pocos meses le quedaban de vida, motivando además el famoso codicilo al testamento de la reina que tanto favor haría a Fernando II−, sino también con su marido el cual había incrementado sus escandalosos hábitos a pesar de la vergüenza de su mujer.4

Es, precisamente, en estos años donde comienza a forjarse la leyenda de la reina loca. Una mujer que se había desequilibrado al estar lejos de su esposo, enfrentándose a su familia y negándose a cumplir con sus obligaciones como heredera, y a la que los devaneos de su marido acabaron por enajenar hasta volverla “loca”. Una locura muy conveniente, primero para Felipe, el cual desde su ducado sembró la semilla de su indisposición; después para su padre que aprovechó a su favor las dudas ya establecidas para encerrarla y aislarla en Tordesillas; y, finalmente, para su hijo quién ya tenía el camino expedito para su gobierno con solo dejar las cosas tal y como se las había encontrado a su llegada.

Así fue como Juana I se convirtió en la reina que no gobernó, en la reina conocida con el sobrenombre de “Loca”, pero, sobre todo, en la protagonista de una de las acciones más reprochables de dos de los hombres más inteligentes de su época: su padre, Fernando, y su hijo, Carlos. Ambos encontraron en ella el obstáculo para la

4 Isabel, pocos días antes de su fallecimiento redacta un testamento y un codicilo en el que siendo consciente de los problemas de Juana y de la afinidad de Felipe por Francia pedía que fuese Fernando quien gobernase sus reinos en nombre de Juana hasta la mayoría de edad de Carlos, siempre y cuando la reina propietaria no estuviera presente o estando en ellos “no quisiere o no pudiese entender en la gobernación de ellos".
consecución final de sus intereses y ambos encontraron en su aislamiento la solución a sus problemas.

3. LAS NARRACIONES HISTÓRICAS. LA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Bien se podría decir que pocos protagonistas de nuestra historia han suscitado tanto interés al margen de su posición o permanezcan en nuestra mentalidad colectiva con el mismo cariño o de la misma manera que Juana I lo ha hecho. Un personaje que ha pasado a la Historia rodeado de viejas leyendas en torno a su biografía, su locura y su pasión. Su figura permanece a caballo entre la historia y el mito mientras que su vida y sus actos se han empequeñecido a meras anécdotas reproducidas hasta la saciedad para no resarcir su imagen de loca, convirtiéndose, además en el rasgo clave de su personalidad.

El comportamiento inusual para la época de la reina, achacado a un simple y vago diagnóstico de “Locura”, se ha convertido en su rasgo más sobresaliente y en la causa y consecuencia de que su figura haya alcanzado tal grado de interés no solo para los historiadores sino también para una amplia multitud de géneros artísticos y literarios. Juana I ha suscitado una gran variedad de estudios monográficos desde diversas disciplinas e inspirado otras tantas obras creativas que van desde la novela histórica a la ópera, sin olvidar las representaciones audiovisuales o pictóricas. De hecho, no podemos obviar que, las grandes pasiones que rodean su biografía: los celos, el honor, el amor, la ambición… son aflinciones universales cuyo valor atemporal las convierte en símbolos reconocidos y en recursos recurrentes para emocionar y motivar a todos los públicos que se acerquen a ella (Mata Indurain, 1995).

No obstante, parece ser que es el interés literario que por Juana I surge a partir de la segunda mitad de siglo XIX, el que origina la fascinación generalizada que desde entonces existe por su persona. Como indica Mora García:

El romanticismo había generado la atmósfera adecuada para el acercamiento a un personaje de perfil claroscuro, que servía para afrontar una visión de nuestra historia donde los contrastes quedaban amplificados tanto por las grandezas de las acciones políticas como por las tragedias personales, las razones de estado y sus astucias, y no menos por la represión de los sentimientos individuales, hasta adquirir en ¡el tonos dramáticos (Mora García, 2000: 1)

El romanticismo halló en la leyenda negra de Juana un personaje redondo para protagonizar sus obras, exponer sus ideales y ahondar en la historia de España, en sus raíces, en sus luces y en sus sombras (Álvarez Junco, 2001).
Con los cambios de los sistemas filosóficos y de las narraciones que en torno a ella se fueron escribiendo, las motivaciones de Juana se fueron prestando a una evolución, como veremos a continuación. *Locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus (1855) fue el punto de partida para modificar la visión que hasta entonces se tenía de la reina, la cual pasó de ser una “simple loca” a una “loca de celos”, tal y como indica el título de su obra. A partir de este, la adaptación de su hipótesis ha sido la base de las obras escritas y audiovisuales que se han centrado en Juana. La ópera *Doña Juana la Loca* de Emilio Serrano (1890) y el cuadro de Francisco Pradilla *Juana la Loca* (1878) acabó por sentar las bases de la leyenda.5 El personaje de Juana, embarazada y paseando por los campos de Castilla con el ataúd de su amado esposo, es una imagen utilizada hasta la saciedad que ha calado profundamente en nuestro imaginario.

Varios historiadores han sugerido que es precisamente esta imagen romántica representada en literatura y arte la que después habría de condicionar a historiadores posteriores, produciéndose así una paradójica inversión del proceso creativo: la ficción en este caso no imita a la realidad, sino que la construye, y el discurso supuestamente objetivo de la historiografía acaba por alimentarse de la ficción. 1 Según Miguel Ángel Zalama, los historiadores y biógrafos de la reina tomaron por hecho real un elemento fabulado, en gran medida, por la representación artística (Gómez, 2006).

Es, entonces, cuando cobra forma el mito de la reina loca de celos que se mantiene vivo hasta hoy en día a pesar de que académicos y literatos revisiten su biografía y construyan nuevas hipótesis. De este modo, la visión de una extremadamente celosa Juana ha ocupado obras de todo tipo siendo, este aspecto de su carácter un gran reclamo para el público.

A la motivación pasional de Juana, se sumaría pronto una nueva perspectiva impulsada por la obra galdosiana *Santa Juana de Castilla* (1918). Benito Pérez Galdós, obviando las lecturas de su época –Antonio Rodríguez Villa, Ramón Franquelo, Francisco José Orellana o la misma Emilia Pardo Bazán–, sienta en este drama una primera revisión de la biografía de la reina resquebrajando la leyenda y centrándolo las causas de su desdicha en tres aspectos diferenciados: los rumores que se desataron tras la muerte de Felipe y algunos de los acontecimientos previos; los intereses que su padre y su hijo tenían por mantenerla encerrada y su indisposición gobernar en soledad o perjudicar a Carlos durante la sublevación comunera, y, por último, la constante falta de

---

5 Tampoco podemos obviar las distintas adaptaciones cinematográficas que se han hecho de la obra de Tamayo y Baus y que tuvieron una distribución mucho más ágil que la lectura: *Locura de amor* fue producida por Hispano Film en 1909 y realizada por Albert Marro y Ricard de Baños. Juan de Orduña llevaría a las pantallas la siguiente producción en 1948, una adaptación de *Locura de amor* de Manuel Tamayo, nieto del autor romántico, junto a Alfredo Echegaray.
interés por los ritos religiosos, su supuesta herejía y su preferencia y amistad por Erasmo de Rotterdam. (Gabriele, 1998; Hartfield-Méndez, 1995; Mora García, 2000).

Con todo, después de siglo y medio de estas primeras hipótesis podría pensarse que el tema estaba completamente agotado, pero curiosamente ocurre justo lo contrario. La proximidad de los centenarios de la muerte de Isabel I y de Fernando, han revivido durante estas últimas décadas la historia de la familia Trastámara y del renacimiento español, haciendo que historiadores, literatos así como guionistas y productoras, vuelvan, una y otra vez a revisitar y reconfigurar la biografía de esta mujer.

En la actualidad Juana es presentada como una amalgama de los perfiles descritos anteriormente, apasionada y víctima de las maquinaciones de los varones de su familia, a la que se añade una nueva perspectiva motivada por los estudios de género y el sistema filosófico postmoderno. Así es como se ofrece la imagen de una reina duramente perjudicada por su propia personalidad “excesivamente femenina y sexualizada” (Fitts, 2013). En las últimas representaciones, Juana es exhibida como una figura protofeminista tanto en cuanto fue perseguida por no encajar en el modelo de comportamiento establecido para su tiempo y posición que bien se podía resumir en el característico: “tenía que saber estar en su sitio, guardando las normas de la cortesía, en un pequeño mundo jerarquizado” (Ladero Quesada, 2006: 17).

Se equiparan entonces sus exhibiciones de locura con una excesiva feminidad al estar definida por nociones estereotipadas de la debilidad y la emotividad achacadas al género (Showalter, 1985). Con anterioridad, el personaje había estado reducido a un cuerpo femenino dependiente de los impulsos desequilibrantes que bien el deseo sexual o su maternidad le proporcionaban (Fitts, 2013). Pero ahora, la perspectiva se modifica para observar, precisamente, en esta apropiación del cuerpo femenino un cambio de significado puesto que Juana encuentra en él una forma de expresión. La reina, como depositaria de la corona, es consciente de la importancia que tiene en las personas que la rodean el bienestar de su propio cuerpo por lo que elige utilizarlo como herramienta de protesta. Juana, sin voz y aislada de todo y de todos, se autocastiga mediante la ausencia de comida, de higiene, de sueño… pues, de alguna manera, se da cuenta que hacerse daño a sí misma es la única vía de comunicación que posee.

A pesar de todas estas cuestiones, la historia más veces repetida sobre la reina sigue siendo la de las continuas infidelidades de Felipe que llevaron a su esposa –quien ya contaba entre sus antecedentes familiares con la presencia de la locura que había
afectado a su abuela, Isabel de Avis, y presentaba una naturaleza nerviosa con una fuerte predisposición hacia la melancolía, a la locura provocando en ella sucesivos brotes coléricos, huelgas de hambre y carencia de higiene. Por todo ello, gran parte del interés existente por esta mujer reside en la propia veracidad de su diagnóstico.

Según la teoría de Foucault acerca de la locura, Juana, a día de hoy, no portaría la etiqueta que tanto la condicionó en su época, por sus excentricidades y disrupciones religiosas, como en los siglos posteriores, por sus celos. Foucault indica que la locura es una construcción social que basa su por qué en la oposición a lo establecido, de tal manera que, en el siglo XVI no había una concepción de la locura análoga a la del siglo XIX o XXI (Foucault, 1988). Esta aportación explicaría como el diagnóstico de Juana evolucionó durante las últimas centurias pues los cambios en las percepciones de su estado mental evidenciarían los cambios en la concepción social del periodo en el que se analizaba a la reina. Es, por tanto, que Juana, con el paso del tiempo, pasaría por tener muchos diagnósticos: loca, esquizofrénica, hereje, depresiva, celosa, víctima de la política, protofeminista o madre abnegada (Aram, 2005; Fitts, 2013).

4. LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

Por todo ello, el problema esencial a la hora de narrar en la actualidad la biografía de Juana, a la luz de esta evolución en su comportamiento, es que el reclamo de una triste historia de una mujer convertida en un peón político no es tan llamativo como lo sería si incluyéramos en él los elementos más sexuales y siniestros de su leyenda. A ello, deberíamos añadir, el hecho de que la gente que quiere leer u oír sobre el mito, no admite salirse del mismo. Es de este modo, como las narraciones más modernas intentan compaginar en su protagonista todas estas acepciones, dando a luz un personaje complejo y con múltiples caras. De ahí el gran problema al que se enfrentan novelistas y guionistas para encajar en sus discursos todos los hechos que influyen en su comportamiento así como todas las versiones y lecturas que sobre ella existen.

Las últimas recreaciones literarias que se han hecho sobre Juana, al menos las más representativas, consiguen alcanzar este objetivo mediante la utilización de tres recursos. Por un lado, la utilización de los postulados postmodernos que les permite ofrecer una versión alternativa de la historia así como cuestionar las versiones anteriormente contadas; incluyendo, además, fórmulas de estilo que infieren una dosis más de veracidad al relato al imitar las construcciones de los textos académicos o
adquirir ciertas características de los estilos narrativos como la crónica o el ensayo. Por otro, la utilización de la narración en primera persona es un mecanismo que permite al autor acceder a un mundo interior del personaje mucho más valioso y fructífero que el conocimiento que puede aportar una tercera persona. Y por último, y en consonancia a los dos elementos anteriores, el cuestionamiento, por parte de la misma afectada, de su propia leyenda.

Dentro de este nuevo ciclo de obras publicadas en las últimas décadas cabe destacar los títulos de Juana la Loca de Carmen Barberá (1992), Los silencios de Juana la Loca de Aróni Yanko, pseudónimo de Consuelo Puerta, (2003) y El pergaminio de la seducción de Gioconda Belli (2005). Tres novelas que han sido seleccionadas entre un amplio conjunto de ficciones por sus características, tal y como se muestra en las secciones contiguas, y que bien podrían considerarse dignas herederas de la novela histórica Urraca de Lourdes Ortiz

4.1. La historia frente a la ficción

El cuestionamiento de la historia y su relación con la ficción es un debate antiguo que incluso ya fue planteado por Aristóteles en su Poética pero que se ha visto agravado a partir de los años setenta del siglo pasado. Aunque la diferencia entre el discurso literario y el histórico debería estar clara –la historia cuenta, o debería de contar, la “verdad”, mientras que la novela optaría a ser una representación lo más verosímil posible de la realidad–, los autores más críticos con esta cuestión inciden en las motivaciones y fundamentos de cada una, llegando a socavar los pilares que sustentan ambas disciplinas.

Debido a ello, la fina línea divisoria que las distingüía se borró con la llegada a finales del siglo XX de las voces críticas del postmodernismo quienes no solo cuestionan la relación entre historia y novela o el lugar que ocupa la verdad histórica en ambos discursos, sino que también cuestionaron la propia identidad de la Historia. En un momento en el que constantemente se analizan, ontológica y epistemológicamente, y rebaten las “grandes verdades”, el estudio de la historia, del pasado, también se ha puesto entre dicho a partir de los desarrollos intelectuales que han tenido lugar en otros discursos (principalmente la filosofía y la teoría literaria) y que han tambaleado los cimientos de la disciplina histórica al “cuestionar los presupuestos básicos de la labor historiográfica tanto en sus fines como en sus aproximaciones metodológicas” (Juan Navarro, 2002: 38).
Por otra parte, esta diferenciación entre ambas disciplinas también se desdibuja, sobre todo al comprender que ambas comparten muchas más similitudes entre sí que diferencias en tanto en cuanto presentan una misma finalidad: representar textualmente los hechos de una realidad observada con la intención de acercarse a ella y parecer lo más veraz posible. Es precisamente en este punto de encuentro donde la teoría postmoderna ha centrado su atención pues al sintetizar estas expresiones al mínimo común, puede observarse que la cuestión principal también se reduce al valor que le se le da en nuestra sociedad al término “realidad” (Fernández Prieto, 2003; Hutcheon, 1988). Autores, como Patricia Waugh (1984) o Celia Fernández Prieto (2003) llegan, en sus teorías, a la conclusión de que la realidad, al igual que la locura, es un término dinámico, en constante revisión y susceptible a cambios continuos según las percepciones socio-culturales de cada momento y lugar. De tal modo que el concepto de verdad histórica es tan voluble que cambia al calor de la concepción de la propia historia y su discurso historiográfico.

En este sentido, la concepción postmodernista ha introducido en el debate cuestiones como el hecho de que ya la sola palabra del historiador no baste para garantizar la veracidad de lo narrado, sino que es necesario argumentar las teorías y presentar los datos, las pruebas en las que los historiadores se basan para justificar y refutar sus discursos. Además, en este aspecto, el historiador ya no es el único objeto de crítica sino que también lo son las metodologías aplicadas a la investigación. La observación directa, los documentos, los restos arqueológicos… todos ellos son herramientas a las que cualquiera puede acceder al margen de si su intención, a la hora de acometer una lectura de los mismos, es la de historiar o la de novelar. Luego en este sentido, volvemos a encontrarnos con que es la injerencia del ser humano la que imprime a dichos elementos un significado u otro. Debido a ello, los historiadores se han afanado en marcar sus escritos con numerosas “marcas de historicidad” para así poder diferenciar sus textos de los aquellas narraciones ficticias (Fernández Prieto, 2003: 42). Un recurso que rápidamente los discursos literarios se prestaron a imitar como se puede evidenciar en las novelas seleccionadas.

Las tres novelas, sin ninguna duda, centran sus esfuerzos en presentar en sus textos indicios que evidencian la veracidad de lo escrito. Las autoras, en especial Carmen Barberá, recurren a una estructura muy similar a la de los ensayos históricos incluyendo elementos típicos en el mundo académico como pueden ser los anexos con información complementaria al texto principal: árboles genealógicos, líneas cronológicas que
resumen los principales acontecimientos de su época o referencias bibliográficas. Este mecanismo, no solo muestra a los lectores la fase de investigación que han llevado a cabo las autoras, y que tan necesaria es en el género, sino que también persigue provocar cierta confusión en el público pues al imitar el estilo y los elementos historiográficos les confiere cierto halo de objetividad.

Por otra parte también destaca en este punto un recurso muy utilizado en las novelas históricas ya desde sus orígenes y, en esta ocasión, introducido por Gioconda Belli como es el descubrimiento de un manuscrito. Este aspecto no solo enlaza con esa obligación del historiador de acudir a las fuentes primarias para sustentar sus análisis sino que también aporta autenticidad al relato de la narración en primera persona, al ser la protagonista la autora del mismo y la que con más propiedad puede hablar de su vida.

4.2. La narración en primera persona

Dichas novelas no solo cuestionan el propio discurso histórico con estos usos sino que al incluir el uso de la primera persona entrelazan las meditaciones autoreflexivas de la protagonista con los hechos históricos, reforzando también la preocupación sobre la naturaleza y la relación entre la Historia y la ficción así como en la contradicción entre la persona histórica y el personaje narrado.

El acto de escribir siempre ha permitido a sus autores conciliarse con su pasado, su presente y futuro, por lo que se ha considerado un eficaz camino de conocimiento no solo válido para los escritores sino también para sus protagonistas cuando realizan este ejercicio. Así es como los personajes ficticios tienen a su disposición una herramienta que les facilita la reconstrucción de su identidad, a su juicio y conveniencia. El don de la escritura que les conceden a sus protagonistas les permite alcanzar unos objetivos básicos, que como señala Isolina Ballesteros, dota a esta literatura de un matiz confesional, donde la protagonista a través de su memoria y recuerdos, se enfrenta a su verdadero yo, autoanalizándose e interpretando su experiencia (Ballesteros, 1994).

La narración autobiográfica permite incorporar a la trama ficcional unos rasgos muy significativos. El recurso de la primera persona es el medio más adecuado para la introspección psicológica; es una manera de transmitir la historia de una forma subjetiva, pues la acción se verá tamizada por la conciencia de la narradora que prestará “mayor atención a la vida interior que a los acontecimientos públicos” (Cipliauskaité, 1987: 27). Es, pues, una modalidad que favorece el autoanálisis y la autocrítica de las protagonistas pues, en palabras de Ballesteros: “es un género que reflexiona
principalmente sobre el papel de la memoria en el proceso de construcción del “yo”, que requiere un constante esfuerzo de concienciación y de reflexión sobre la escritura que, de esta forma, se vuelve una meditación sobre la propia identidad” (1994).

Razones más que suficientes para convertir esta técnica en la preferida por las autoras contemporáneas para relatar sus fábulas, ya que la orientación de la narración al mundo introspectivo de las protagonistas permite desarrollar un mundo personal y propio confeccionado a través de la memoria y de los recuerdos íntimos, adaptándose a las expectativas generadas por las autoras (Ballesteros, 1994; Ciplijauskaité, 1987).

De las novelas seleccionadas, a pesar de ser todas narradas en primera persona, Belli introduce una novedad muy efectista. El acceso a la historia de Juana se produce a través de la narración de Manuel, un historiador obsesionado con la figura de la reina y que reproduce en su época, el franquismo, su historia a través de Lucía, una joven que físicamente y por sus circunstancias se podría parecer mucho a la reina. Es por tanto, que se establecen dos espacios y dos narradoras: pasado y presente, Lucía y Juana. Y en este continuo salto en el tiempo entre dos historias paralelas, no es hasta el final de la novela, al aparecer el pergamo manuscrito por la reina, cuando el lector cuestiona que lo que podría haber sido la elaboración de Manuel o el pensamiento de Lucía pueda ser una narración de la propia reina.

4.3. El cuestionamiento de su propia leyenda

Una de las ventajas de la novela autobiográfica es que permite profundizar con mayor intensidad en el mundo de los sentimientos. La escritura en primera persona sugiere un punto de vista subjetivo y personal que pretende calar mucho más hondo en las emociones e inquietudes de los personajes que las narraciones de terceros. De hecho, las autoras no sólo aspiran a recoger largas y profundas meditaciones sobre los aspectos públicos o políticos, sino que también incluyen conceptos y apreciaciones ligados a la intimidad de los personajes y, en este caso, en concreto de su protagonista. La soledad, la maternidad, la familia, las creencias religiosas, la naturaleza… son materias presentes en sus reflexiones aunque su motivación principal siga siendo el descargo de su diagnóstico.

tanto aparato han puesto para mantenerme muda y sorda, tanto temen que escape, que deambule por la villa y hable con sus habitantes, que la corte sepa que existo. ¡Extraño tanto temor, tanta guarda para una simple loca! No tienen más recurso que enterrarme en vida. Y yo no tengo más recurso que dejar esta imprecación para los siglos, estos folios que esconderé, que llenaré, esta tinta que será mi sangre hablando para el tiempo […] yo libré mis batallas.
Guerreer por todos y cada uno de los hombres y mujeres que amé. Solo por mí misma me faltó guerrear, y ahora no me quedará más batalla que esta de encontrar mi libertad dentro del silencio, dentro de los vastos campos de la infatigable imaginación con que volaré de aquí a sitios donde ni los Denia ni sus descendientes podrán atraparme [...] No importa. Ya estoy perdida. Me ganaré a mí misma. Ese será mi postre empeño (Belli, 2005, pp. 314-315).

Juana encuentra en estas narraciones la voz que le ha sido vetada durante tanto tiempo, por lo que al tomar la pluma las palabras toman forma, construyendo un discurso nuevo y desconocido hasta entonces, donde expresar sus sentimientos, sus miedos y anhelos, y finalmente, poder argumentar, cinco siglos después, contra sus detractores y explicar sus motivaciones.

– Dicen que estás loca. […]
– El rumor de mi insania lo habéis difundido vosotros. Los que más podríais beneficiaros (Barberá, 1992: 152)

Quizás este loca. No dudo de que algún día me convencerán de estarlo, que terminaré viendo gatos y alucinaciones. Uno se convence de la verdad de las mentiras que se repiten sin cesar, sobre todo cuando son las únicas que oye.
Tomaré lo poco que me toque y continuará rebelándome contra los Denia […] Me aterrán los largos días de soledad que me esperan, las luchas que habré aún de librar contra confesores y curar que intentarán domarme el alma como no ha podido domarme el cuerpo (Belli, 2005: 314).

Todas las autoras coinciden al señalar que la reina no estaba loca ni esquizofrénica puesto que sus ataques eran puntuales, mejoraban o empeoraban según la situación en la que se encontraba y siempre coincidieron con situaciones críticas en las que se encontraba presionada o aislada de sus seres queridos. Aunque quizás la más evidente sea la obra de Aroni Yanko, quien ya en el prólogo de la obra indica que “se defendió con las armas que tenía a su alcance, negarse a comer, a dormir, y a vestirse con arreglo a su cargo” (Yanko, 2003), las restantes también secundan su opinión:

Mi conclusión [indica Belli] es que cualquier mujer con sentido firme de sí misma, confrontada con las arbitrariedades y abusos que ella enfrentó y debiendo aceptar su impotencia frente a un sistema autoritario, se depresión […] En el proceso de ser anulada, gritó y pateó lo suficiente como para que, a siglos de distancia, podamos ahora apreciar la constancia de su rebeldía (Belli, 2005: 323).

De este modo, recogen las últimas hipótesis planteadas sobre la reina y su comportamiento, exponiendo con gran claridad la utilización que de su cuerpo hacía para así poder defenderse.

Iniciar el mutismo resultó fácil. Incluso cómodo (Barberá, 1992: 94)

En estas tremendas condiciones y con mi absoluta soledad y un total desconocimiento de las maquinaciones de unos y otros, tenía que sacar fuerzas de flaqueza e ingenio para encauzar mi rebeldía, y defenderme. Las únicas armas que podía utilizar eran mi negativa a comer, dormir, y guardar un silencio acusador (Yanko, 2003: 127).
Moriré de hambre si éste es el único recurso del que dispongo para que el Felipe que quiero regrese a hacerse cargo de nuestra casa. […] Y no era así [carente de “seso”] lo que ocurría es que mis armas no eran otras que el grito y la violencia (Belli, 2005: 208 y 226).

Ninguna de las autoras se esconde al tratar otras cuestiones decisivas en la leyenda de Juana como fueron el deseo sexual o la falta de religiosidad. El primero de ellos, de hecho, lejos de convertirlo en un tema tabú incide en su tratamiento, combatiendo la leyenda desde dentro, y mostrándonos las múltiples posibilidades sexuales y afectivas que se podrían generar más allá del amor romántico, casi mitificado, entre Felipe y Juana.

Mi acendrado amor por Felipe me obnubilaba de tal modo que no veía otra cosa que él (Yanko, 2003: 57).

Es de este modo como se incluyen en la narración otras alusiones a la relación sexual entre ambos cónyugues y que introducen además un signo claro del mal comportamiento de Felipe hacia su esposa:

Cuando fue a poseerme por completo apoderándose de mi ser, instintivamente uní mis piernas. Jadeando me arrojó sobre el lecho besándose con rabia, y al ver que hui de su posesión, con una de sus rodillas y sin miramiento alguno separó mis muslos y, casi brutalmente, se adentró en mí ser (Yanko, 2003: 38).

Un pasaje que también le sirve a la autora, a modo de metáfora, mostrar como Felipe caló hondo en su esposa.

Pero también hay otras alusiones explícitas a la libertad sexual de la pareja, no solo de Felipe con sus amantes, sino también a las opciones que se le podían plantear a Juana por ejemplo con sus esclavas:

Varias de ellas eran tan hermosas que verlas desnudas y sentir sus pechos sobre mi cabeza, cuando me lavaban el cabello, excitaba todos los diablos de la tentación […] me lo quitaban de encima lamiéndolo con sus lenguas. La primera vez que Almudena me lamió el sexo, estaba yo medio dormida. Fingí no despertarme y gozar en el sueño de la suavidad de su lengua (Belli, 2005: 207)

O el pasaje en el que se narra la visita de Fernando y Germana a Juana, ya encerrada en Tordesillas, hace alusión a la también la búsqueda incansable del matrimonio de un heredero y aprovecha a alimentar la mentalidad mágica de la época:

En un momento determinado, Germana me preguntó por mis hijos. No cómo estaban, sino cómo los había tenido, y que medicamentos, filtros o bebedizos había tomado para en tan poco tiempo tenerlos todos sanos y con mucha salud […]. Atónita y muda, vi cómo cerraba la puerta y se dirigía a mi lecho y retiraba el cobertor y la sábana. Sin atreverme a mirarles, adiviné cómo ambos s desnudaban y se metían en mi cama.

Si pudor alguno, como la cosa más natural del mundo, y convencidos de lo que el mago les había dicho, cohabitaren con ardor (Yanko, 2003: 224).
También en otro momento de la historia de Belli, Isabel y Beatriz Galindo, la Latina ofrecen a Juana un bebedizo de amor antes de marcharse a Flandes por primera vez, algo totalmente sorprendente y que rompe con la visión tan adusta que se tiene de ambas mujeres (Belli, 2005: 67).

Esta creencia en las fuerzas naturales y en la intervención humana en el destino junto a las exacerbadas muestras de religiosidad del momento, son dos elementos en franca oposición que conviven en la sociedad del momento y que se retroalimentan constantemente el uno al otro. Así como tales, están presentes en las novelas, más si cabe cuando la desidia religiosa de Juana fue considerada causa y consecuencia de su locura, tachándola de incluso de hereje:

Comparaba la diferencia entre el sacerdote español y el francés. Las gentes católicas de mi entorno no despreciaban las fiestas, banquetes o bebidas. En los bailes, las damas actuaban en completa libertad sin fingir modestia […] ensimismada en estas cavilaciones que tambaleaban la solidez de mis rígidos principios
Las estatuas religiosas de la habitación tomaron grotescas proporciones a la vacilante luz de los círios. Inquietantes y aviesas producían temor. Deseo con toda mi alma profesor religión islámica (Barberá, 1992: 36 y 98)

Un último aspecto muy repetido y que no podemos obviar es el hecho de que en las actuales revisiones sobre este personaje se destaque especialmente su papel de madre. Tras dar a luz en seis ocasiones en un plazo inferior a los diez años el cuerpo de Juana se mostró plenamente fértil y sobrado de fuerza para ejercer una labor que en aquella época entrañaba serios peligros tanto para la madre como para el bebé.

Juana, tal y como se evidencia en las distintas recreaciones, antepone su amor de madre a la ambición e intrigas cortesanas que se desarrollan a su alrededor luchando por reunir a su familia, por el futuro de sus hijos e incluso permitiéndoles ciertos desmanes hacia ella:

Si aquel modo de estar casada no me satisfacía, menos aún el ejercicio de la maternidad. Era madre, desde luego. Pero tampoco lo suficiente […] salieron de mis entrañas, pero si les fuese imprescindible regresar a ellas para salvar la vida, ciertamente la perderían por su imposibilidad a reconocerme (Barberá, 1992: 92).

Carlos no dudó un solo momento de donde sacaría la dore de Catalina, al ver la variedad de mis joyas y preseas. Tomó lo que creyó era el valor de lo que debería llevar su hermana y al mismo tiempo cogió para él lo que le vino en gana. De este modo siguió esquilmando a su madre (Yanko, 2003: 300)

Es curioso, observar, como este comportamiento se antepone incluso por encima de los deberes de estado, hecho que la contrapone a su madre, presentada como una madre desnaturalizada hacia sus hijos mientras adquiere el rol de madre de la patria:
Esto no lo comprendía la reina; y la madre no lo sé, porque ella se había olvidado de ese aspecto de su vida. Yo tampoco comprendía sus sentires, porque en mi interior el deseo de reina, de momento estaba dormido (Yanko, 2003: 108).

Una pasión quizá equivalente a la pasión de mi madre por su patria, origen de nuestras mutuas divergencias (Barberá, 1992: 198).

5. CONCLUSIONES

Posiblemente, en la realidad de Juana confluyeran todos los aspectos presentados en las ficciones históricas de la misma y muchos más que los próximos estudios pondrán en evidencia. Ninguno de los autores, académicos o literatos, ha negado un comportamiento complejo e insólito en los años centrales de su vida aunque ya no todos lo tildan de locura. También parece ser indiscutible que en su comportamiento hubo una evolución con el paso de los años, al igual que en la visión transmitida en sus recreaciones, en los que parece que esas pequeñas excentricidades de una mujer apasionada e independiente acabaron por convertirse en ataques nerviosos o notorios desequilibrios que la famosa leyenda negra se ha encargado de incrementar y explotar.

Si Juana, finalmente, enloqueció o perdió la lucidez en algunos momentos de su vida parece ser que fue como consecuencia de su largo encierro en Tordesillas, por el abandono de sus seres más queridos y por el abuso padecido por sus carceleros que, impunemente, la llevaron a maltratar física y psíquicamente con todo tipo de atrocidades. Ante esta situación ya solamente cabría preguntarse ¿Quién en sus circunstancias no hubiera terminado de la igual manera?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ILUSTRES TONTAS Y LOCAS: EL LYCEUM CLUB DE MADRID,
TODO UN EJEMPLO DE SOLIDARIDAD FEMENINA

Rocio González Naranjo
Universidad de Limoges

En 1926 se funda, en Madrid, el Lyceum Club Femenino, a imagen y semejanza del Lyceum Club de Londres¹. Esta asociación nace durante la dictadura de Primo de Rivera (1926-1930), y marca un hito en la cultura y en el asociacionismo femenino de la pre-guerra española. A lo largo de sus once años de existencia (1926-1937), el Lyceum Club femenino de Madrid participó en la vida cultural, social y política del centro del país. Las asociadas, pertenecientes a la clase media burguesa, consiguieron edificar un lugar de sociabilidad y de creatividad sin precedentes. En El Heraldo de Madrid del 5 de noviembre de 1926, María de Maeztu, primera presidenta del Lyceum, explica las motivaciones para la creación de esta asociación:

Se intenta facilitar a las mujeres españolas, recluidas hasta ahora en sus casas, al mutuo conocimiento y la mutua ayuda. Queremos suscitar un movimiento de fraternidad femenina; que las mujeres colaboren y se auxilien... Por ejemplo: asistir a muchachas que en cualquier campo de la actividad estén por abrirse camino y luchen con los obstáculos con que siempre se tropieza al empezar a trabajar...²

María de Maeztu, directora de la Residencia de Señoritas y fundadora de la Juventud Universitaria Femenina, fue quizá, la asociada que estimuló más en la creación de este centro femenino. Las fundadoras son censadas por Amparo Hurtado (1999), Concha Fagoaga (2002), Shirley Mangini (2006) y Juan Aguilera Sastre (2011). Casi todas estas mujeres se habían implicado en otros centros asociativos, como por ejemplo la Asociación Nacional de Mujeres Españolas o la Unión de Mujeres Españolas. Por otra parte, provenían de círculos culturales e intelectuales madrileños de la época. Algunas venían, por ejemplo, del teatro de cámara de El Mirlo Blanco, creado por Carmen Monné, esposa de Ricardo Baroja, teatro activo desde 1923 y en el que escritores como Ramón María del Valle-Inclán o Cipriano Rivas Chérif colaboraron. Carmen Baroja, en sus memorias, da una importancia fundamental a este cenáculo teatral para la fundación del Lyceum: “María

¹ Para más información sobre el Lyceum Club de Londres, recomiendo el artículo de Amparo Hurtado citado en la bibliografía.
² Sánchez Ocaña, V., «Queremos, dice su Presidenta, suscitar un movimiento de fraternidad femenina», El Heraldo de Madrid, 05-11-1926.
de Maeztu y alguna más hicieron donativos. Carmen [Monné] propuso dar una representación de El Mirlo a beneficio del Club, que por habernos puesto en relación con Londres se llamaría Lyceum Club Femenino y que sería igual o parecido a los Lyceum que había en las distintas capitales del mundo” (Baroja y Nessi, 1998: 90).

Al no obtener apoyo financiero, se recogieron donaciones representando en el Mirlo Blanco. De este modo lo explica Carmen Baroja en sus memorias:

Se luchaba con muchísimos inconvenientes, el mayor quizá la falta de dinero. Pagábamos una cuota mensual de diez pesetas y dímos unos dos euros de entrada; creo que éramos unas cincuenta fundadoras. Se nombró una junta y se tomó un local muy bonito en la calle de las Infantas [num. 31], en la casa llamada de las Siete Chimeneas (Baroja y Nessi, 1998: 90).

La asamblea constituyente tuvo lugar en abril de 1926. El consejo de administración se compuso de la siguiente manera: como presidenta María de Maeztu; primera vicepresidenta, Isabel Oyarzábal; segunda vicepresidenta, Victoria Kent; tesora, Amalia Galárraga; secretaria, Zenobia Camprubí; y la vicesecretaria, Helen Phillips.

La composición de este primer consejo es fundamental al comprobar el origen de cada una de las fundadoras. Isabel Oyarzábal era periodista –escribía con el seudónimo de Beatriz Galindo– y había sido presidenta de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas en la cual había defendido el derecho de voto de las mujeres. Victoria Kent ya era abogada y había sido residente y bibliotecaria en la Residencia de Señoritas. Zenobia Camprubí era escritora y traductora del autor indio Rabindranath Tagore. Camprubí, casada con Juan Ramón Jiménez, trabajaba también en la Residencia de Señoritas. Helen Phillips era directora del Instituto Internacional y profesora en la Universidad de Texas. Además, hay otras ilustres co-fundadoras que estaban ausentes en este primer consejo. Por ejemplo, María Lejárraga, gran dramaturga de los años 20, presidenta de la Unión de Mujeres Españolas, o Benita Asas Manterola, pedagoga y ensayista feminista, en la dirección de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas.

Otras co-fundadoras fueron Natividad González, Magda Donato, periodista y dramaturga, Carmen Juan, del Instituto Escuela, la ex actriz Josefina Blanco, Mabel Rick, Aurora Lanzarote, Encarnación Aragoneses (Elena Fortún), Trudy Graa, Carmen Gallardo, María Martos de Baeza, Pura Maortúa de Ucelay, Carmen Díaz de Mendoza (Condesa de San Luis), la compositora María Rodrigo y su hermana Mercedes Rodrigo, Aurora Riaño, la doctora Aleixandre, la doctora Rosario Lacy, la doctora Nieves Barrio, Ascensión Madariaga, las señoritas Quiroga, etc. (Aguilera Sastre, 2011). Todas coinciden en la necesidad de asociarse para ayudarse mutuamente. Tenemos varios ejemplos. Herminia
Peñaranda, actriz y esposa de Jacinto Grau explica en *La Libertad*: “El Lyceum Club ha nacido por la necesidad imperiosa de que la mujer no ande ya desperdigando sus actividades y aptitudes aisladamente, sin un apoyo real y colectivo, sin conocimiento ni ayuda de sus hermanas en pensamiento y voluntad”. De este modo, la necesidad de asociarse es importante para las fundadoras, pero además, la compositora María Rodrigo, se concentra en la actividad artística, afirmando lo siguiente: “En la vida española necesitábamos, las mujeres que a la actividad artística dedicamos nuestro trabajo, un lugar de contacto en el que poder cambiar impresiones, estimular nuestros afanes y crear un poco de ambiente capaz de irradiar algo de arte”.

No se trata pues de una asociación insustancial, ni tampoco de una asociación dedicada exclusivamente al desarrollo del arte femenino. Es, sobretodo, un refugio femenino del mundo hostil patriarcal que representaba el Madrid de los años 20 y 30. Como decía otra fundadora, Julia Peguero de Tralleras, maestra de las Escuelas Nacionales de la corte:

> No es hijo del simple deseo de asociarse por sociabilidad, como ha dicho un conocido escritor, pues a la mujer, ya en su hogar, ya en reuniones privadas, ya en centros o espectáculos, nunca le falta, si le agrada, alguna amiga con quien conversar; mas si puede significar como uno de sus diferentes aspectos la necesidad de buscar la selección en la sociabilidad, para la verdadera comunicación, que no siempre puede hallarse en las relaciones muy circunstanciales de amistad familiar.

De este modo, la selección de la sociabilidad es una de las características en el Lyceum, lo cual le fue también criticado, pues todas las asociadas provenían de clases acomodadas, y todas, de algún modo, estaban relacionadas con algún hombre importante de la época, ya fuera asociado con la política, con el arte, la literatura, etc. Josefina Carabias, que no consta como asociada en el Lyceum, escribió un artículo bastante curioso, porque en él la periodista presenta al Lyceum como una asociación femenina frívola, que permite a la mujer burguesa no aburrirse, haciéndose amistades ilustradas y evitando así lo que, según ella podría pasar a una mujer casada y aburrida de su cómoda vida: convertirse en una beata o buscarse un amante. El artículo, publicado en *Crónica*, el 2 de diciembre de 1934, lleva el sugerente título de “La Señora vuelve a su Club” y no tiene desperdicio:

> La señora de R. encontró que su verdadero camino era el intelectualismo. Y se hizo intelectual en poco más de tres meses. En el club hizo amistad con las señoras de los más destacados

---

3 “Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español”, *La Libertad*, 05-12-1926.
4 “Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español”, *La Libertad*, 09-12-1926
escritores, poetas, artistas y políticos [...] El club está más animado que nunca, y ella se entrega con todo entusiasmo de su corazón a este mundillo, mitad literario, mitad elegante, que la ha salvado de hacerse beata o de engañar a su esposo.

Y si nos sorprende este artículo es, sobre todo, porque Josefina Carabias es conocida por ser una de las pioneras del nuevo periodismo realizado en los años 20 y 30, y por tanto, perseguía las mismas metas que las asociadas al Lyceum: un cambio en los códigos sociales de la mujer. Es cierto que el origen de las asociadas pudo inspirar a Carabias una desconfianza hacia los objetivos del club. Gracias al libro de José Antonio Marina y María Teresa Rodríguez de Castro, La conspiración de las lectoras, comprobamos que también se nombra al Lyceum, de manera frívola, en una novela de José Díaz Fernández, titulada La Venus mecánica (2009: 36). De este modo, para el escritor, se trata de mujeres que no tienen opinión propia, sino la de sus maridos, y “La independencia de aquellas señoras consistía en fumar egipcios e inventarse fiestas artísticas para que acudiesen personas del otro sexo” (2009: 36).

Pero no se trataba únicamente de un club superficial creado por mujeres burguesas aburridas. Siguiendo los artículos antes mencionados, demos algunos ejemplos de las fundadoras y de las relaciones de algunas de ellas: Magda Donato, seudónimo de Carmen Eva Nelenk, era periodista, dramaturga y actriz. Su entrada en el ambiente cultural de Madrid se hizo de la mano del dibujante Salvador Bartolozzi, creador de decorados - entre otras cosas - para el teatro; otro ejemplo es el de Mabel Rick, esposa del escritor Ramón Pérez de Ayala o el de Josefina Blanco, esposa de Ramón María del Valle-Inclán.

De este modo, podemos comprobar que casi la totalidad de las asociadas estaban ya relacionadas con el mundo cultural de la mano de esposos o hermanos, como es el caso también de Carmen Baroja y Nessi. Pero no por ello hay que quitarle valor a estas fundadoras, ya que la idea de una asociación como la del Lyceum, una asociación únicamente femenina — en la que a los hombres se les vetaba la entrada cuando no había actos sociales o culturales (Hurtado, 1998: 29), y en la que se aceptaba a cualquier mujer de posición política o religiosa — era algo novedoso en la época. Así se explica en los medios de comunicación del momento: «La mujer católica y la mujer de radical ideología pueden convivir en sus salones sin miedo al menor altercado. Lección de suprema sociabilidad que para sus clubs y sociedades quisieran los hombres.»6 Quizá por esta última razón recibieron sus asociadas múltiples ataques, como lo recuerda Antonina Rodrigo (1979) y como lo veremos a lo largo de este artículo. Para comprobar la diferencia

---

6 “El primer baile de sociedad de la República Española en honor de la Argentina”, Corresponsal Madrid, mayo 1931, Caras y caretas (Buenos Aires) 27-06-1931, p. 156.
entre esta asociación y las precedentes, podemos recordar brevemente algunos proyectos asociativos realizados.

En 1918, se crea la *Asociación Nacional de Mujeres Españolas*, a la que pertenecen, entre otras, María Espinosa de los Monteros, María Lejarraga, Benita Asas Manterola, Isabel Oryazábal, Clara Campoamor, María de Maeztu o Victoria Kent. Otra de las asociaciones precedentes fue la *Unión de Mujeres Españolas*, también en 1918, dirigida por María Lejárraga; “mientras que María de Maeztu [...] formó la *Federación Española de Mujeres Universitarias* (1921), aunque solo para licenciadas y doctoras” (Hurtado, 1999: 28). Del mismo modo encontramos la *Cruzada de Mujeres Españolas* con mujeres como la escritora Carmen de Burgos, o la *Juventud Universitaria Femenina*, con socisas como María de Maeztu, Clara Campoamor, María Espinosa de los Monteros, Victoria Kent o Elisa Soriano. Todas estas asociaciones, también formada por mujeres de la burguesía española y con un alto nivel cultural, se diferencian del Lyceum en lo siguiente: La *ANME* no quería posturas radicales, queriendo que se le identificara como una asociación feminista moderada y de centro. Formaba parte de un feminismo católico, que se comprueba en su órgano de prensa, *Mundo Femenino*; La *Unión de Mujeres Españolas*, al contrario, tenían tendencias cercanas al PSOE y se declaraba aconfesional; La *Cruzada de Mujeres Españolas* se manifestaba, como las anteriores, por el sufragio femenino, al parecer realizando la primera manifestación por el derecho al sufragio; La *Juventud Universitaria Femenina*, fundada en la misma época, no obtuvo más de cien socias, ya que las asociadas eran exclusivamente universitarias. Estos son algunos ejemplos de las asociaciones precedentes, asociaciones en conclusión sufragistas fundamentalmente, moderadas y con fines exclusivos. Lo que diferencia al Lyceum fundamentalmente es la aceptación de cualquier ideología y de declararse laica. Esto, como ya dijimos, era una gran ofensa para la sociedad sumamente católica de la época, y por ello, estas ilustres asociadas recibieron ataques particularmente virulentos, a pesar de todas las actividades realizadas durante sus años de existencia y la gran creación artística que supuso para las socias, este refugio (González Naranjo, 2015).

Los sectores más conservadores del Madrid de la época comenzaron a llamarlas peyorativamente «el club de las maridas», quitándoles así una individualidad a cada una de ellas y asociándolas con los maridos célebres de cada una de ellas. De este modo, explica María Teresa León las reacciones ante su fundación:

---

7 “Las sufragistas españolas en el Congreso”, *El Heraldo*, 31 de mayo de 1921.
Por aquellos años comenzaba el eclipse de la dictadura de Primo de Rivera. En los salones de la calle de las Infantas se conspiraba entre conferencias y tazas de té. Aquella insólita independencia mujeril fue atacada rabiosamente. El caso se llevó a los púlpitos, se agitaron las campanillas políticas para destruir la sublevación de las faldas. Cuando fueron a pedir a Jacinto Benavente una conferencia para el Club, contestó, con su arbitrario talante: no tengo tiempo. Yo no puedo dar una conferencia a tontas y a locas. Pero otros apoyaron la experiencia, y el Lyceum Club se fue convirtiendo en el hueso difícil de roer de la independencia femenina. (1970: 514).

También Carmen Baroja recuerda, en sus memorias, la negativa de éste y la manera peyorativa de no aceptar la invitación. “El caso”, como expresa María Teresa León, comenzó desde la prensa católica más conservadora en 1927, en El siglo Futuro, a raíz de la celebración del corpus en Madrid, una celebración que se hizo en beneficio de la constitución de la Casa del Niño y a la que A. Sanz Cerrada, el autor de los ataques, le pareció una ofensa para el catolicismo: “No hay un solo indicio que pueda inspirar a una conciencia católica; no hay una sola expresión que defina claramente sus fines; es muy difícil juzgarlo porque pasa con el tal Lyceum lo que Balmes decía del protestantismo: no se ve al enemigo”

Lo que le parecía mal a Sanz Cerrada era celebrar ese corpus en unos locales laicos y además, haciendo pagar una entrada de dos pesetas. Para él, el verdadero catolicismo era que estos niños participaran en la procesión del corpus por las calles de Madrid. Pero lo que inspiraba a estas mujeres a celebrar el corpus de este modo era, como ya hemos dicho, la creación de la Casa del Niño. Lo que este articulista no señala es que se trataba de una obra caritativa, destinada a los niños de los obreros que no tenían dónde alojarse mientras sus padres trabajaban. La caridad, una de las principales premisas del catolicismo, es criticada desde sus propios órganos.

Según Sanz Cerrada, este Club es muy difícil de definir, pero eso no le impide continuar con sus ataques. De este modo, menos de un mes después, el 5 de julio, Sans Cerrada ataca de nuevo con un titular muy sugerente: “Los Clubs Femeninos Neutros. Al lobo! Al lobo!” En él no solo se habla del Lyceum sino de otras asociaciones que se consideran aconfesionales, lo cual es inaceptable para él. El ofendido autor quiere que su campaña de hostigamiento contra el Lyceum dé sus frutos:

Desconfiamos de la eficacia de nuestra campaña para que vuelvan sobre sus pasos las señoras que han dado sus nombres a la exótica institución del Lyceum, pues se ha dado el caso de alguna de ellas que, estando en junta de una Congregación piadosa, han abandonado el local

---

8 El Siglo Futuro, 15 de junio de 1927, número 6171.
9 El Siglo Futuro, 5 de julio de 1927, número 6186.
cuando el director empezaba a tratar este tema para aconsejarlas, y otras han preferido devolver el distintivo antes que abandonar el *funesto* Lyceum*10*.

En los adjetivos utilizados comprobamos la aversión que a Sanz Cerrada le produce el Lyceum: *funesto*, pues parece ser que se está terminando con el ángel del hogar, al ser mujeres que buscan una independencia fuera de los lazos familiares, por lo tanto funesto para la sociedad católica y patriarcal; *exótica*, ya que, a ojos del patriarcado de entonces, era algo anormal una asociación con fines culturales y sociales promovidos únicamente por mujeres. Aquello era algo propio de los países anglosajones, pero no de la castiza España.

En esta campaña contra el Lyceum, se suma la *Unión de Damas Españolas del Sagrado Corazón*, fundada en 1908 para representar a las asociaciones femeninas en la *Federación Internacional de Ligas Católicas Femeninas*, a través de una circular, de la cual extraemos lo siguiente:

Existen en España centros de recreo y de cultura femeninos «neutros», que significa abiertos a todas las creencias, y, por lo tanto, que admiten a todo el que llegue aportando su cuota, y le facilitan “todo género” de lecturas, desde el Corán hasta el Ripalda. En esos centros, bajo el antifaz de obras culturales, económicas, benéficas y sociales, se cultivan los trabajos demóledores contra la sociedad y la familia católica, apostólica romana*11*.

De hecho, se trata de una defensa de la familia tradicional basada en la religión católica, en la cual la mujer debe ser el ángel del hogar y predicar con el ejemplo de católica, apostólica y romana. Nada de lo que hacen en el Lyceum puede perdonar el hecho de querer leer obras inaceptables para estas damas. No tardó en responder Isabel Oyarzábal en *La Esfera* y en *El Heraldo de Madrid*, firmado como Beatriz Galindo. También lo hizo Ricardo Baroja desde *El Sol*, en defensa del Lyceum. Pero esto no fue suficiente, ya que los ataques continuaron por parte de Sanz Cerrada: “Halagar a la mujer diciéndole que estas conquistas de la libertad femenina le hacen tener o recuperar su personalidad cuando esta libertad es la forjadora de las cadenas de su esclavitud, es negar la evidencia histórica que afirma la liberación y dignificación de la mujer por el Cristianismo. ¿Habrá quién se atreve a negarlo?”*12*

Poco después, tras surgir nuevas defensas por el Lyceum, Sanz Cerrada publica, el uno de septiembre, un artículo que muestra su enfado ante personas que, según él, pretenden enseñar el dogma de la Iglesia Católica. Esto le enfada hasta tal punto que considera que estas personas (Beatriz Galindo, Ricardo Baeza, etc.), son anticlericales y

---

*10* *Ibidem.*

*11* *Política*, Fernando Soldevilla, 1927, p. 233.

“enemigos de la Iglesia Santa”, “esclavizadores de la conciencia” y “tiranos de la libertad ajena”. Viniendo de una institución religiosa que oprime la libertad de conciencia, llega incluso a hacernos soltar unas sonrisas.

Según Antonia Rodrigo, se llegó incluso a la decisión de decidir entre abandonar el Lyceum o devolver la medalla de la Congregación de las Hijas de María a aquellas que formaban parte (2002: 46), pues no era lógico ser católica y liceómana, término poyorativo que se empezó a utilizar para referirse a las asociadas. Pero tampoco funcionó. Estas mujeres persistieron en su actividad asociativa, cultural, social y artística, obteniendo así el reconocimiento de una gran parte de la intelectualidad madrileña. Esta campaña terminó con graves descalificativos por parte de Iris de Paz, el órgano oficial de la Archicofradía del Inmaculado Corazón de María, del 27 de junio al 17 de julio de 1927, firmado por un sacerdote con el pseudónimo de Lorven. Según Rodrigo, se veía al Lyceum como un casino de mujeres, y terminaba con estas palabras, no menos duras: “La sociedad haría muy bien recluyéndolas como locas o criminales, en lugar de permitirles clamar en un club contra las leyes humanas y las divinas. El ambiente moral de la calle y de la familia ganaría mucho con la hospitalización o el confinamiento de esas féminas excéntricas y desequilibradas” (1979: 135).

Los ataques no provenían únicamente del sector religioso de la sociedad, sino que hubo intelectuales, como Jacinto Benavente, que se negó a dar una conferencia en el Lyceum porque las consideraba “tontas y locas”, según recuerda María Teresa León o Carmen Baroja en sus memorias, como ya hemos visto. Sin embargo, esto no impidió que las asociadas dieran una lectura teatralizada de una de sus obras (Abuela y nieta, por Herminia Peñaranda, el 30-05-1934).

El poeta y humorista Luis de Tapia, defendiendo a las asociadas, compuso un poema que formaba parte de su columna Coplas del día, que se publicó en La Libertad, en las cuales, como veremos, se demuestra el humor y la ironía como arma contra los clérigos y ciudadanos beatos asustados con este grupo de mujeres:

“Por tontas”

¡Contra las damas
que en un Salón
celebran, libres,
su reunión,
claman los curas,
y... con razón!

---

13 Sanz Cerrada, El Siglo Futuro, 1 de septiembre de 1927.
¡Sin medias tintas
ni dar changüí,
la Iglesia siempre
lo dijo así
o estar conmigo,
o ir contra mí?
¡pero estas damas,
con mimos cien
y un equilibrio
y un ten con ten,
quedan quisieron
con todos bien!...
¡Y ya habrán visto
que esa actitud
de tan ecléctica
sosa virtud,
en estos tiempos
no es la salud!
Cuando el Lyceum
sus leyes dio,
a tales damas
les dije yo
¡No hacen política?...
por qué no?
Si no la hacen,
no faltará
quien la haga, enfrente
(¡bien visto está!),
y la gran obra
fracasará...
¡Aqué, la dama
de algún valor,
sierva del cura
tiene que ser!...
¡Si no es esclava,
pues no es mujer!...
¡Y el resultado
perciben ya!...
¡Por ser neutrales
(ni fú ni fá)
y ser en todo
mitá y mitá,
club de damas
se cerrará!...
¡Bien empleado
que les está!"

Desgraciadamente, sus versos llegaron a cumplirse, ya que el Lyceum fue incautado,
como ya veremos. Una vez instalada la Segunda República, el Lyceum y algunas de
sus sociedades se politizaron cada vez más. Según Carmen Baroja, hubo algunas asociadas
que “pretendían tener grandes enchufes” durante la República. La lista es la siguiente:
Trudy Araquistain (Trudy Graa), cuyo marido era Luis Araquistáin, político y teórico de
la izquierda del PSOE, siendo embajador en Alemania de 1932 a 1933; Matilde Huici,

14 De Tapia, Luis, La Libertad, 31-08-1927.
que formó parte del PSOE a partir de 1931 y que fue una de las participantes en crear el Código Penal republicano de 1932; Victoria Kent, diputada por el Partido Radical Socialista, siendo, bajo el gobierno de Azaña (1931-1934), directora general de Prisiones; Mabel Pérez de Ayala (Mabel Rick), que su marido era uno de los llamados “padres espirituales de la República”, junto a Ortega y Gasset y Gregorio Marañón. Azaña lo nombró director del Museo del Prado en 1932 y embajador en Londres; Victorina Durán, Matilde Calvo Rodero, Carmen de Mesa, Encarnación Aragoneses (Elena Fortún), Clara Campoamor, Rosario Lacy de Elorrieta, y Ernestina de Champourcin (Baroja y Nessi, 1998: 106-108). Debemos decir que es lógico que el Lyceum terminara por politizarse, pues vivieron los eventos como cualquier otra persona que estuviera en el mundo cultural de la época.

El 31 de marzo de 1931, una quincena antes del advenimiento de la República, el diario El Siglo Futuro vuelve a la carga. Esta vez, a los motivos religiosos, se añaden los políticos. Aunque el artículo no lleva firma, consideramos más importante el contenido de éste que el autor. En él se recuerda una reseña del diario La Libertad en la que se da cuenta del homenaje realizado por el Lyceum Club a Victoria Kent, homenaje que recibe tras la defensa de “los procesados por firmar el manifiesto republicano de diciembre”. Se habla, evidentemente, de los hechos que narran la Sublevación de Jaca, del 12 de diciembre de 1930, en la cual se produjo un levantamiento militar contra la dictablanda de Berenguer y contra la monarquía de Alfonso XIII. Victoria Kent fue la primera mujer abogada que intervino en un consejo de guerra para defender a Álvaro de Albornoz, uno de los sublevados. Por ello, las mujeres del Lyceum, que comenzaron a politizarse, como ya hemos dicho, homenajearon a la abogada. Esto no gustó al autor de El Siglo Futuro, el cual afirma: “Más clara no puede destacarse la significación, tendencia y finalidad del llamado Lyceum Club femenino, anticatólico, antimonárquico y antifamiliar; un casino de mujeres...de la zurda”\(^{15}\).

Instaurada ya la República, Fabio, nombre del que firma el artículo del 29 de abril en El Siglo Futuro, vuelven a poner en cuestión el derecho de estas mujeres a opinar acerca de los cambios políticos que se han producido en la sociedad. Esta vez se debe a una entrevista en El Liberal a una socia del Lyceum. No hemos podido tener acceso a esta entrevista, así que no sabemos a ciencia cierta de qué asociada se trata. Lo importante es que Fabio retoma las preguntas que el periodista de El Liberal le hace a la

\(^{15}\) El Siglo Futuro, 31 de marzo de 1931.
“dama del Lyceum”, como reitera una y otra vez el autor del ataque. En la entrevista la asociada responde a las preguntas del periodista sobre los nuevos derechos de la mujer (divorcio), sobre la separación del Estado y de la Iglesia, y sobre la participación de la mujer en el advenimiento de la República. Las respuestas no sólo no gustan a Fabio, sino que parece mostrar un cierto orgullo al confirmarse sus sospechas a propósito de este cenáculo pernicioso para la sociedad. Es decir, no se trataba de una asociación femenina inocente, sino que detrás de todas esas actividades, se escondía una realidad que Fabio parecía ya saber: la destrucción de la familia y de la sociedad española, tal y como la Iglesia la concebía. Estas damas, son pues, las culpables de la escisión de la familia en España. Fabio muestra su repulsa ante los comentarios de esta asociada así como a la explosión de alegría producida unos días antes por la proclamación de la República. Para él, esta alegría le recuerda a unos versos que paso a transcribir:

L’heureuse liberté
a nos banquets preside;
l’aimable «volupté»
à ses cotes reside.
Et la «simple nature»
unit dans un Mason,
le rient Epicure
et le divin Platón.\(^{16}\)

Hemos buscado estos versos y pertenecen a Elie Fréron, crítico literario del siglo XVIII que con estos versos buscaba atacar a Voltaire y al espíritu que éste representaba. Recordemos que Voltaire luchó contra el fanatismo religioso y que Elie Fréron era un ferviente defensor de la religión y de la monarquía. No es pues anodina la elección de Fabio para ilustrar lo que opina de las asociadas del Lyceum.

Hay que decir que El Siglo Futuro no paró de atacar al Lyceum y a lo que a sus ojos representaba, una asociación de mujeres “laica, anti-española, extranjerizante, enemiga del hogar cristiano”\(^{17}\). Ya hemos visto por qué se le caracteriza de este modo, pero no hemos visto por qué se le trata de extranjerizante. Lógicamente, desde nuestro punto de vista, este término se debe a su inspiración en una asociación creada en Londres, pero para otros, era también debido al moderno feminismo que no tenía cabida en la España del momento. Es cierto que ellas mismas explicaron lo que querían conseguir con esta asociación, y aunque no se añaden las aspiraciones sufragistas desde el principio, se suponían implícitas en sus objetivos. Algunos, sin embargo, lo vieron como algo

\(^{16}\) *El Siglo Futuro*, 29-04-1931. El poema se llama “La lanterne à la main”.

\(^{17}\) *El Siglo Futuro*, 28-03-1932.
extranjeraizante y aberrante para la España de los años 20 y 30, como es el caso de la
campaña de *Iris de Paz* o *El Debate* que Concha Fagoaga recoge en su obra *La voz y el
voto de las mujeres 1877-1931*.

Pero las asociadas no se intimidaron ante esta serie de ataques, y el Lyceum
continuó su actividad, del mismo modo que se creó otro Lyceum en Barcelona, en
1931, lo cual muestra que estos ataques no sirvieron de nada. Para muestra, las
actividades realizadas en el Lyceum Club Femenino de Madrid, que he podido censar
en los siguientes periódicos de la época: *El Sol, El Heraldo de Madrid, Luz, La Gaceta
Literaria, El Imparcial, La Libertad, La Voz, La Época*, publicados entre el 16-03-1926
y el 24-02-1937, es decir, un total de once años de actividad, y que he recogido en un
artículo (2015). Por ello, no me pararé en lo que ya he publicado, pero sí diré que, a
pesar del rechazo recibido por los sectores más conservadores de la sociedad española,
podemos afirmar que, en general, fue muy bien acogido por el mundo cultural de
Madrid, como se puede comprobar por el apoyo recibido y por la amplitud de
actividades ofrecidas desde su creación. Como bien explica Carmen Baroja, el Lyceum
fue importantísimo para todas las mujeres que se asociaron pero también para aquellos
que “se pirraban” por participar en él. Como ejemplo, tomamos este fragmento
interesante sobre Giménez Caballero:

El gran falange y mayor majadero Ernesto Giménez Caballero tenía un periódico *futurista*, que
se decía entonces, que se llamaba *La Gaceta literaria*, en donde en todos los números tenía que
hablar de los Baroja y del Lyceum, poniéndonos a todos por las nubes. No paró hasta que
consiguió dar una conferencia en mi sección, que debió [de] ser sobre algo de pintura. Luego,
las señoras me reprocharon su pesadez y creo que hasta algo de incorrección (Baroja y Nessi,

En efecto, el mayor impulsor del fascismo en España había deseado participar en
las tertulias del Lyceum hasta conseguirlo a través de sus escritos que alababan la labor
del Lyceum. La sección dirigida por Carmen Baroja fue la de Artes Plásticas e
Industriales y la conferencia dada por Giménez Caballero tuvo lugar el 3 de febrero de
1928, y se titulaba “Eoántropo” (arte nuevo). Pero también participó con la conferencia
titulada “Cultos románticos de la mujer española: San José”, el 17 de mayo de 1930.

Para comprender la magnitud de las actividades realizadas en el Lyceum en su
corto periodo de existencia a pesar de las críticas recibidas, podemos establecer una
pequeña nómina de algunos destacados participantes, únicamente en lo que a
conferencias se refiere:

Como hemos dicho anteriormente, estos ataques no hizo que el Lyceum parara sus actividades. Desgraciadamente, si lo hizo la guerra civil. Una vez tomada Madrid por parte de los sublevados, la gran mayoría de las asociadas habían huido hacia el exilio o habían sido encarceladas o silenciadas. Pero antes de que esto sucediera, las asociadas se posicionaron, como era de esperar, y ayudaron a la República. En La Voz del 28 de julio de 1936, las asociadas del Lyceum publican la ayuda que esperan de sus asociadas y simpatizantes:

El Lyceum Club Femenino, deseando contribuir a aminorar en lo posible de sus fatigas a los valientes combatientes que luchan por España, está preparando unos paquetitos de comestibles, consistentes en huevos, limones, azúcar, chorizos, café y tabaco, rogando a sus asociadas y simpatizantes envíen donativos de estos productos a su domicilio social.

La Falange incautó el local del Lyceum y, como lo explica Carmen Baroja, pasó a ser el Círculo Medina, propiedad de la Sección Femenina:

[Nieves Pi, amiga del Lyceum] me contó que durante la Guerra habíá quedado todo intacto, no faltaba ni una cacharilla. Vinieron los nacionales y el señor creo que Serrano Sáher obligó a entregarlo todo a una delegada de Falange […] La Delegada, que se llamaba Carola no sé
Y así pasó con la casi totalidad de los objetos, de la biblioteca y de todo rastro del Lyceum Club Femenino. En 2002, un particular compró la biblioteca de la Sección Femenina, y en ella había también los fondos procedentes del Lyceum Club Femenino, libros que abarcaban desde el siglo XIX. Quizás sea una de las razones por las que se haya recuperado tan tarde la historia de esta asociación avanzada para su tiempo, que permitió que estas locas hicieran evolucionar la sociabilidad, la creatividad y los derechos de la mujer en la década de los 20 y de los 30. Hubo un tiempo en que se continuó hablando de esta asociación que no tenía lugar en la España franquista, como es el caso de algunas de las alusiones que encontramos en novelas triunfalistas, como es el caso del escritor Agustín de Foxá, el cual en Madrid, de Corte a Checa, publicada en plena guerra, en 1938, pasa de puntillas por la época del Lyceum, pero muestra que el futuro régimen se seguiría acordando de ellas: “su novia Mercedes se ha dedicado a estudiar el bachillerato y es muy amiga de Victoria Kent y de las marisabidillas del “Liceum Club” femenino” (Foxá, 1938: 41).

Estas ilustres tontas y locas soportaron los ataques con estoicismo y dignidad, mostrando que no se trataba de una asociación femenina cualquiera, sino que se convirtió en la asociación por excelencia de los años 20 y 30, junto con el Ateneo. La diferencia entre éste y el Lyceum es que fue fundado por y para mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Baroja y Nessi, C., Recuerdos de una mujer de la Generación del 98, edición de Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets Editores, 1998.


León, M. T., Memoria de la melancolía, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.

18 Noticia aparecida en Diario de Avisos (Santa Cruz de la Palma), 16-04-2002, p. 73.

PERIÓDICOS UTILIZADOS:

Caras y caretas (Buenos Aires) 27-06-1931.
Crónica, 2-12-1934.
Diario de Avisos (Santa Cruz de la Palma), 16-04-2002.
El Heraldo, 31-05-1921; 5-11-1926.
La Libertad, 05-12-1926; 09-12-1926; 01-01-1927; 31-08-1927.
Política, 1927.
El Siglo Futuro, 15-06-1927; 5-07-1927; 23-08-1927; 1-09-1927; 31-03-1931; 29-04-1931; 28-03-1932.
La Voz, 28-07-1936.
GIUSEPPINA TURRISI COLONNA: POETESSA E PATRIOTA SICILIANA

Salvatrice Graci

UNED

1. LA VITA

Nata a Palermo nel 1822, figlia del barone Mauro Turrisi e di Rosalia Colonna, Giuseppina trascorse quasi tutta la sua breve vita in Sicilia, dedicandosi completamente allo studio sotto la guida di Giuseppe Borghi\(^1\) che avviò la giovane fanciulla all’approfondimento dei classici, lingua e letteratura greca e latina, storia dell’arte antica. Ma tra le sue letture vi erano anche Manzoni, l’amatissimo Leopardi, George Byron e anche Goethe. Senza dubbio le inclinazioni poetiche dell’istitutore ebbero un ruolo determinante per la giovane Giuseppina che mostrò un’eccezionale e precocissima propensione all’arte dello scrivere in versi. La sua poesia si fa subito matura, nello stile e nei temi toccati, svizzerati, approfonditi, quasi sapesse inconscentemente, di disporre di un tempo breve, brevissimo: amore, arte, ardore patriottico, desiderio di gloria (Guardione, 1922: 25).

A soli quattordici anni pubblica l’*Inno a San Michele*. La produzione poetica edita di Giuseppina abbraccia un arco di tempo che va dal 1836 al 1846, periodo nel quale abbandona progressivamente i temi filosofici e religiosi per dedicarsi più compiutamente a quelli civili e prettamente patriottici. Nei suoi componimenti, infatti, la poetessa inneggia all’unità d’Italia, invocando anche per le donne una più attiva partecipazione alla vita politica (Orestano, 1940: 301).

Visse negli anni che per la Sicilia non furono certo semplici. Nel 1815 si era tenuto il Congresso di Vienna che aveva riaffermato il dominio Borbonico nel sud Italia. Erano gli albori di un nuovo secolo che si trascinava dietro contraddizioni in bilico tra lo slancio illuministico e il sempre presente sentimento religioso cattolico. Ma, ad ogni modo, era comunque la Sicilia che avrebbe preparato i moti del 1948 cercando sempre un riscatto. Lo stesso Francesco Guardione, storico siciliano, oltre che biografo di Giuseppina Turrisi Colonna - a cui facciamo riferimento in questo lavoro -, a tale

---

\(^1\) A proposito di Giuseppe Borghi, il marito di Giuseppina, principe Giuseppe De Spuches, in una lettera inedita, non datata ma scritta sicuramente dopo la morte della poetessa, inviata a Francesco Guardione e conservata presso l’archivio della Fondazione L. Sciascia di Racalmuto, fornisce delle informazioni sulla vita e sulle opere dell’istruttore di Giuseppina che era anch’egli poeta.
proposito cita Nicolò Palmeri in merito alla sua opera *Saggio storico e politico sulla Costituzione del Regno di Sicilia infino al 1816*, del 1847, in cui Palmeri riafferma: “Io scrivo per far conoscere al mondo di quali luminosissimi diritti i Siciliani sono stati spogliati. […] Scrivo per avvertirli degli errori loro. […] Scrivo per palesare i modi con cui si venne a capo di rapire alla Sicilia non che i diritti suoi, ma il nome stesso e l’esistenza politica. Scrivo per palesare i malvagi, che prestarono l’opera loro a tale rea impresa” (Guardione, 1922: 20).

A soli diciannove anni scrive un saggio di poesia che esce nel 1841, ma si dedica anche alla traduzione del suo amatissimo George Gordon Byron al quale dedica diverse poesie. Nel 1846, lascia la Sicilia alla volta della Toscana, regione della quale la giovane poetessa si innamora percutamente. Tanti e tali, infatti, sono i richiami ai grandi della letteratura italiana. E non stupisce, dunque, che, nel suo soggiorno fiorentino, in una lettera del 1846, si rivolga alla sorella Anna (poetessa e pittrice), in termini entusiastici, anche se non manca, in ogni circostanza, di rimarcare la sua devozione alla famiglia e alla Sicilia:

Il soggiorno di Firenze è veramente incantevole, e se si venisse due volte al mondo, per la seconda io vorrei assolutamente nascere in questa città delle arti. Vi sono magnifici palazzi eseguiti con disegni del Sanzio e del Buonarroti, chiese bellissime piene di statue e di quadri dei primi ingegni, e passeggiate veramente deliziose. Ma in mezzo a tante meraviglie dell’arte e della natura, io penso sempre a te ed alla Sicilia, e desidero di ritornare presto. Così potente è nel mio cuore l’affetto per la famiglia e per la patria! Tu avresti qui da studiare moltissimo nelle gallerie e nelle chiese; io ho da studiare la lingua che si parla tanto bene da tutti (Guardione, 1922: 100-101).

Rientrata in Sicilia, nel 1847, sposa il principe di Galati Giuseppe De Spuches, noto letterato, poeta e grecista. Un matrimonio vero, non solo di convenienza, come spesso succedeva tra le nobili famiglie siciliane, e non solo. I due avevano in comune l’amore per il bello e una grande propensione per gli studi. La passione del principe nei confronti della giovane sposa viene palesata dallo stesso De Spuches in dei versi editi per la prima volta nel 1880, presso la tipografia Montaina di Palermo, una silloge dal titolo *Poesie di Giuseppe De Spuches*:

E tu, mia sposa, anzi mio Nume, avrai
Più santo il culto del mio cor non vile,
Culto maggior ch’io non ponessi mai
In altro obbietto, benché al Ciel simile;
Ché s’io pur sempre all’amor nato, amai
Quanto al Mondo è di bello e di gentile,
Ogni altro ardor fu moribonda lampa
Verso la fiamma, che per te m’avvampa. (Guardione, 1922: 35).

La sua fama travalicò i confini isolani ed ebbe estimatori di eccezionale rilievo politico e culturale che certamente ebbero grande influenza sulla giovane e sulla sua passione politica e rivoluzionaria. Tra i più illustri ricordiamo Michele Amari, (storico, politico e orientalista), che si riferiva alla poetica di Giuseppina definendola armoniosa ed esprimendosi in termini lusinghieri in una lettera spedita da Parigi nel 1844: “Ella ha saputo cingersi una corona tra i poeti d’Italia”. Si sofferma sul dolore per la Patria che traspire dai versi della giovinetta: “Il dolore d’una amarevole figliuola come lei, espresso in versi armoniosi, lindo e puro di stile, leggiadra forma poetica. […] E quanto al dolore, veggo che pesa sopra noi Siciliani come un decreto del destino; decreto revocabile io spero”. Le parole di Amari risuonano ancora più evocative e colme di consapevolezza, quando parla del destino dei suoi conterranei, lui che fu uno dei massimi studiosi dei Vespri Siciliani, palcoscenico di un popolo pronto a sollevarsi contro i soprani dei francesi: “Così tutti i nostri compatriotti provassero solo quel dolore che nobilita gli animi non come spesso lor tocca, il dolore increscioso della miseria e quello della disperazione”. E la esorta a continuare nella lotta per la libertà attraverso la poesia: “Vorrei che usasse i dritti suoi a favore del nostro povero triangolo battuto dal mare. […] Se questo canto si può sciogliere certo ella sola il può, egregia mia signorina; né io credo abusare i privilegi dell’esule se le do non richiesto del consiglio o preghiera piuttosto” (Guardione, 1884: 46-49).

Tra le corrispondenze più prestigiose ricordiamo anche quella con Massimo D’Azeglio (Torino, 1798 – 1866), uomo politico, letterato e patriota italiano. Fu anche un pittore e proprio della sua attività scriveva a Giuseppina in una lettera del
1843: “Ho tentato di ritrarre sul muro di una mia saletta le vedute delle quattro maggiori città della Sicilia, e due altre di luoghi meno importanti per riempire due campi che mi rimanevano e dedicar così l’intera camera alla Sicilia”. Da quanto scrive D’Azeglio, egli fu ospite in casa dei genitori della poetessa e a queste frequentazioni, di certo, Giuseppina era avvezza, ed è altrettanto certo che il contatto con politici e personalità di spicco della cultura italiana dell’epoca non fecero che accrescere il suo fervore patriottico (Guardione, 1884: 44-46).

Fu legata da stima ed amicizia al poeta Giuseppe Giusti (1848-1850), a sua volta amico di Alessandro Manzoni, anch’egli, come Giuseppina mori prima di vedere realizzato il sogno di un’Italia unita. Di Giusti, tra l’altro, rimane una lettera affettuosissima del 1846 in cui il poeta si dilunga in una interessantissima dissertazione sulla poesia e la cultura italiana dell’epoca:

Mi rallegra, signorina Giuseppina, mi rallegra di cuore con lei. Appena arrivato a casa, corsi a leggere i suoi versi, e gli ho trovati di buonissimo conio e pieni di affetto. […] Le letterature straniere le siano di sussidio, la nostra di fondamento. Scriva soprattutto le terzine e le ottave; e questi metri gravi che, a chi ben guarda, chiudono in sé tutti gli altri, le daranno virtù di signoreggiare i metri minori. […] Ma sopra ogni altra cosa, le raccomando di non lasciarsi circondare dal pecorame dei letterati dell’una e dell’altra scuola, che sono i primi guastamestieri della terra, specialmente quando si piantano attorno alle donne; perché o le adulano o le dispregiano, e sempre solidamente. Studiando, parlando, corteggiando, conversi coi pochi eletti, e le riuscirà di serbarsi lontana da quell’orgoglio che finisce sempre con partorire idropisia di cervello […] Insomma, non si lasci mai né lusingare né sgomentare, e la Sicilia avrà una gloria in casa Turrisi. (Guardione, 1884: 50-51).

A proposito delle parole di Giusti, Giuseppina scrive alla sorella, in una lettera spedita da Firenze nel luglio del 1846: “Giusti […] ha avuto la gentilezza di scrivermi il suo giudizio in una maniera così nobile e severa, come per l’ordinario non si parla alle donne. Quantunque giovine egli gode una fama invidiabile, ed è l’amico ed emulo del Capponi, del Niccolini e del Guerrazzi” (Guardione, 1922: 118).

Al coro degli estimatori si unisce un’altra poetessa, Isabella Rossi contessa Gabardi Brocchi (Firenze, 1808 – 1893), che fu molto amata da Giuseppe Giusti, di un sentimento platonico che non vide mai coronato dalle nozze. In una lettera del 1846 la letterata fiorentina si esprime in termini entusiasti nei confronti dell’opera di Giuseppina Turrisi Colonna, dimostrando anche una bontà d’animo e umiltà non comuni: “Ho baciato il prezioso dono, che Ella ha voluto farmi del libro pieno di sue dolcissime rime. […] Come è terzo lo stile, fluido l’andamento, generoso il pensiero!” Poi si sofferma sulla canzone Alle donne siciliane, con espressioni di sincero apprezzamento da donna a donna, e sottolineando la condizione più retrograda - i ceppi
delle convenienze - a cui erano costrette le donne siciliane del tempo, rispetto alle
toscani e lodando il suo impegno civico, l’essere cittadina prima ancora che donna, e,
giustappunto, riferendosi a tutti i suoi lavori a tema patriottico, scrive: “ivi scorgo la
Cittadina più che la Donna perché lì più che altrove emerge, non 'l’individualismo' che
si aggira, e ripiega nelle proprie sensazioni, ma l’effusione larga, spaziente dello spirito,
che si lancia sopra soggetti Patri, grandi, 'interessanti ogni cuore, ogni persona, ed ogni
classe’”. E ancora si appassiona Isabella Rossi, fino a desiderare di fare di Giuseppina
una compatriota, una fiorentina, per permettere al suo estro creativo di crescere grande e
senza limiti, quei limiti imposti alle donne dalla società siciliana: “Deh potessi io farla
infiorescere!!... Deh! Potesse Ella, allora trovarsi libera di correre nei vasti campi del
Genio, che la chiama ad altra meta, non circoscritta dai ceppi delle convenienze e degli
usi imposti troppo severamente alle Donne del suo Paese!” (Guardione, 1884: 52-53).

Disquisizioni che appaiono giustificate, quasi conseguenza inevitabile della
dichiarazione d’amore che Giuseppina fa nella poesia Firenze:

Quai memorie sublimi, quai pensieri,
Quali affetti nell’anima ridesti,
O divina Città dell’Alighieri,
Città delle cognate alme celesti!
Non per opra d’astuti o di guerrieri
Dello scettro regal degna ti festi;
Ma donna ti chiamaro, e non invano,
Per l’ingegno maestro e per la mano (Guardione, 1922: 69).

Giuseppina era ben consapevole del fatto che in toscana fosse apprezzata ma il
suo senso critico, davvero strabiliante per una fanciulla così giovane, la costringe
ad un’analisi piuttosto severa; così, infatti scrive ai fratelli al termine del suo
soggiorno a Firenze:

Siamo già al termine della nostra dimora a Firenze, e fra pochi giorni diremo addio a
questa cara città, ove spero ritornare con voi. Nulla ho da dirvi sui miei poveri versi,
tranne che qui li amano anche troppo, forse per compassione, o forse per sentimento
(Guardione, 1922: 120).

2. POETICA E VICENDE EDITORIALI

Nel 1836 Giuseppina Turrisi Colonna, ad appena quattordici anni, pubblica, come
già accennato, l’Inno a San Michele; nel 1841, Alcune poesie, presso la stamperia di
Francesco Lao di Palermo. Da quel primo inno trascorre solo un lustro, all’età si
diciannove anni esce un primo volume a Palermo e nel 1846 l’editore fiorentino Le Monnier, ne licenzia le Liriche. Entrambi le edizioni sono incomplete e a queste seguono le pubblicazione palermitane di Poesie del 1854 per la Stamperia Ruffino, e del 1886 per Virzi. Nel 1878 viene licenziata la poesia inedita A mia madre, presso il tipografo Montaina di Palermo, e nel 1887 i Volgarizzamenti, a cura di Francesco Guardione per la Tipografia Editrice Il Tempo.

Solo nel 1915, e nuovamente per i tipi Le Monnier, esce l’edizione delle opere complete di Giuseppina Turrisi Colonna che comprende: 56 poesie edite dal 1841 al 1846, 28 postume, in parte pubblicate nella ristampa palermitana del 1854; 10 volgarizzamenti; 8 lettere scritte dalla stessa al fratello Niccolò (senatore, 1817-1889), alla sorella Anna (1920-1948) - o Annetta (vezzeggiativo usato spesso dalla poetessa) - e ad altri personaggi. Infine, 17 missive sono vergate da donne e uomini illustri della cultura e della politica italiana sulla stessa (Inzerillo, 2009).

A proposito della gestazione relativa alla pubblicazione licenziata da Le Monnier nel 1846, Giuseppina scrive alla sorella da Firenze in varie occasioni tra giugno e luglio dello stesso anno. Nella lettera vergata 9 giugno: “Immagina quanto mi costerà di copiare nuovamente le mie poesie e il correggere le prove della stampa. Ma spero fare tutto presto e bene, e ritornare a Palermo ad abbracciarti”. Il 13 giugno: “Io passo metà del giorno a copiare i miei versi per la stampa; spero consegnarli presto. […] Ho fatto il contratto con lo stampatore Le Monnier; l’edizione verrà in quarto ed elegante. Se ne dovranno tirare alcune copie in carta inglese per il Grandauc”. Solo una settimana dopo, il 20 giugno: “La stampa dei miei versi progredisce sempre, e lavoro molto principalmente a correggere le prove”. In fine, il 25 luglio: “Ho già avuto alquante copie finite del mio volumetto e le ho già divise ai più grandi poeti” (Guardione, 1922: 94, 97, 98, 101, 117).

La produzione poetica della giovane Giuseppina riguarda principalmente i seguenti argomenti: biografico, che include diversi componimenti rivolti a familiari, principalmente alla sorella Anna e al fratello Niccolò, ma anche ai genitori e a se stessa; storico-civile, con opere dedicate a fatti e personaggi della storia nazionale ed estera; religioso, con approfondimenti sui Santi della cristianità e personaggi dell’antico testamento, tematica, questa, fortemente influenzata dai temi manzoniani; letterario-classicista, e si leggano, per esempio i Volgarizzamenti e la lirica denominata Le rimembranze (Guardione, 1897: 209-433). Preme ricordare, però, che risulta difficile operare una classificazione netta delle poesie per argomento. Difatti, i vari filoni spesso
si sovrappongono, si mescolano e compenetrano. In Giuditta, per esempio, l’argomento biblico è solo apparente. In esso la poetessa non si limita alla trattazione di un canto lirico religioso, ma rappresenta un vero e proprio inno di guerra, un’arringa intrisa di patriotismo:

S’ode un grido: vinceremo! Accorrete,
Demolite, varcate le porte;
[...] Chi è costei che solleva cruenta,
Boccheggianti sul pugno una testa?
Ogni turba a lei vola, s’arresta
[...] Chi è costei, del deriso Israello
E’ salvezza: inchinate Giuditta:
fra i nemici, fra l’armi l’invitta:
Sola inerme, sollecita usci (Guardione, 1922: 9-10).

Il medesimo fervore patriottico ritroviamo in Addio di Giorgio Byron all’Italia:

Italia! Italia! Com’è dolce il suono
Della celeste armonica favella!
Nel ciel, nelle odorate aure, nel dono
D’ogni cosa gentil, come sei bella!
Di foco è l’anima dei Gagliardi, sono
Di foco gli occhi d’ogni tua donnella;
E da quegli occhi, da quell’alme anch’io
Se il bel foco ritrassi, Italia, addio (Guardione, 1922: 45).

3. PRODUZIONE POETICA DEDICATA ALLE DONNE

In un articolo di Amelia Crisantino uscito su la Repubblica, nel 2008, la giornalista descrive Giuseppina Turrisi Colonna come La poetessa femminista che incitava alla rivolta (questo è anche il titolo dell’articolo). A ben vedere, la definizione non sembra esagerata se si pensa ai versi dedicati a Giuditta di cui abbiamo accennato sopra. E non è un caso se a distanza di quasi due secoli, noi continuiamo a parlare di lei come precorritrice di contemporanei movimenti femministi e a leggere la sua poesia in chiave moderna, cogliendone tratti di disarmante attualità. Ma non solo; la sua lotta era rivolta soprattutto alle fanciulle che conosceva bene. Alle donne sue conterranee, giustappunto, dedicherà due canzoni con il medesimo titolo: Alle donne Siciliane. Nella prima la poetessa si dedicherà ad una rievocazione degli antichi fasti dell’isola natale, quasi un racconto epico: “La poesia lirica e l’inno epico generano altre sorti con l’istinto dei forti pensieri, colle narrazioni pure de’ tempi patriarcali e degli eroi del martirio religioso” (Guardione, 1922: 8-9):
No, benché il tempo muta
La tortura dei regni e delle genti,
Non han foglia perduta
Le tue belle corone, o Patria mia!
I sensi e le parole
Vivon di quanti meditar nascosi
Negli ozj generosi;
Vivono ancora gli altissimi portenti
Dei campioni vetusti,
Primieri nei cimenti,
fra lance, e spade, e riversati busti.
Deh si lieto per noi rifulga il sole;
Deh, come il cor desia,
In noi l’ardire dei Sicani Eroi,
L’antica tempra si rifonda in noi!

Se la benigna etade
I petti nostri al paragon non chiama
Dell’ira e delle spade
Oh ne’ caldi pensier, nell’opre oneste
Si riconforti l’alma!
Assai più giova di tenzioni e d’armi
La bell’arte dei carmi,
Che il sorriso di pace e gli ozj brama,
E ne lusinga e regge
A magnanima fama,
D’Ogni affetto maestra e d’ogni legge.
Vile chi sdegna la sudata palma!
Saprà, nelle funeste
Cure invilito, nei piacer bugiardi,
Come il rossor, se pur l’infiamma, è tardi.

E da quest’almo suolo
Arditamente d’animosa donna
Aprivan gl’inni il volo.
Oh quel vanto perché più non s’agogna
Da libero pensiero?
Perché l’umili cure e l’ozio indegno
Tolgon foco all’ingegno
Se qui, di senno e di virtù colonna,
Qui preparava Nina,
Disdegnando la gonna,
Al divino Alighier l’arpa divina?
Deh, mel credete, ch’io favello il vero,
Il celarsi è vergogna.
Sorgete, o care, e nella patria stanza
Per voi torni l’ardire e la speranza.

Giovinezza non dura
Sulle gote vermiglie e sul bel crine
Per letzie o per cura,
E tutti spegne dell’etate il gelo
Quanti fiorian diletti,
Finché si scavi all’ultima percossa
Un’oblìata fossa.
Deh men crudeli di quaggiù le spine
Il bell’oprar ne renda,
Ben nate cittadine,
E del loco natio l’amor v’accenda.
Più sicure dovize agli intelletti
Non piovono dal cielo;
Nè soave lusinga o dolce incanto
È qui verace, ove sol dura il pianto.

Sicilia in noi riscossa
Rintergerà l’indomito ardimento,
Le leggi sue, la possa.
Ah! Smisurato divampava intorno
Il morbo furibondo,
E le rapia l’alme più calde, i primi
Esempi sublimi.
Senz’ira, senza onor, senza cimenti
Un popol si moria
Derelitto, sgomento,
Per le case dolenti e per la via!
Quanti del sogno che più ride al mondo
Eran sul primo giorno
Quando s’affanna irrequieto il core
Nei dolci voti e nel desio d’onore!

O sfortunati nostri,
Su voi commosso qual fratel più sente
Deplorando si prostri,
Guati la croce, e le glebe, e le pietre
Su pel funeréo loco,
E d’uguale virtù, d’uguale affetto
Arda il commosso petto.
Pel suol che vi nutria si dolcemente,
E in che durano pure
Quanti amati lasciate alle sventure,
Voi lassù, rivedivi Angeli, invoco:
Le divine ferrete
Suonin sugli empi, e alle natie contrade
Torni dei prischi Eroi, torni l’etade (Guardione, 1922: 47-49).

Nella seconda lettera indirizzata alle donne siciliane i toni si fanno più infuocati e la poetessa rivela tutto il suo fervore patriottico con espliciti incitamenti alla lotta e alla partecipazione attiva. Persino in ritmo sembra più incalzante, e ancora più incisivo il richiamo alle madri nel loro ruolo di educatrici delle nuove generazioni e poi, subito dopo, come naturale conseguenza, il richiamo ai figli, un monito alle nuove generazioni, affinché crescano nella consapevolezza del proprio ruolo con un invito ad accostarsi “agli studi più eletti”. E suonano davvero inediti i versi dove Giuseppina - ragazzina di nobili origini - ammonisce: “l’arroganza, il cipiglio/sull’umil gente non vi piaccia, o care”. Fu interprete, insomma, di una nuova generazione che vedeva nella divisione in classi un ordine obsoleto, inutile, addirittura dannoso per la causa della Patria.

La canzone si apre con una invocazione alle Sicane. Il termine si riferisce alle popolazioni autoctone che abitarono l’isola prima della colonizzazione greca:

S’alti pensieri divini
Di patria carità destin l’ingegno,
Sole, inermi, o Sicane,
Muteremo d’un popolo i destini!
A farsi di noi degne
Il giovin sacri a’ più bei studi l’ore,
E sprone ai fatti più lodati e santi
I palpiti saran d’un puro amore;
Amor di sovrumane
Idee nutrito, di celesti canti,
D’ogni più nobil’arte
Nelle tele, ne’ bronzi e nelle carte.

Lungi, lunghi, o sorelle,
Dal miraglio, dall’opre neghittose:
Dei forti, degli egregi
Saran le glorie più felici e belle,
Se non turban le spose,
Ma dividon con lor gli studi e l’alma.
E ti rapì la moglie, o sciagurato
Del-Sarto, ogni conforto ed ogni palma.
Disconobbe i tuoi pregi,
e folle ti credè, non ispirato,
Byron, la donna oscura,
D’ogni fallo cagion, d’ogni sciagura.

L’arroganza, il cipiglio
Sull’unil gente non vi piaccia, o care,
E sia d’onor la brama
Pudica e santa e nel femineo ciglio!
Le virtù che fan care
Gjungete alle virtù che illustri fanno,
E la dottrina torni alla fanciulla,
Torn giòia alla madre, e non affanno.
Meglio che per la fama,
Vegliate a studio dell’amata culla,
E i pargoli soavi
Degni crescite degli onor degli avi.

Degni crescite i figli
Della Patria, di voi sicule madri,
Né dal latte venale
Bevano ohime! Tristissimi consigli:
Di forti, di leggiadri
Esempi provvedete agli’innocenti;
L’ore tolte a compor gli atti e le chiome,
Ponete a coltivar le care menti;
Né vincere la rivale
Di grazie, ma bramate un santo nome,
Agli studi più eletti
Educati fanciulle e giovinetti.

Madri son vostri i falli
Dei nati, e vostro ne sarà il rimorso;
Chè voi li trascuraste
Vagh’ornoarvi e di piacer ne’ balli;
Rapidissimo è il corso
Di giovinezza, e nell’età matura
Ingrati vi saranno e paurosi
I confidati a mercenaria cura.
Le pene che mertaste,
Vi troncheranno i giorni dolorosi,
Né di pianto o di voti
La fossa onorar figli e nipoti.

Deh vi suada il vero
Che al profetico labbro Amore inspira!
Di speme, di coraggio
Ebre correte il nobile sentiero,
E nell’amor, nell’ira
Dimostrate il valor che più non dorme.
Né trastullo, né servo il nostro sesso,
Col forte salga a dignità conforme;
Veder deh tosto il raggio
Di si bel giorno deh mi sia concesso;
Ah! vi sproni il mio verso
A ridestar la Patria e l’Universo! (Guardione, 1922: 58-60).

Tali e tante erano le corrispondenze di Giuseppina Turrisi Colonna, che ci si dimentica quasi che si trattava di una ragazzina, che da poco si affacciava alla vita e che troppo prematuramente l’avrebbe lasciata. Viene da chiedersi quanto altro avrebbe potuto dare, ma forse è meglio ricordarla per ciò che ha dato, il suo contributo alla causa dell’unificazione e al riscatto della Patria attraverso il ruolo attivo delle donne, e in particolare delle donne siciliane che non smise mai di esortare. Quanta modernità nei suoi versi! Ha lasciato questo mondo prima di vedere realizzate le sue speranze ma la sua opera rimane come monito.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Guardione, F., Il pensiero civile di Giuseppina Turrisi Colonna. Liriche e lettere, Paravia, Palermo, 1922, pp. 8-120.


PEREGRINA DE LO ABSOLUTO.
LA HISTORIA FORMATIVA DE SIMONE WEIL

Anita Gramigna
Università di Ferrara

1. INTRODUCCIÓN

Es un itinerario, el nuestro, que quiere capturar lo específico formativo -y autoformativo- de la breve experiencia de vida de la estudiosa francesa. Con este fin, nuestra mirada pretende capturar, en ella, la especificidad de una feminidad que se evoluciona en una sustancial revolución de amor: primero, al lado de los desheredados y los marginados, en particular los obreros, que sufren la brutalidad del enajenante trabajo de fábrica; y luego en aquella búsqueda de la verdad que la lleva al misticismo. La escritora, proyectándose por encima y en contra de las consolidadas tradiciones del pensamiento, reflexiona sobre la violencia, los dogmatismos y los autoritarismos que niegan la verdad radical del amor, y que, en su opinión, contaminan el mundo de su tiempo, tanto en la religión positiva como en las ideologías políticas.

La palabra "revolución" ha acompañado la historia de la Europa moderna desde el siglo XVIII hasta el siglo XX; de modo que, si preguntamos a nuestra memoria, hasta asomarnos a nuestra infancia cultural, inmediatamente llaman la atención algunos personajes, cuya identidad tiene rasgos característicos comunes que son de una simplicidad desconcertante: hombre e intelectual, de Marx a Bakunin, desde Robespierre a Lenin. Es necesario hacer un esfuerzo “excéntrico” para identificar, desde el primer momento, una mujer revolucionaria y, si esto ocurre, se corre el riesgo de pasar por nostálgicas de un feminismo militante de antaño.

De hecho, mi intención es, precisamente, trazar el perfil de una mujer que, en su época, puede haber pasado como insignificante para la mayoría de la gente, pero que ha vivido con profunda originalidad la necesidad de revolución, marcado “de matices femeninos” en manera inequívoca esta tensión ética y, al mismo tiempo, social. El primer rasgo que caracteriza la existencia de Simone es la fragilidad física, que afectará a su corta presencia en este mundo entre 1909 y 1943; mientras que el segundo rasgo se puede considerar la intransigencia que, obviamente, no facilitará las relaciones
interpersonales. Desde este factor tan específico de su forma de ser -la intransigencia- que tendrá un peso significativo incluso en su formación- es oportuno comenzar, para revivir la memoria de nuestra protagonista.

Para ella, lo contemporáneo está marcado por el mal, encarnado en lo social, que se convierte en persecutor de los individuos. Contra las locuras de la sociedad enmarcadas en el totalitarismo, el sujeto puede apelarse sólo a su propia inteligencia, “reaccionar contra la subordinación del individuo a la colectividad implica que se comience con el rechazo a subordinar el propio destino al curso de la historia” (Weil, 2011: 130).

La suya es una intransigencia ética que sigue un atormentado camino en búsqueda de la libertad por la opresión, primero al lado de los obreros y de sus organizaciones y sindicatos políticos, y luego, en la dimensión religiosa del cristianismo, por su atención hacia los marginados y por una exigencia de trascendencia que se expresa muy bien en esta declaración: “este mundo es inhabitable. Por esto hay que huir en lo otro” (Weil, 1988: 157). Sin embargo, el riesgo es que la puerta permanezca cerrada hasta que se decida “dejar de ser un ser social” (Weil, 1988: 157).

Demasiado, se hizo hincapié en el pesimismo de la estudiosa judía francesa, que se mueve en el análisis de la contradicción irreconciliable entre la necesidad de enfrentar a la experiencia de vivir sin ilusiones y la esperanza de otro mundo, el mundo de la trascendencia. Por esto, en su pensamiento se halla una atención particular a las “filosofías de la investigación” que, con diferentes registros, presentan un llamado al socratismo, como apertura, también desde el punto de vista formativo, a la dialéctica concreta, cotidiana, que no puede encontrar soluciones y, mucho menos, justificaciones sintéticas. Pero, la interpretación de esta laceración como un refugio en lo contemplativo, que sigue a la implacable crítica del marxismo y, por lo tanto, a la perspectiva revolucionaria, es por lo menos cuestionable (Del Noce, 1968: 7-64). Es acertado su pesimismo social. Sin embargo, preferimos invertir el tema: es el amor del ser humano en su esencia subjetiva, constantemente negado en términos de derechos individuales, por parte de las más variadas formas de poder, lo que promueve una nueva actitud revolucionaria, que si no puede transformar el mundo, puede ser capaz de cambiar las relaciones entre las personas y ayudar a reflexionar sobre lo específico existencial de cada uno de nosotros seres humanos.
2. LA EXISTENCIA COMO UNA REVOLUCIÓN DE AMOR

El punto de giro del 1934, sucesivo a las Reflexiones sobre las causas de la libertad y la opresión social, conlleva al abandono de la hipótesis revolucionaria clásica, pero su reformismo adquirido no es una moda, no ofrece ninguna concesión a la realpolitik. De hecho, se refuerza su necesidad de “resistencia activa, y no sólo moral, no sólo de extrema defensa de su individualidad” (Gaeta, 2011: 153). El foco de esta resistencia se basa en una investigación del valor del trabajo, que la acompañará, como veremos más adelante, hasta el último escrito y, ciertamente, no puede ser una mera cuestión individual, aunque quien produce debe saber reforzar la planificación de su propia autoformación en el mundo.

Es evidente, sin embargo, que la afirmación “lo social es el mal” requiere un espacio de reflexión y clarificación, porque, de otro modo podría aparecer como una frase retórica. Podríamos arriesgarnos, afirmando que el mal es lo social del poder varonil, así como trágicamente se ha ido configurando en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. El culto a la personalidad emerge de manera inquietante y de igual forma, en la ideología de la derecha así como de la izquierda: Stalin, una vez desmitificado por el aura de la revolución proletaria, encarna lo peor del poder violento, al igual que Hitler. Es significativo que, después de la guerra, será otra mujer judía quien trazará, con gran espesor histórico y filosófico-político, el mismo paralelo amargo, que los partidos comunistas occidentales con mucha dificultad aceptaron. Es Hannah Arendt, con su monumental obra Los orígenes del totalitarismo (1951).

El culto de la fuerza tiene raíces profundas que se deben de investigar sin ambigüedad, superando, entre otras cosas, en el nivel individual, la convicción ética de un pacifismo que terminaría por rendirse de forma incondicional al nazismo. No podemos proceder, a este punto, sin un análisis adecuado de aquella etapa de desorientación que ha caracterizado las decisiones de la autora de 1934 a 1939. Quizás este análisis se vea más comprensible si volvemos a considerar el pesimismo que caracterizó el abandono de posiciones revolucionarias. La revolución obrera no es posible, es necesario aceptar con humildad dolorosa “una transición de la subordinación total a una mezcla entre subordinación y colaboración” (Weil, 1974: 144).

El proceso de liberación del trabajo es largo y complejo, en la dirección de un operar manual que sea expresión de la creatividad, como más elevada y significativa forma de humanización. La liberación del trabajo, sin embargo, es un horizonte lejano, porque el
nazismo, el estalinismo y el capitalismo persisten en la práctica común de una productividad monstruosa, donde el ser humano es reducido a instrumento, entre los demás, como accesorio del engranaje. La generalización de esta condición objetiva de subordinación, encarna también el fin de una esperanza política de rescate. El último acto de compromiso cívico de Weil, que ha madurado la repentina certeza “que el cristianismo es preeminientemente la religión de los esclavos” (Weil, 1974: 37), es la participación en la Guerra Civil Española. Participación que ocurre a través de una modalidad, que interpretándola en términos simbólicos, deja prever un profundo sentido de frustración y de inadecuación de sus escasos medios físicos. La estudiosa, no presencia ninguna acción militar, termina quemándose con una olla de agua hirviendo, durante su servicio entre los que no están en primera línea y que se caracterizan, aún sin saberlo, por su anti-heroísmo.

Al principio del conflicto, la reflexión sobre el uso de la fuerza produce un texto de gran interés: La Iliada o el poema de la fuerza. La gran poesía homérica, que es el fundamento “clásico” de nuestra cultura, con sus héroes que han condicionado durante siglos las fantasías de gloria infantil y de la adolescencia varonil, conlleva en su interior el peso del poder de las armas que convierte a los hombres en máquinas de guerra. Educar a las jóvenes generaciones significaría tener en consideración también esto: quitar el aura sagrada sobre las praxis y las estrategias que matan.

Profundizando este tema en Algunas reflexiones sobre el origen del hitlerismo, la estudiosa cree que ya en el Imperio Romano se vino consolidando el principio de poder y de prestigio; mientras que el principio del nacionalismo emergería de una imagen de la nación como entidad burocráticamente organizada y auto-referencial. Es a partir de estos trabajos, entre 1939 y 1940, que se abre paso a la necesidad de dar un salto de calidad político, o de una nueva civilización, donde la autoridad estatal sea considerada en la perspectiva de la descentralización, con el fin, incluso, de ofrecer a los individuos más posibilidades de participación y de ejercicio de los derechos individuales.

Pero, para entender de manera profunda, la tensión ética, social y espiritual que acompañó la breve vida de Simone Weil, es necesario dar un paso atrás, recordando una historia que probablemente es cierta: “imperativo categórico en una falda” parece haber sido el modelo de identificación acuñado por su decano. Donde aparece, junto a la proverbial intransigencia moral de matriz kantiana, la pasión genuina por la filosofía. El Profesor Alain, en el Liceo Enrique IV, favoreció en ella el amor por el método socrático y el potenciamiento del espíritu crítico. Pero, sobre todo, no se puede pasar
por alto su tesis final en la Ecole Normale: *Ciencia y percepción en Descartes*. Una cuidadosa investigación sobre Descartes le permite localizar una doble relación entre hombre y naturaleza. La primera, y más obvia, es lo que lleva a la racionalización científica de la naturaleza misma; la segunda, tiene en cuenta la imaginación y la percepción, hace que el hombre se vea en su propia pasividad ante ella y, entonces, a sentir la necesidad del trabajo. Por un lado parece percibirse la tensión Pascaliana del sentir y, al mismo tiempo, su propia pequeña en comparación con el universo y la magnitud de la conciencia de ella. Por el otro lado parece comprenderse la permanencia del punto de fuerza del materialismo histórico de Marx: “La gran idea de Marx es que en la sociedad como en la naturaleza, todo se despliega mediante transformaciones materiales. *Los hombres hacen su propia historia, pero en ciertas condiciones determinadas*” (Weil, 2011: 22).

La joven Maestra de filosofía, que presta su trabajo en diferentes liceos de la provincia, ya en el año 1930 tiene un papel protagónico en la lucha a lado de los desempleados en Le Puy. Por supuesto, los padres de los alumnos no ven bien su compromiso con el sindicalismo revolucionario y la prensa local, hábil a suscitar el escándalo, insiste en contestarle un comportamiento inadecuado a su papel. Además, Simone no sólo escribía con compromiso constante en los periódicos sindicales, sino también llegaba a acusar la burocratización del Partido Comunista, cada vez más distante de los intereses de los trabajadores.

La cuestión de trabajo, por lo tanto, sigue siendo central incluso, y especialmente, en el lado de la política; tanto para empujarla para tomar la decisión de experimentar sobre ella misma, entre 1934 y 1935, la dureza de la vida en la fábrica, en una pluralidad de lugares y tareas, hasta probar los riesgos de trabajar con máquinas peligrosas, tales como tornos y prensas. Nos limitamos, entre en gran número de material documental, a proporcionar algunos elementos útiles para reforzar la imagen viva de nuestro personaje. En la carta dirigida a Alberatine Thévenon, la estudiosa describe la falta de derechos que hay que vivir en la brutalidad humillante del trabajo fragmentado masificado: “me parecía que había nacido para esperar, para recibir, para llevar a cabo las órdenes” (Weil, 1974: 20). Es ilusorio pensar que los trabajadores son capaces de auto-disciplinarse y experimentar la empatía de compartir un destino común, para emanciparse y rescatarse. En varias ocasiones la estudiosa repite que en la fábrica el “sentimiento de la dignidad” cambia, que no puede apoyarse sobre algo exterior y, en el interior, se ve como sufrimiento traumático.
3. EDUCAR A LOS OBREROS

Cuando, en 1936, Simone Weil escribe una carta dirigida al director, subraya lo difícil que es “educar” a los obreros; ya que, para poder hacerlo, sería necesario recurrir a un principio pedagógico elemental: la igualdad de los seres humanos. El ingeniero no puede entender lo que significa el sentimiento de inferioridad e inseguridad de los que tienen que lidiar cotidianamente con la dependencia, la subordinación, y la pobreza. El llamado a los valores adquiere una entonación religiosa, cuando recuerda la difundida actitud predominante en las clases altas a considerar la inferioridad social “natural” y la consiguiente humillación de los que sufren los efectos. Por esto el trabajo no puede ser considerado como un simple hecho económico en estrecha relación con el mercado, ni ser sometido a una simple racionalización.

Como ser humano, el obrero sueña, desea, expresa necesidades que no son reducibles a entidades productivas. El Taylorismo se hace pasar como un método de trabajo para trabajar mejor, pero es un mero artificio para trabajar más duro: la “miserable” prisa de los gestos rápidos sujetos a los ritmos obtusos de las máquinas no tiene nada que ver con la dignidad y la gracia que acompañan los ritmos naturales de la carrera o la danza. Estas son algunas de las ideas contenidas en Experiencias de la vida de la fábrica, escritos entre 1941 y 1942, lo que muestra un factor que también debería de incluirse entre las consideraciones sobre el actual trabajo globalizado, al tope da la precariedad.

La pobreza de la vida de los obreros, con la amargura y la decepción que la distinguen, no puede ser evaluada, o estudiada, sólo en la perspectiva de un accidente personal, un hecho psicológico o un síndrome de clase. Sería necesario interrogarse sobre las consecuencias sociales de un trabajo que se está haciendo “con disgusto” por una mayoría de empleados, pero aún prevalece en los Estados, y en sus economías competitivas, la necesidad de producir “mercancía en general”, como diría Marx, en lugar de formar a las personas a descubrir y explotar sus talentos para construir un mundo mejor.

La grandeza de la propuesta que nuestra autora formula en 1941, en Primera condición de un trabajo no servil, no consiste únicamente en haber denunciado que un trabajo que es carente de propósito es insoportable para quien lo hace, sino que hay que recuperar la belleza, porque es esta quien guía la estrategia trasformadora que caracteriza cualquier trabajo digno. La belleza sigue siendo inmutable objeto del deseo, pero aún más, poesía sin palabras o neoplatónica fuente inagotable, que corresponde a
Dios; que sólo puede manifestarse como un principio, al mismo tiempo, de orden y de justicia. En este punto, ya se nota la conversión mística, que de hecho, tiene un antecedente significativo en 1935, cuando Simon, de viaje con sus padres en Portugal, asiste a una procesión de fuerte impacto popular, en un pueblo de pescadores. Las mujeres cantan y repiten con devoción rituales arcaicos, su “pobre” fe es auténtica, pura, y hace sentir la necesidad de unirse a ellas o, mejor, de estar a su lado, imitando el llamado de Cristo hacia los últimos.

Pero, es en la capilla de Santa María de los Ángeles en Asís que ocurre el hecho irreversible, como lo atestigua el Padre Perrin: “algo más fuerte que yo, me ha obligado, por primera vez, a ponerme de rodillas” (Weil, 1982: 56). La intransigente filósofa, que se rompe en lugar de doblarse, encontró, sin aún darse cuenta, el amor de Dios. De hecho, como dijo un año después, en 1936, a raíz de la experiencia de la Semana Santa en la abadía benedictina de Solesmes, comenzó a entender “la posibilidad de amar el amor divino por medio de la desgracia” (Weil, 1982: 59).

A raíz de un terrible dolor de cabeza que la atormenta todo el tiempo, Simone aprende a "salir" de su cuerpo adolorido para encontrar una “alegría pura y perfecta” en la escucha de los cantos de los frailes, que es la belleza sin necesidad de adjetivos. A completar el marco inicial de la aproximación a la experiencia mística, está la certeza de ser amada por Cristo, que coincide con la lectura de la poesía love del Inglés George Herbert1: “Cristo vino y me llevó” (Weil, 1988: 60).

El poema no nos parece una obra maestra, sin embargo, nuestra autora considera que ha sido “capturada” por Cristo después de su lectura. Lo que nos llama la atención es el final, cuando Amor la invita a sentarse y disfrutar de su comida: ante esta espontánea bondad no se puede no sentarse y comer.

El fervor que acompaña a los últimos años de la vida de Simone, 1941-1943, es extraordinario. El tiempo se acaba y hay muchas cosas que hacer, para leer, para escribir. Entre 41 y 42 escribe Los cuadernos, donde la dimensión religiosa está en primer plano. La mirada de la estudiosa se expande más allá del cristianismo, aunque es con esto, sobre todo con la perspectiva católica, que deberá de enfrentarse.

---

1 Amor me abrió la puerta; y aún el Alma temía,/ culpable de polvo y pecado./ Pero Amor, con prontos ojos viendo mi duda/ y mi retraimiento,/ se acercó y dulcemente me preguntó:/ - ¿Acaso hay algo que eches en falta?/ yo no puedo mirarte./ - Yo ¿Con mi ingratitude y mi maldad? Ah, mi amado./ - Serás tú -: dije Amor./ Amor tomó mi mano y replicó sonriendo:/ - Un invitado digno - dijo- de estar aquí./ - ¿Quién hizo esos ojos, sino yo?/ Es verdad, Señor; pero yo los profané/ deja que mi vergüenza vaya donde merece./ - ¿Y no sabes - dice Amor- quién asumió la culpa?/ Mi amado, entonces yo serviré. -/ Debes sentarte - dice Amor- y comer mi carne./ Me senté pues, y comí.
ampliación de sus horizontes culturales, la conduce al estudio del sánscrito, y a la profundización de obras chinas y del antiguo Egipto, a la lectura de las Upanishads de India y a volver a tomar en consideración la filosofía griega clásica. Estas rutas tienden a verifican dos intuiciones: la primera es que el cristianismo representa una síntesis de las diversas formas religiosas del Mediterráneo antiguo, que ya Platón había considerado basándose en indicios recogidos por Herodoto; la segunda es que las religiones con mayor tradición representan diferentes maneras de expresar la misma verdad “intraducible en palabras humanas” (Weil, 1993: 56). Por lo que concierne el segundo punto, la hipótesis se ve reforzada por el papel de los místicos, verdaderos portadores de verdad, que “convergen” en las prácticas contemplativas y las oraciones, la producción de una sustancial identidad común.

El enorme esfuerzo de investigación perpetrado con empuje profético, como a menudo se encuentran en los místicos, no libera a Weil de la angustia de estar “en el umbral” de la Iglesia, aunque convencida de sus connotaciones cristianas y católicas. El “espíritu de la verdad”, que hará constante referencia en su última obra (Weil, 1990), la empuja a tomar posiciones que con dificultad se concilian con la ortodoxia eclesiástica o, casi “heréticas”. En esta dolorosa herejía hay, de nuevo, un gran amor y una profunda pasión revolucionaria.

Dicha pasión se captura en la tristeza con la que denuncia la contaminación producida en el cristianismo originario por el culto de la fuerza y la superioridad, que no viene heredado sólo por el modelo imperial romano, sino también en el Antiguo Testamento con la exaltación del pueblo elegido. La investigadora habla de un “malestar de la inteligencia” que se expresa ante el uso que la Iglesia ha hecho de su poder para gobernar, sintetizado en la asentada fórmula anathema sit, que es típico de la excomunión. Excluir, excomulgar, encarcelar, se han convertido en modelos a través del los cuales los regímenes totalitarios del siglo XX tratan el problema del “enemigo”, tanto externos como internos; en comparación con ellos, la Iglesia no está exenta de responsabilidad. En todas las formas totalitarias, la violencia de la estructura orgánica de poder recae sobre los individuos, borra su humanidad y los reduce a entidades superfluas y sin nombre, como escribió Hannah Arendt (1996: 610-630).
4. COMO CONCLUSIÓN PROVISIONAL

En 1942, en Nueva York, después de haber discutido con varios hombres religiosos la oportunidad de ser bautizada, Weil escribió *Carta a un religioso*, que se puede considerar su testamento espiritual. Aquí aparecen las tres tesis sobre las cuales la autora solicita un dictamen, con respecto a su compatible con el catolicismo. La primera sostiene que “todas las tradiciones religiosas auténticas, es decir, las que indican que la verdad esencial acerca de Dios es que él es bueno, son diferentes reflexiones de la misma verdad” (Weil, 1988: 121). Por consecuencia cada quien tiene derecho a vivir la experiencia religiosa, “como si fuera la única verdadera”, pero no tiene derecho a imponerla.

La segunda tesis afirma que la Iglesia ha manifestado su pretensión de poseer el “monopolio de la salvación”, produciendo un estado de confusión entre los fieles con respecto a la fe, que debe de estar en Cristo y no en la labor de una institución que se refiere a Él. De esta forma, la jerarquía eclesiástica es responsable de transformar el anuncio de la Buena Nueva en una teología. La tercera tesis sobre la relación tiene que ver con la relación entre inteligencia y fe. Hay verdades al alcance de la inteligencia y hay misterios “por encima del orden de la verdad” (Weil, 1988: 123) que requieren del amor sobrenatural para ser aceptadas.

La Iglesia no debe de interesarse en las verdades inteligibles, así como debería de admitir que la fe y la caridad, aunque distinguibles como el árbol por el fruto, no son separables. La consecuencia es que incluso un ateo o un “infiel” capaz de “un movimiento de caridad pura”, manifiesta “conocimiento de Dios” (Weil, 1988: 123). Conocer a Dios significa amar al prójimo, además de Dios mismo; quien ama expresa siempre una fe, aunque inconscientemente, que lo predispone a la salvación. No habrá respuesta por parte de la Iglesia oficial, y es fácil deducir que, si hubiese llegado, habría sido negativa.

Así Simone permanece en el umbral, como ella misma dice, en la intersección entre el cristianismo y lo que queda afuera; sabiendo bien que, este último, está hecho de muchas cosas importantes por conocer y estudiar con espíritu libre, y que no pueden ser descuidadas en una formación humana que aspira a rescatar y emancipar a los seres humanos: “muchas cosas que Dios ama, de lo contrario serían sin existencia” (Weil, 1988: 62).

Traducción de Carlo Rosa

756
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


OBRAS FUNDAMENTALES DE SIMONE WEIL EN EDICIÓN ORIGINAL

1933, “Réflexions sur la guerre”, *La Critique sociale* n. 10, 1933.
1936, “La vita e lo sciopero delle operaie metalmeccaniche”, *La condizione operaia*.


1940-1942, *Cahiers*, Parigi, Plon, 1951 (vol. 1); 1953 (vol. 2); 1956 (vol. 3).


“L’spirazione occitana”, *I catari e la civiltà mediterranea*.


1942-1943, “La personnalité humaine, le juste et l'injuste”, *La Table ronde* n. 36, dicembre 1950.


1943, “Note sur la suppression générale des partis politiques”, *La Table ronde* n. 26, febbraio 1950.
DALLA COLAZIONE ALLA FOLLIA:
LA POESIA SOSTANTIVA E LE BELLE RISVEGLIATE DI ADÍLIA LOPES

Lorena Grigoletto
Università degli Studi di Napoli “Federico II”
Marianna Scaramuccci
Università degli Studi di Milano

1. NOTIZIE SU ADÍLIA LOPES

Chamo-me Adília Lopes
sou a casa inseto
a mulher osga
uma colher transformada em faca
para minúsculos riscos
sou uma constante cosmológica
de acelerar galáxias
um telegrama sinfônico
na ausência de tudo
sou a verdade que prefere não sair
do bairro.

Il poeta e teologo portoghese José Tolentino Mendonça dedica queste parole alla poetessa e amica Adília Lopes (Lisbona, 20 aprile 1960), e dissemina i versi di tracce che contribuiscono a disegnare il profilo di un personaggio allo stesso tempo pubblico e schivo, devoto e profano, lirico e prossimo. Nella prima persona singolare che afferma di chiamarsi Adilia, lo pseudonimo adottato dalla scrittrice per il primo concorso a cui partecipa nel 1983, ritroviamo l’enigma dell’identità in bilico con l’altro nome, quello di battesimo, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. A una domanda su questa doppia identità la poetessa risponde:

Há uma pessoa em mim que é muito feliz, muito infantil, que anda sempre aos saltos. [...] Não sei se é a Adília se é a Maria José. Deve ser mais a Adília. E há outra que se preocupa muito com o preenchimento do IRS, com as contas do banco, com o cano roto na casa de banho, essas coisas assim. Há uma muito preocupada e outra muito feliz, pronto. Balanço entre as duas.

La “casa-insetto” racchiude invece due elementi che affiorano dalla vita e dall’opera di una donna che rivendica la sua natura casalinga – luogo della solitudine, della scrittura e della compagnia degli animali – e insieme l’amore paradossale per gli insetti, che sente correre per le pareti e ai quali lascia percorrere liberamente la sua poesia,
trasformandoli nei protagonisti della sua *Autobiografia sumária*: “Os meus gatos/gostam de brincar/ com as minhas baratas”. E ancora, il rimando al suo cristianesimo *sui generis*, in cui “Cristo è una osga”, un geco, che sta sulla parete della cucina ad attendere che la poesia si accorga di lui; come scrive Adília in una delle sue *Cartas do meu moinho*, uscite su Público tra il 2002 e il 2003: “Tenho uma maneira aparentemente não muito católica, não muito ortodoxa, de ser cristã. Mas, contra ventos e marés, contra mim mesma, sei e sinto che sou cristã (cristã e católica). E que ser cristã è o meu fundamento (o alicerce, a raiz, o cerne)” (Lopes, *Boas*, 2002). Una donna-cucchiaio che si è fatta coltello, un animo disarmato e armato al tempo stesso (Martelo, 2004) le cui parole feriscono e sezionano la realtà nei suoi particolari più crudi, quotidiani, materiali. E poi la sua passione per la fisica – “sou uma constante cosmológica/ de acelerar galáxias” – Adília è nata in una famiglia più incline alle scienze che alle lettere, la madre era biologa, e la sua prima scelta all’università è stata per il corso di Fisica, molto amato e poi abbandonato a causa di un disturbo schizofattivo. E della malattia mentale Adília sceglie di parlare apertamente, tanto nella poesia come nelle cronache: “Quando, aos 20 anos, quase 21, consultei o Dr. Coimbra de Matos, psicanalista, estava muito magra, não dormia quase nada e o período tinha deixado de aparecer há meses. O Dr. Coimbra de Matos achou-me muito deprimida, disse-me que eu estava quase a chora” (Lopes, *Menta e Mental*, 2002). E anche se, come le ricordava sempre suo padre, la poesia non dà da mangiare, e ancor meno la poesia associata alla follia, tuttavia, ironizza Adília, la società ammette “uma poesista louca”, più che una docente, una bibliotecaria o una poliziotta. E riassume così la sua condizione: “segundo o psiquiatra que me trata agora, tenho uma doença mental compensada. Isto, para mim, é como ter o salto de um sapato mais alto do que o outro por se ter uma perna mais curta do que a outra”.

Secondo Tolentino, Adília è un “telegrama sinfônico”, dove lirico e prosaico si incontrano e si scontrano: è già dall’età di dieci anni che Adília comincia a scrivere, finché, negli anni Ottanta, dopo essersi iscritta al corso di Línguas e Literaturas Modernas alla Universidade de Letras di Lisbona, dove studierà portoghese e francese, esordisce con il suo primo libro di poesie (*Um jogo bastante perigoso*, 1985). Da quel momento usciranno una dozzina di titoli e Adília Lopes si imporrà come una delle principali voci poetiche della contemporaneità portoghese, suscitando, proprio a causa del carattere anti-lirico (Russo, 2008), le divisioni della critica e un grande apprezzamento dei lettori, anche grazie alla diffusione di Internet e alimentando il
dibattito intorno alla nozione di “poetico” (Duarte, 2011). Adília diventa così un personaggio pubblico, scrive le sue cronache per il giornale “Público”, concede interviste, dà letture poetiche e conduce anche un programma televisivo, eppure, come ricorda Tolentino, se la sente sempre meno di lasciare il suo quartiere, il bairro da Estefânia e la sua casa, in cui vive da 54 anni: “sou a verdade que prefere não sair do bairro”.

2. IL PESO ENTROPICO DELL’ALTRO

Già nel Fedro, meraviglioso dialogo sull’amore, Platone distingueva, tra le diverse tipologie di follia, quella poetica di cui sono custodi le Muse, mostrando una connessione intima tra poesia e follia. La Fisica moderna poi ci ha mostrato un universo in disequilibrio e ne ha addirittura individuato una misura nell’entropia, divenuta poi concetto imprescindibile per numerose discipline. Se per follia si intende genericamente una mancanza di adattamento del soggetto, come continuare a pensarla tale quando è la realtà stessa a essere descritta nei termini di un disequilibrio crescente? La scelta di indicare la poesia di Adília Lopes come “sostantiva” si propone di inquadrare la sua “follia poetica” come verità non escludente, molecolare e sorprendentemente frattale. Sembra, difatti, che la poetessa risponda in modo quanto più radicale all’appello di quel “voltar ao real” che Joaquim Manuel Magalhães lancia negli anni Settanta (Magalhães, 1981). Ma come tornare a una realtà entropica?

Adília Lopes, costretta ad abbandonare il corso di Fisica per via di una “discesa agli inferi”, secondo l’orficheggiante definizione che ci offre della propria depressione, conosce bene la seconda legge della Termodinamica e quel suo monito di deriva caotica. E, infatti, ci parla della “entropia de cada dia” (“Louvor do lixo”), di un disequilibrio imperante e capillare. Tuttavia, letteralmente, “entropia” (dal greco “en” “tropé”) significa “dentro la trasformazione” e non ha una connotazione negativa, indica semplicemente il passaggio da uno stato di equilibrio ordinato a uno disordinato.

È interessante notare che lo scarto tra il nome originario della poetessa Maria José de Silva Viana Fidalgo de Oliveira “acqua allo stato solido”, come afferma la stessa Adília, e il suo pseudonimo “acqua allo stato gassoso”, suggerisce esattamente il processo entropico di evaporazione dell’acqua. Eppure il poeta non è colui che desentropia? “É preciso desentropiar/ a casa/ todos os dias/ para adiar o Kaos/ a poetisa é a mulher-a- dias/ arruma o poema/ como arruma a casa/ que o terramoto ameaça/ a entropia de cada
dia” (Lopes, 2009: 447). Invertire il processo è necessario ma la poetessa Adília, che come la casalinga desentropia, è il prodotto stesso di un aumento entropico. Il suo approccio, infatti, consiste in un significativo avvicinamento alla sostanza, nell’averci a che fare, un ingresso nel vivo del suo processo entropico che diluisce le calcificazioni letterarie ma rischia di condurre a un misconoscimento del soggetto poetante.

Avventurarsi nella sostanza, conoscerne il peso, conduce a una messa a nudo del sostantivo che, da un lato, mostra come un cappello su un fiume la pretesa ridicola dell’identificazione e, dall’altro, l’originaria molteplicità di una sostanza necessariamente da nominare. In questo senso, la sua poesia è “sostantiva”: “Cada palavra tem o seu lugar, cada palavra tem muito peso e não se escreve para embonear. Não se escreve para fazer bonito. Quando usamos um adverbio pensamos sempre muito se se põe o adverbio ou não. A poesia é substantiva, tem a ver com a substância” (Diário de Noticias, 17/06/2005). Sostantivazione, dunque, come trasformazione, conversione simultanea in sostantivo e sostanza, conservando la paradosalisità del gesto.

Infatti, la realtà sostantivata è rivelata nella sua sub-stantia, realtà autonoma, che sta sotto, sfuggente, ineliminabile, non accessoria, ma è anche nuovo battesimo del nome, ridicolo nella sua cristallizzazione e stereotipizzazione. Ciò che si delinea è una avventura bifronte, quella della sostanza e del sostantivo in tutta la sua drammaticità.

È anzi tutto il nome proprio a trasformarsi e a rivendicare in modo ossessivo la propria natura performativa, quasi a voler ripercorrerne i passi di modo da non perdere il filo, insistendo su un “eu” tanto frammentato da risultare nullo. Il soggetto poetante che Adília mostra, tuttavia, è sorprendentemente unitario, di un’unità ritrovata in una sorta di spersonalizzazione e di riconoscimento intersoggettivo “preciso dos outros/ para saber/ que eu sou eu” (Lopes, 2000: 368).

Infatti, l’operazione di sostantivazione che attua consiste, come si è detto, in un profondo sodalizio con la sostanza che fa declinare la prima persona singolare nella terza, cioè nell’alterità continuamente riscontrata e condivisa. Partire dall’alterità, dalla differenza, è augurarsi la vita, sembra il suggerimento di Adília che con la sua “logica della patata” afferma la necessità impellente dell’altro, l’io come finestra sull’altro, mai coincidente oppure coordinante, sorta di quebra-cabeças (puzzle) senza enigmi. Tuttavia, il rischio di un mancato riconoscimento è sempre presente.
a ser igual. Mas a linguagem do homem e da mulher e a do tentilhão-macho e do tentilhão-fêmea reduz-se a equações como a natureza de Newton. Se Deus não jogava aos dados quando criou a Criação, nunca um lance de dados provará o acaso. (Lopes, 2000: 437)

Nel rifiuto del principio aristotelico di non contraddizione e nell’enunciazione di questa logica dell’assurdo emerge una realtà prepotente, non incasellabile nella solida struttura dell’equazione. Dalla sua esuberanza è necessario partire per arrivare, solo in un secondo momento, a pensare l’identità. Se ripensiamo alla dialettica tra entropia e desentropia allora possiamo individuare nell’operazione poetica di Adília e della poesia in generale, la necessità di “entrare nella realtà”, trasformarsi assieme alla sostanza e, quindi, entropizzarsi, prima di disentropizzare. L’entropia non la si incontra al di fuori di sé, ma la si sceglie come percorso comunitario con la sostanza, trasformandosi con e in essa; solo così facendo si disentropizza, si abbraccia la “follia poetica”. In questo senso, è significativo il fatto che l’entropia sia destinata a crescere in un “sistema isolato”, mentre in un “sistema aperto” sia reversibile, lasciando spazio di azione al concetto opposto, quello di “sintropia”. Il percorso di Adília, pertanto, non parte dal disordine per arrivare a decidere un ordine; non è in questo senso, a nostro parere, che va inteso l’azione del desentropiar. Piuttosto, consiste nella capacità sottile di riconoscere nella variazione, nell’entropia, l’entropia stessa, avendo il coraggio di entropizzare ciò che è si mortificato riscattandone l’avanzo, il resto, il non detto, l’illeggibile, la polvere, lo scarafaggio, la donna. Operazione del dar voce, capacità del farsi sostanza soggetta a una fisica da equilibrista, averci a che fare. Logica caritativa, senza la quale la letteratura non vale, logica assurda e alternativa.

nos dai hoje
o pó e o amor
como o poema
são feitos
no dia a dia
o pão come-se
ou deita-se fora
embrulhado
(uma pomba
pode visitar o lixo)
o poema desentropia
o pó deposita-se no poema
o poema cantava o amor
graças ao amor
e ao poema
o puzzle que eu era
resolveu-se
mas é preciso agradecer o pó
o pó que torna o livro
ilegível como o tigre
La poesia disentropizza e la polvere si deposita nella poesia. Disentropizzare, azione analoga a quella della casalinga che toglie la polvere, deve, al contrario, reintegrarla, ringraziarla proprio perché torna al libro, perché lo fa illeggibile, mostrando l’inevitabile corrottibilità della sostanza, la sostanza concreta prima che simbolica. Il libro, infatti, ha un peso fisico che precede il suo valore comunicativo, per questo Adília, nella trasmissione televisiva “Zapping” di Luis Osório (RTP, 2000) (Marques, 2015) recenserà libri pesandoli su una bilancia. I libri si guastano e, se urtati, cadono dal tavolo e il puzzle rimane da fare sul pavimento. E come la polvere anche lo scarafaggio entra in poesia (Irmã barata), alterità estrema e simbolo di un’animalità lontanissima, animale si ma quasi-oggetto, tanto è lontano dalla trascendenza dell’umano e perciò referente della sua “poesia sostantiva”.

Se, in quest’ordine di idee, il verbo essere non significa essere uguali, meno che mai lo sono il linguaggio dell’uomo e della donna. La “poesia sostantiva” di Adília, allora, è attenzione del femminile, come sguardo specifico, e al femminile che emerge come logica della concretezza, della contraddittorietà; dissacrante e ironica “logica della patata”.

1
Penélope
è uma aranha
que faz
uma teia
a teia é a Odisseia
de Penélope

2
Penélope está
sempre
sentada

3
Ulisses é abstracto
Penélope é concreta
a teia é abstracta
e concreta

4
Penélope casa-se
La figura di Penelope è mostrata in tutta la sua concretaeza, tanto che arriva a sposarsi con Omero senza, tuttavia, coincidere con lui. “La Femme aura Gomorrhe et l’Homme aura Sodome./ Et, se jetant, de loin, un regard irrité./ Les deux sexes mourront chacun de son côté”. (De Vigny, 1843). E qui la distanza è più che mai evidente. Infatti, Penelope sguscia dal suo essere personaggio in attesa, a tessere la sua tela ancestrale e si “risveglia” dalla sua condizione rivendicando la sostanza reale del suo essere; “Penelope è concreta”. È Ulisse ad essere astratto, e per metà la sua tela, giacché si compone dell’essere concreto di Penelope e dell’essere astratto di Ulisse. La sua tela è l’Odissea, il racconto epico, storia dell’Io che si perde sulla strada del ritorno e che per poco non rischia di essere misconosciuto per sempre. Mentre Penelope è concreta, è Penelope da quando è nata, Ulisse passa per le avventure del nome e, in questo senso, il passaggio dall’essere Nessuno era inevitabile. Tuttavia, Penelope, afferma Adilia, ha una sua propria Odissea. Esistono due Odisse: l’una di Ulisse, l’altra di Penelope e quella di Penelope non può in alcun modo sovrapporsi all’altra, non deve. E in quanto storia di donna, storia dell’intreccio tra astratto e concreto, non può che finire con il suo sposalizio con Omero, l’autore; concreto per eccellenza? Forse. Ad ogni modo, quello di Penelope è un salto, un tradimento della prospettiva; lei supera il piano narrativo della sua stessa tela, di quella sua Odissea che già si interponeva tra l’Odissea di Ulisse personaggio e l’Odissea di Omero autore. Penelope è concreta e perciò non attende semplicemente, tesse e tessendo consente all’astrattezza di Ulisse di “realizzarsi”. Se non avesse tessuto la tela dell’Odissea, consentendo ad Ulisse di avere il tempo necessario al ritorno, egli, una volta ritornato ad Itaca, non sarebbe mai stato riconosciuto, sarebbe rimasto intrappolato nel suo viaggio, Nessuno per sempre. Invece no, Ulisse torna e diventa l’Ulisse dell’Odissea di Penelope, un po’ astratta e un po’ concreta grazie all’azione di Penelope. Ma alla Penelope di Adilia non basta, vuole compiere il gesto fatidico, una sorta di oltraggio; Penelope concreta vuole esserlo ancora di più, perciò sposa Omero, l’autore, il suo creatore. Ulisse, invece, resta a guardare le navi, più astratto che mai, imprigionato nella sua Odissea, in quell’Odissea che senza Penelope è un viaggio di perdizione, di anonimato mai riscattato, di movimento incessante verso la concretaeza di lei. Penelope, ora che è sposa di Omero, è
più concreta che mai. Ora è la “bella risvegliata”, riscattata dalla cristallizzazione del proprio nome.

2. SOSTANZA, CORPO E ANIMALI “SUBALTERNI”

Una poesia, dunque, ma anche una narrazione sostantiva, capace di ri-scriverle le storie delle donne della letteratura universale e di portare i personaggi femminili, in tutta la loro corporeità, a intraprendere percorsi alternativi, obbligandoli a tornare sul piano della vita concreta, a materializzarsi. Penelope ne è forse l’archetipo, ma nella rielaborazione adiliana del femminile letterario la tradizione epica si affianca a quella universale della fiaba, alla letteratura portoghese, nonché a quella di “adozione” lusitana, come le Lettres portugaises. Dissacrante e ironica, questa riscrittura delle donne letterarie gioca con i topoi più disparati per sovvertirli e costringerli alla materialità, sulla strada di una disinibita libertà sessuale, e per ricondurli a un immaginario pop che, in termini di materia, ricorda l’artificiale squallore della plastica, simbolo della società dei consumi. Di questo divertissement letterario, le “belas acordadas” adiliane sono forse l’esempio più eclatante e meno osservato.

Se Penelope si “sveglia” dall’astrazione epica dell’Odissea per diventare sposa del suo concreto autore, Omero, anche Marianna Alcoforado, la donna reale e finzoniale che scrisse le Lettres, la secentesca freira portoghese stereotipo già paradosso della tormentata attesa delle lettere dell’amato, si ritrova proiettata brutalmente nella più crude contemporaneità. Vittima degli scherzi della C.T.T., le odierno poste portoghesi, autrice di uno scolastico “M.A. love Ch”, che ricorda i diari di una liceale, rassegnata a scrivere ormai solo “cartas comerciais”, Marianna subisce un risveglio forzato dall’attesa del suo Principe Azzurro, un’attesa che le si ritorce contro: “A rapariga que esperava muito/ as cartas do namorado/ que lhe escrevia muito pouco/ foi violada pelo carteiro” (Lopes, 2000: 75). La deformazione dello stereotipo femminile, che qui ci interessa, trova in Adília innumerevoli declinazioni, alcune delle più interessanti contenute nella raccolta di sette brevi racconti in prosa intitolata A bela acordada (1997), in cui la poetessa entra in dialogo, come prima di lei avevano fatto Anne Sexton e Angela Carter, o come continua a fare la pittrice portoghese Paula Rego (Pérez Gil, 2013), con la tradizione della fiaba e in particolare con le sue arcinote principesse.

Così come la Florbela di Florbela Espanca Espanca, o la Marianna Alcoforado del Regresso de Chamilly rivindicono sfacciatamente – e non acriticamente – il piacere del
foder (“mas quem não pensa/ em foder está fodido/ mas agora/ quero foder contigo”) (Lopes, 2000: 461), allo stesso modo Biancaneva, Cenerentola e le altre protagoniste delle fiabe adiliane passano attraverso un processo di liberazione sessuale. Biancaneva è capace allora di desiderare di tornare a vivere insieme al suo principe nella casa dei nani, progettando, come una madre snaturata, di darli in adozione; la casetta, che nelle Transformations di Anne Sexton era “as droll as a honeymoon cottage” (Sexton, 2001: 6), per la Biancaneva di Adília è talmente “cosy” da far pensare quasi a un motel con stanze a tema, dove i protagonisti sognano di dare libero sfogo alle proprie fantasie. Tanto che i due possono finalmente dichiarare: “– Minha querida, mudemo-nos. Quero ir para a cama contigo na casa dos anões sem os anões estarem lá – Eu também. Que bom! […] Temos de arranjar uma boa cama”. (Lopes, 2000: 297). L’idea del tabù socialmente condiviso è sovvertita, e così, durante il ballo del loro primo incontro, la Cenerentola e il principe di “Mais uma história da Gata Borralheira” (Lopes, 2000: 299), desiderano entrambi, senza inibizioni, “deixar de dançar e irem para a cama um com o outro. E foram”. Il topos della scarpetta, invece, presente già in Giambattista Basile nella sua versione della “Gatta Cenerentola” contenuta nel Cunto de li cunti (1634) e trasformatosi in scarpetta di vetro con Perrault (1697), torna a essere risemantizzato in Adília secondo i connotati specifici della contemporaneità, della società dei consumi e della liberazione femminista: “Mas à meia-noite, a Gata Borralheira saiu a correr da cama do Príncipe e esqueceu-se do soutien atras de si”. La scarpetta trasformata in reggiseno è solo il primo passo di questo ribaltamento semantico e culturale, visto che il principe, per ritrovare la sua amata, si rifuterà di ricalcare le tracce dei suoi “antepassados”, che avevano costretto tutte le donne del regno a denudare i piedi, ritenendola una condotta “grosseira, arrogante, pornográfica, de mau gosto” e preferirà “fazer o amor com todas, uma por uma”. Il reggiseno, una volta tornato nelle mani di Cenerentola, tornerà anche a essere usato, ma non sempre: “porque a gata Borralheira era poupada, percebia muito de afrodisíacos e era tão fetichista como o Príncipe”.

L’operazione di risemantizzazione e il dialogo intertestuale che Adília stabilisce con la fiaba di Cenerentola si prolungano nelle pagine di “O leite da vida” (Lopes, 2000: 302), attraverso un rimando alle origini più antiche di questa fiaba, che risalgono alla Cina della dinastia Tang (IX secolo) e alla storia di Yeh-Shen, in cui la bellezza femminile, misurata sulle piccole dimensioni del piede, si lega alla tremenda pratica tradizionale della fasciatura. Nel racconto di Adília, il tema fiabesco della gelosia della
matrigna, quello della costrizione del corpo della donna e della frustrazione della sua sessualità si riassumono in un’operazione di fasciatura che dal piede si sposta al seno: “A madrasta, quando a princesa começava a entrar na puberdade, atou-lhe o peito com faixas de linho porque não queria que a princesa tivesse maminhas”. E come le madri cinesi, che fasciavano i piedi per “il bene” delle loro figlie, ossia per dar loro più possibilità di trovare marito, anche la matrigna della storia di Adília sostiene di farlo “para teu bem”, dando adito però a un nuovo rovesciamento, perché il suo fine ultimo, come nella più classica delle fiabe europee, è quello opposto: “A madrasta não queria que a princesa tivesse un amante e por isso não queria que a princesa tivesse maminhas”. E quando, invece, la principessa troverà il suo amante, non si tratterà affatto del tipico principe azzurro disneyano: “O amante era chinês. Na China, naquele tempo, fazia-se aos pés das mulheres o que a madrasta tinha feito ao peito da princesa”; e, ancora una volta paradossalmente, sarà lui a guidare la liberazione sessuale della donna, svolgendo le bende e permettendole di prendere coscienza del proprio corpo.

Le storie “altre” che Adília fa vivere a queste donne, le portano a riattivare il contatto con il proprio corpo e con la propria sessualità, a compiere scelte autonome, in un’operazione che, come si dirà, è capace di demistificare e desacralizzare i personaggi e la loro funzione ideologica, di liberarli da una certa aura di purezza, di renderli non conformi allo stereotipo socialmente accettato a cui sembrano dover restare legati.

Lo sguardo spostato dalla norma che Adília getta sulle cose, e che entra in azione in questa sua riscrittura delle fiabe, sembra funzionare come un passaggio ulteriore di quel processo di “caduta” dal mondo sacro a quello laico che Vladimir Propp aveva individuato nella formazione storica dei racconti di fate. L’elemento dissacratorio passa anche attraverso l’inserimento di particolari truculenti o ripugnanti, di elementi bassi, quotidiani e sconvenienti – “Como o Príncipe não foi a tempo de vomitar na retrete, vomitou no chão. A Gata Borralheira limpou o vomitado sem enjoo” –, tornando ancora una volta alla materia, al corporeo, all’abietto e al dissonante. Non è un caso allora che anche gli animali che accompagnano le storie delle “belle risvegliate” adiliane siano animali non conformi, lontani dalla trascendenza dell’umano, come si diceva a proposito delle baratas. Il topos fantastico del rospo che si trasforma in principe è declinato nel già citato O regresso de Chamilly, dove il marchese, trovando i resti di Marianna nel convento della Beja in cui l’aveva abbandonata, usa il teschio di lei per bere e una sua costola per fare un flauto, e in conclusione “trasforma-se num sapo” (Lopes, 2000: 452), ritornando allo stadio originale, e più che mai reale, della
magia incompiuta. Mentre, già nel 1987, in O marquês de Chamilly (1987), Adília faceva trovare a Marianna Alcoforado, nella casetta delle lettere, al posto dell’agognata lettera, una lucertola, che lei baciava e faceva addormentare ai suoi piedi come un animale da compagnia (Lopes, 2000: 88). Le lucertole ritornano in “O leite da vida”, dove la principessa, una volta che ha preso coscienza del proprio seno, allatta “uma ninhada de cachorrinhos órfãos e uma ninhadas de lagartixas órfãs” (Lopes, 2000: 303). Nidiate di animali “subalterni”, della famiglia dei gatti e dei cani abbandonati dai padroni, degli animali ripudiati e declassati nella società contemporanea, che fanno pensare all’affezione di Adília per i suoi gatti e alla sua capacità di travalicare il senso comune per entrare in comunione con tutte le creature. Qui si inserisce, a nostro avviso, il brano intitolato “O cão Não”, nel quale l’elemento dissacratorio è capace di mettere alla prova il significato della carità cristiana, entrando in dialogo in modo quasi blasfemo con la tradizione dell’amore di Maria per tutte le creature e arrivando a esprimere una religiosità “altra”, non conforme:

Nenhum cão se chama Não porque, como S. José, todos os cães dizem Sim quando lhes aparece o Anjo em sonhos a dizer-lhes que as cadelas suas noivas vão ter cachorrinhos do Espírito Santo. Mas houve um cão chamado Não porque achava que não era digno de nada. O Anjo apareceu-lhe em sonhos e deu-lhe um beijo no focinho. – És tão bom, Não. Tão bonito. […] – A Maria quer ser tua noiva e já está à espera dos teus cachorrinhos. – Mas eu não sou digno de entrar na morada da Maria. – A Maria acha-te graça. Quer acasalar contigo e ter mais cachorrinhos, todos os cachorrinhos que tu quiseres ter. – E os cachorrinhos querem-me a mim? – Claro que querem, Não. Porque tu viste a tristeza do Bobi, do Tejo e do Guizos quando os donos os abandonaram. (Lopes, 2000: 301)

Dopo aver permesso alle sue principesse fiabesche di fare il loro ingresso nella realtà del quotidiano e nella concreta sostanza del corpo, Adília apre la porta della dimensione narrativa agli animali esclusi, facendone l’emblema di una nuova disarmonica armonia, di un nuovo disordinato ordine del reale.

4. IN-SIGNIFICAUTE: UNA RISIGNIFICAZIONE DALLE GAMBE STORTE

“Desconfio/ de quem escreve/ direito/ por linhas direitas” (Lopes, 2000: 63).

La semantica deformante, spesso performativa della poetessa portoghese, ci riconsegna a una sostanza che è piega, doppio, biforcazione, impossibile da trattenere tra le maglie tanto della logica comune quanto dell’assurdo. “Uma rosa não é uma rosa não é uma rosa” (Lopes, 2000: 437) dice esattamente questo, dice l’alterità radicale; neppure la contraddizione stessa può “cogliere la rosa”, questa è sempre riniata, altra,
“è come apanhar um peixe com as mãos” (Lopes, 2000: 18), se lo si afferra è solo per liberarsene.

Se il mondo è entropico, caotico, lo sguardo diretto non serve a nulla, è griglia mortifera. L’unico approccio possibile, insegna la Lopes, è la carità barocca, la lingua biforcata del demonio, secondo l’immagine infernale dello specchio consegnerata da padre Antonio Vieira cui Adília fa più volte riferimento. Un moltiplicazione che significa la Creazione stessa:

Adão Lopes assinava Lopes com dois pp porque era dos
Lopes de dois pés oriundos de Paredes de Coura. Deus
furioso com Adão Lopes por se gabar de ter um avô barão,
Dom Lopo de Coura e Paredes, e por não se contentar com o
nome de baptismo, deixou Eva Lopes, que não tinha as
penéiras do marido, dar à luz criaturas que não eram do sangue
dela, eram do sangue frio e de clorofila. Deixa Eva Lopes dar
à luz irmãs, primas, tias, mães, pais, amigos, amigas, inimigos,
inimigas, conhecidos, conhecidas, desconhecidos, desconhecidas.
Eva Lopes dá mesmo à luz víboras e maçãs. E gosta de
todas as suas crias, sem nunca abortar. (Lopes, 2000: 431)

Il tema del doppio che la consacra come “freira poetisa barroca”, secondo la sua stessa definizione, non è che il trampolino di lancio nel mondo caotico della sostanza da cui le cose emergono, attraverso l’azione del poeta, come “isole di regolarità” (Deleuze, 2004), effetti di un desentropiarch che, come già si è detto, non è che visione consapevole dell’infinito spiegarsi della sostanza, del caos da cui emerge e in cui ritorna. Ripetizioni, consonanze, giochi fonetici di associazione, le gambe storte della sirena, il doppio Lopes-Lopes, il nome che sembra fuggire dal corpo e percorrere una strada parallela, non sono altro che segni tangibili di questo aver a che fare con la sostanza, falsificata per denunciare il falso che la definisce, falsificata per mostrarla nel suo incessante trasformarsi. Eva Lopes dà alla luce vipere e mele, la proliferazione che non abortisce mai; è il doppio stesso che si sdoppia e si sdoppia e si sdoppia fino a creare serie divergenti, mondi altrettanto percorribili.

“A vida é barroca/ coisa entre moléculas/ è claro que o cu/ tem a que ver com as cuecas” (Lopes, 2000: 465), scrive l’autrice in seguito alla visione del film “Por un fio” (“Al di là della vita”) di Martin Scorsese, quasi a voler suggerire il carattere infinitesimale del gioco delle pieghe barocche che fa dell’infinito una presenza costante oltre la fine del mondo, come ci insegna con A continuacao do fim do mundo che, non a caso, comincia con l’evento fortuito dello strappo del treno che fa urtare i protagonisti (Maria Andrade e Túlio) tra cui scocca l’amore e finisce con le contrazioni Maria
Andrade-Penelope, Túlio-Ulisse, Maria Andrade-Arianna, Túlio-Teseo. Il Barocco, infatti, è il rinvio, per questo il culo ha a che vedere con le mutande, è assieme continuità e discontinuità molecolare, è l’Obra che si fa Dobra, è la proliferazione del significante infinita e, tuttavia, strutturata, come afferma Roland Barthes (Barthes, 2001).

La concretezza più “anti-lirica” dei significati assieme alla “forza generativa del Barocco” (Delli Santi, 2006) della poesia adiliana suggeriscono, a nostro avviso, una critica sottile relativa al progressivo scollamento del significante dal significato che, secondo Franco Berardi “Bifo” in Uprising: on poetry and finance, è la stigmate della società dei consumi e causa di una crisi dell’immaginazione sociale. Secondo “Bifo”, che mette a confronto economia e linguaggio, evidenziandone il lessico in comune (depressione, investimento, ecc.), così come si è assistito a un processo di “defisicalizzazione” della moneta in campo economico, che ha portato il mondo dall’economia reale alla finanza, così il linguaggio sta vivendo un percorso analogo di “derefenzializzazione”, una crescente autonomia del significante rispetto al significato che solo la poesia intesa come potere di risignificazione può sanare. In questo senso, sembra che l’operazione di Adília colga nel segno e utilizzzi, esasperandoli, proprio quegli stessi meccanismi deliranti e disossianti per rintracciare la sostanza, il significato. Infatti, nella rivisitazione degli slogan pubblicitari, nei riferimenti letterari, nei fraintendimenti, nelle approssimazioni e deformazioni, si riconosce la denuncia della vacuità del linguaggio, del suo congelamento in metafore sparse. “Una metafora che dura molto tempo/ porta a dire spropositi come questo/ una metafora permette approssimazioni più vertiginose/ del bolide intergalattico/ma non deve durare molto tempo” (Lopes, 1988: 23).

Il barocco, allora, è l’antidoto con il quale da un lato si riallaccia il rapporto con la sostanza, con l’universo entropico, e dall’altra si denuncia una crisi del linguaggio che sembra presentarsi come una dittatura del significante. Del resto, è proprio della frammentazione dinamica barocca la creazione di nuovi e infiniti linguaggi, l’unione tra il ludico e il dissacratorio e non è un caso che sia esattamente questo a caratterizzare le avanguardie antimercantili novecentesche. La deformità del corpo, le linee storte, l’animalità, la demenza, la frantumazione e ricomposizione delle figure, la messa in discussione dei valori, non sono questo stesso potere di risignificazione, questa spiazzante “poesia sostantiva”? E questo impero caotico, entropico, messo a nudo e in
ridicolo, alluso e rinviat non è forse già disentropizzato, non è già un “caosmo”? (Deleuze, 2004)

Come nella poesia, anche nella prosa favolistica della Bela acordâda, Adília mette in atto un’operazione di risignificazione del genere della fiaba – dei suoi personaggi, delle loro vicende e del loro ruolo culturale – che passa, giocoforza, anche attraverso il linguaggio. A caratterizzare questa riscrittura troviamo innanzitutto il gusto della ripetizione, della moltiplicazione della frase, della ridondanza: “Era uma vez um macaco que era uma espécie de pega porque roubava coisas e que era uma espécie de cuco porque punha as coisas roubadas na casa dos outros e que era uma espécie de Cupido porque forjava enredos amorosos” (Lopes, 2000: 297). Possiamo pensare che questa struttura, che ritroviamo con frequenza nelle fiabe di Adília (“O macaco nas termas”; “A princesa de braços cruzados”; “A sereia das pernas tortas”), si riallacci all’origine orale della fiaba, andando così a ricongiungersi con i suoi caratteri primigeni, quando il racconto non era ancora stato ripulito, come avviene con il suo passaggio alla scrittura, e in particolare nell’Ottocento, di quegli elementi che non rispondevano alla sua nuova funzione ideologica (Zipes, 1995; Pérez Gil, 2013). Ma porta anche a riflettere sul concetto di proliferazione, della frase in questo caso, come strumento di risignificazione: la ripetizione, espedita infantile, fiabesco e ancestrale, sembra in grado di dare vita a una narrazione che punta ancora una volta al paradosso, affiancata com’è a un contenuto spesso stridento, provocatorio e crudo: “assim o macaco roubou uma fraldas cheias de chichis a uma velha e foi esconde-la no quarto de um velho sem uma perna e sem outras coisas” (Ivi, Lopes). La moltiplicazione all’infinito, fondata sulla concatenazione delle subordinate e sulla frequente rinuncia all’uso della virgola, “Dormia de braços cruzados e tinham de lhe dar de comer porque a princesa só podia abrir os braços para abraçar o namorado e não havia nenhum namorado para ela”, viene dunque a scontrarsi con una cesura, con uno shock, rappresentato da una brusca caduta nel reale, in un immaginario non solo pop, ma addirittura pulp: “E nem os cangalheiros nem os médicos legais lhe conseguiram descruzar os braços porque nem os cangalheiros nem os médicos legais eram o namorado da princesa de braços cruzados porque não havia nenhum namorado para ela” (Lopes, 2000: 298).

In modo analogo, all’immagine “barocca” della sirena dalle gambe storte, strada paradossale da percorrere per giungere alla sostanza, si affianca la concatenazione sintattica e narrativa, quasi una struttura in abisso, che rimanda all’oralità e alle sue impalcature ripetitive e tendenti all’infinito: “Como o peixe comeu a mulher mal a
mulher se matou e o criado pescou o peixe mal o peixe comeu a mulher e as criadas abriram o peixe mal o peixe foi pescado pelo criado, a mulher não morreu e o peixe morreu” (Lopes, 2000: 300).

La prosa di Adília rivela quindi, nella sua predilezione per la struttura ritmica, la coordinata per asindeto, la subordinazione concatenata, una forte presenza del poetico in una narrazione in cui entrano in modo prepotente e stridente gli elementi della realtà materiale e di una contemporaneità (che gioca però con un immaginario demodè), rappresentati anche dalle sue scelte lessicali: chichi; animação cultural; o bar do Museo; bicas; soutien; godemichet; tapete de Arraiolos eccetera. Questo ritorno alla materia funziona grazie alla dissonanza, ed è forse in grado, anche nella prosa, di piegare i significanti a una nuova, spiazzante risemantizzazione.

5. POESIA E DENARO

Il confronto tra economia e linguaggio non è circoscritto al tema della “sostantività” come risignificazione ma riemerge come critica sociale della condizione del poeta. Il poeta di Pondichéry, unica opera tradotta in Italia, ne è l’esempio più eclatante, ma la poesia di Adília è ricca di riferimenti di questo tipo. Se esistono due cose di cui non si deve preoccupare il poeta queste sono, secondo la poetessa, la bellezza dei propri versi e la ricerca di un riconoscimento. Infatti, la poesia svolge un compito ben più alto che potremmo individuare in un’idea di libertà non dalle cose (il pesce che si afferra per liberarsene), bensì delle e nelle cose. Critica altrettanto valida è quella della mancanza di un’adeguata condizione economica di chi scrive e che quando si parla di donne diventa faccenda ben più complessa. La significativa identificazione della poetisa con la mulher-a-dias nella celebre poesia “Louvor do lixo” (Lopes, 2009: 447) suggerisce esattamente la gratuità tanto dell’attività poetica quanto della casalinga, la loro mancata valorizzazione professionale. Ad ogni modo, per il poeta scrivere non è una scelta. È cosa necessaria, senza la quale la realtà coattiva prende il sopravvento e della “follia poetica” resta solo il delirio, la malattia e il ricovero psichiatrico con l’ossessione per le unghie; il poeta di Pondichéry teme, infatti, che gli vengano tagliate impedendogli di scrivere sulle pareti della stanza in cui è internato.

Denaro e poesia: d’altronde in questo avere a che fare con la sostanza non poteva certo mancare il discorso economico, la sostanza intesa come complesso di beni. Anche le stravaganti recensioni di Adília in cui il valore dei libri coincide con il loro peso sul
piatto della bilancia suonano come un campanello d’allarme, come critica alla “cultura” dei consumi. Il libro è un oggetto e si pesa come due grammi d’oro, il libro non è un oggetto e non si pesa come due grammi d’oro.

Os diamantes e as safiras/ pesava e fazia contas/ mas não me saíam da cabeça versos/ que se tornavam mais presentes do que a balança (...) e eu que em Pondichéry/ via tão bem os astros e as pedras preciosas/parecia-me que via melhor os astros e as pedras preciosas/quando repetia esses versos/do que quando via os astros e as pedras preciosas (Lopes, 1988: 34)

Il poeta di Pondichéry, invece, è figlio di gioiellieri ma scrive “maus versos”. Tuttavia, non può fare a meno di scrivere, “nessuna musa ebbe la carità di congelare l’inchiostro nel suo calamaio” (Lopes, 1988: 15) e tenta, con un’ostinazione che ricorda quella assurda del mito di Sisifo, di suscitare l’approvazione del filosofo Diderot. Sisifo condannato a spingere un masso in cima a una montagna, ogni volta da capo, ma anche Sisifo che compie un viaggio negli inferi, suggerendoci nuovamente il tema della “follia” così come proposto dalla poetessa. Questa curiosa opera ispirata al Jacques le Fataliste di Diderot e sorta di metafora della condizione poetica contemporanea, si presenta come un improbabile romanzo poliziesco. I quattro temi, fuorvianti, si articolano in 12 capitoli-poesie ripercorrendo la storia del poeta che, su consiglio di Diderot, si astiene dal pubblicare i propri versi in quanto pessimi e va a Pondichéry a fare fortuna. Il legame tra i versi e il denaro, si mostra in modo chiaro nell’assurdo ricatto che il poeta riceve da uno sconosciuto dopo la morte del filosofo: ventiquattro pietre preziose (cinque diamanti, sette zaffiri e dodici rubini) in cambio della non pubblicazione dei suoi versi rubati dalla casa del filosofo. La misteriosa ricorrenza del numero dodici (dodici anni passati a Pondichéry, dodici capitoli, dodici rubini assieme alle altre dodici gemme), che emerge anche nell’incubo del poeta di consegnare tredici rubini anziché i dodici richiesti offrendo al ricattatore il pretesto di procedere con la pubblicazione, i genitori gioiellieri e i 100.000 franchi guadagnati non fanno che insistere criticamente sul legame tra valore economico e valore della scrittura, lontana anche dal canone della bellezza. Paragone pericoloso, ci avvisa infatti l’autrice; esistono paragoni che valgono fortune. Come si racconta nel testo, i figli del gufo, da lui giudicati i più belli e pertanto da non mangiare, sono divorati dall’aquila che, al contrario, li giudica i più brutti.

Questo è il caso della poesia, ne va della poesia e in generale della letteratura quando è irretita nelle logiche del mercato; il binomio denaro-poesia è quanto di più pericoloso. Certamente esistono poesie belle e brutte, “le correzioni (del poeta di Pondichéry) sono
come un eczema/ su una pelle che non è mai piaciuta” (Lopes, 1988: 17) e costano “mercuriocromo schiaffì caffellatte oppio/ un’intera vita in funzione d’una poesia/ che a Diderot non piace” (Ivi: 21). Il tono ironico e al tempo stesso drammatico del testo fanno dello sfortunato poeta un eroe moderno, un funambolo tra denaro e poesia, tra “pesare un diamante” e “dire un diamante” (Ivi, 37). Del resto, dice il poeta: “Diderot m’aveva avvertito/ non legga versi/ i versi possono essere pericolosi come il fuoco/ legga romanzi polizieschi”, quasi a voler suggerire la maggior commerciabilità di questi ultimi. Diderot muore ma oramai pubblicare è indifferente per il poeta di Pondichéry. Solo alla fine, quando perde tutta la sua fortuna giocando a dadi, il poeta prende in considerazione l’idea di pubblicare per guadagnarsi da vivere; solo un’idea, perché il poeta di Pondichéry non sa sopravvivere a Diderot e viene rinchiuso in un ricovero psichiatrico.

Chi è Diderot? Non è l’aquila, ci dice il poeta; Diderot non mangia poesie. Ma neppure il poeta è il gufo: “Ho per le mie poesie/la tenerezza che il gufo aveva per i figli/ma non ho la sua cecità” (Lopes, 1988: 27). Mangiare poesie non significa nulla e paragoni rischiosi come quello tra denaro e poesia vanno risolti. Ecco che allora il mercato, con tanto di slogan pubblicitari, entra a far parte dello stesso immaginario poetico adiliano spesso evidenziando un legame subdolo ma capillare tra genere e consumo.

No more tears
Quantas vezes me fechei para chorar
na casa de banho da casa da minha avó
lavava os olhos com shampoo
e chorava
chorava por causa do shampoo
depois acabaram os shampoos
que faziam arder os olhos
no more tears disse Johnson & Johnson
as mães são filhas das filhas
e as filhas são mães das mães
uma mãe lava a cabeça da outra
e todas têm cabelos de crianças loiras
para choro não podemos usar mais shampoos
e eu gostava de chorar a fio
e chorava
sem um descanso sem uma dor sem um lenço
sem uma lágrima
fechada à chave na casa de banho da casa de minha avó
onde além de mim só estava eu
também me fechava no guarda-vestidos grande
mas um guarda-vestidos não se pode fechar por dentro
nunca ninguém viu um vestido a chorar
(Lopes, 2000: 139)
6. **Decolonizzazione dell’immaginario fiabesco**

Molti hanno letto nella scrittura di Adília una carica sovversiva che risiede nella sua capacità di opporre resistenza “aos discursos hegemónicos e falsamente inclusivos” (Melo, 2013: 140), e che si concretizza in “movimentos de fuga que tornam instáveis os mecanismos de poder – mesmo os literários” (Sá Moura: 6). Questo carattere sovversivo ci sembra emergere con particolare forza nella riscrittura adiliana delle fiabe di magia, dove Adília entra in dialogo con una tradizione che pur nascendo dalla trasmissione prima orale e poi scritta della favola, fa i conti con un immaginario contemporaneo del tutto dominato dall’industria disneyana. Come ha rilevato Jack Zipes nel suo studio *Breaking the Disney Spell*, “If children or adults think of the great classical fairy tales today, be it Snow White, Sleeping Beauty, or Cinderella, they will think Walt Disney. Their first and perhaps last continuing impression of these tales and others will have emanated from a Disney film, book, or artefact” (Zipes, 1995). Nell’immaginario contemporaneo le fiabe di magia sono ormai inestricabilmente legate alla loro versione cinematografica statunitense, nella quale, come fa notare Zipes, viene rafforzato l’inquadramento della vita femminile nell’immaginario maschile; basti pensare alle canzoni che fanno la *leitmotiv* alla vicenda di Biancaneve “One day my prince will come” e della Bella Addormentata “Once upon a dream”, nelle quali l’immobilismo femminile risponde a una statica attesa dell’unico futuro felice possibile, quello del matrimonio.

La fiaba della Bella Addormentata, che fa da sfondo all’intera raccolta della *Bela acordada*, ed è ripresa concretamente da Adilia nel suo “A princesa de braços cruzados”, dà una prima e sovversiva risposta a questo impianto simbolico, poiché l’attesa del Principe Azzurro si trasforma in perpetua condanna, in una sorta di paresi che porterà la donna a rinnegare la propria esistenza e a cristallizzarsi per secoli nell’immobilità. “— Não quero trabalhar, nem estudar, o que eu quero é namorar. – disse a princesa e crouzou os braços” (Lopes, 2000: 295), una forma di immobilismo portata all’iperbole e ridicolizzata da Adilia, che vorrà la principessa conservata in formalina ed esposta in un contemporaneo Museo di Storia Naturale: “Na placa que dá informações sobre o conteúdo do frasco está escrito em latim: “só descruzará os braços quando lhe aparecer um namorado”. Todos no Museu têm a esperança que um dia um visitante saiba latim e seja o namorado da princesa de braços cruzados” (Ivi, Lopes).
La risposta di Adília all’immaginario disneyano fa i conti con il suo carattere ordinato, simmetrico e rassicurante per la società borghese: “Disney wants the world cleaned up, and the pastel colors with their sharply drawn ink lines create images of cleanliness, just as each sequence reflects a clearly conceived and pre-ordained destiny for all the characters in the film” (Ivi, Zipes). Adília si oppone così alla semplificazione, a quel mondo ordinato e rassicurante che Disney ci ha propinato: un immaginario cristallizzato, un discorso capace di rispondere ai grandi interrogativi della società e ormai incastonato nella tradizione, un immaginario mitico. Come scrive Roland Barthes:

> il mito non nega le cose [...] le purifica, le fa innocenti, le istituisce come natura e come eternità, dà loro una chiarezza che non è quella della spiegazione, ma quella della constatazione [...] organizza un mondo senza contraddizioni, perché senza profondità, un mondo dispiegato nell’evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole (Barthes, 1974: 223).

A questa forma di simmetria, Adília risponde sparigliando le carte, sporcando questo universo perfetto per portarlo a un nuovo big bang, per dare inizio a una nuova forma di entropia; e anche laddove la fiaba si conclude con l’unione e il matrimonio, questi sono sempre spuri, imperfetti, “altri” (pensiamo all’amante cinese, o al matrimonio che si consuma sul tappeto di Arraiolas dopo un lancio di olive sulla testa della sirena dalle gambe storte, e via di questo passo).

La riscrittura adiliana delle fiabe entra così in rotta di collisione con quelle che Gianni Rodari liquidava come “imitazioni di cui le fiabe sono state vittime”, preferendo tacere “dello stravolgimento pedagogico che hanno subito, dello sfruttamento commerciale (Disney) cui hanno dato luogo, le innocenti” (Rodari, 1973). Questo trasferimento culturale, epocale e ideologico che la narrativa fiabesca ha subito, spostandosi dal Vecchio Mondo all’immaginario novecentesco statunitense, può essere interpretato, seguendo ancora Jack Zipes, come una forma di colonizzazione dell’istituzione del genere:

> The domestication is related to colonization insofar as the ideas and types are portrayed as models of behavior to be emulated. Exported through the screen as models, the “American” fairy tale colonizes other national audiences. What is good for Disney is good for the world, and what is good in a Disney fairy tale is good in the rest of the world.

È immediato qui il rimando al concetto di colonialità così come è stato elaborato dai teorici della “Red modernidad/colonialidad” e alla loro idea di eurocentrismo come
“representación hegemónica y modo de conocimiento que arguye su propia universalidad” (Escobar, 2003: 60), questa volta trasferito in senso più ampio all’occidentalismo e all’imperialismo americano dell’immaginario consumistico. È in questo senso, allora, che si può parlare della carica sovversiva della riscrittura adiliana della fiaba come di una forma di decolonizzazione dell’immaginario, proprio in virtù della sua volontà di rovesciarlo e di risemantizzarlo, in chiave ironica, parodica, dissacrante e femminista. Come nelle illustrazioni della portoghese Paula Rego, nelle fiabe di Adília, il rassicurante discorso disneyano è sovvertito, la materia prima è nuovamente trasformata, in una reazione all’ordine costituito del discorso merceologico, commerciale e maschilista per mezzo di un’altra forma di ordine, che passa però attraverso un momento di “disordine”. Una entropizzazione che serve a desentropiari, un processo di risignificazione che torna implacabilmente dalla purezza del mito alle impurità della sostanza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


Barthes, R., Miti d’oggi, Torino, Einaudi, 1974.


Duarte, G., “‘A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar’: microformas de Adília Lopes”, Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras
“microformas”, (Universidade do Minho, 6 e 7 de outubro de 2011), Centro de Estudos Humanísticos Universidade do Minho, Braga, Portugal.


Perrault C., Histoires ou contes du temps passé (ou Conte de ma mère l’Oye), 1697.


CREANDO LA REVOLUCIÓN.
PUBLICACIONES ANARCOFEMINISTAS EN EL ESTADO ESPAÑOL

Yanira Hermida Martín
Investigadora Independiente

1. INTRODUCCIÓN

La participación de las mujeres en las múltiples publicaciones anarquistas fue intensa y continúa desde la génesis del movimiento libertario en el estado español. Contamos con numerosos artículos y textos firmados por mujeres militantes e incluso podemos destacar importantes intelectuales libertarias que participaron con su trabajo en prensa, revistas y ediciones que se publicaban en España: María Lacerda de Moura, Teresa Claramunt, Emma Goldman, Luisa Mitchell, Federica Montseny, Antonia Maimón, etc. Incluso, publicaron junto a sus compañeros de lucha las tres fundadoras de la revista Mujeres Libres: Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada y Amparo Posch y Gascón. Además contamos con un sólido proyecto de publicación ácara: La Revista Blanca que fundó a finales del XIX una mujer Teresa Mañé (alias: Soledad Gustavo) con su compañero Juan Montseny y que lideraría mucho tiempo la propia Teresa Mañé. Esto demuestra que la prensa ácara no fue algo ajeno a la contribución de las mujeres en la revolución social, pero la incorporación de la perspectiva anarcofeminista impulsada principalmente por Teresa Claramunt, que apostaba por la autoemancipación de las mujeres levantó controversias y demostró que estos medios se quedaban cortos para los objetivos de las feministas libertarias.

Entendiendo este contexto, considero muy relevante comenzar un análisis comparativo entre las publicaciones propiamente nacidas de la lucha anarcofeminista, ya que algunas militantes consideraron esencial crear sus propios medios de comunicación como parte de su propia lucha y experiencia.

Las pioneras en estos proyectos de publicaciones anarcofeministas fueron Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada y Amparo Poch y Gascón, el equipo de redacción de la revista Mujeres Libres, que inició su actividad editorial en Madrid en la primavera de 1936.

Mujeres Libres, además de una publicación se configuró como una agrupación en agosto de 1937 cuando el equipo de redacción de la revista se unió a otro colectivo de libertarias: el Grupo Cultural Femenino-CNT que funcionaba en Barcelona desde 1934.
 Esto supuso todo el culmen de las reflexiones y prácticas feministas en el movimiento anarquista del estado español durante la primera mitad del siglo XX, y la Agrupación Mujeres Libres (MM.LL.) se convirtió en el primer colectivo anarcofeminista a nivel internacional que se planteó la necesidad de crear un espacio propio de lucha de las mujeres dentro de la revolución social. Esta interesante praxis de feminismo libertario fue drásticamente exterminada por el afianzamiento del fascismo en el estado español tras abril de 1939.

Algunas de sus componentes más jóvenes, tras años de resistencia en el exilio en Francia e Inglaterra, se plantean retomar el proyecto de sacar a la luz una nueva publicación en la que las mujeres anarquistas puedan expresar sus experiencias de vida y lucha, nace la revista: Portavoz de la Federación de Mujeres Libres de España en el Exilio que se publicará entre 1964 y 1976, en este último año deciden traspasar su proyecto a la agrupación de MM. LL. que se creó en Barcelona a finales de la dictadura de Franco1. Entre 1976 y 1978, Mujeres Libres de Barcelona publicará una revista que recoja la tradición comenzada en los años 30 y que sirva de medio de reflexión para la convulsa etapa histórica que se inicia a la muerte del dictador.

Desde finales del franquismo y durante la llamada transición democrática se gestan en el estado español diferentes grupos anarcofeministas, que recogen la labor de evidenciar la múltiple militancia y la necesidad de aplicar un análisis de género al movimiento libertario. Para concluir esta primera aproximación a las publicaciones anarcofeministas, he escogido analizar la publicación de uno de estos colectivos como ejemplo de este periodo histórico: Mujeres Libertarias de Madrid cuyo nº 0 aparece en el año 1985 y cuya existencia finaliza en 1993.

2. Publicaciones anarcofeministas

2.1. Mujeres Libres. (Madrid, Barcelona, 1936-1938)

La primera publicación enteramente anarcofeminista, Mujeres Libres, sale a la luz en mayo de 1936 en Madrid con su primer número. El título de la revista aparece en diferentes tipografías artísticas diseñadas por el artista Baltasar Lobo así como

---

1 El primer número de Mujeres Libres de la Agrupación de Barcelona vio la luz en 1977.
diferentes ilustraciones de gran belleza artística que ilustraran los doce números de la publicación que hemos consultado para el presente análisis.

Baltasar Lobo, marido de una de las fundadoras de la revista, Mercedes Comaposada, fue uno de los escasos hombres que de manera excepcional colaboraron con esta publicación y el único que lo hizo de manera habitual. Otra colaboración masculina que tuvo la revista fue la del poeta León Felipe, de quien publicaron dos poemas: “Poema trágico español” (Mujeres Libres, nº 13, Otoño 1938) y “Oferta” (Mujeres Libres, nº 12, Mayo 1938). Aparece otro texto firmado por una persona de quien desconocemos la identidad pero firma como en masculino, el Secretario de la Federación de Anarquistas Portugueses Exiliados (F.A.P.E.) en el número 10 fechado en junio de 1937.

La revista fue creada con el esfuerzo constante del comité de redacción (Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada Guillén y Amparo Poch y Gascón) y de otras muchas colaboradoras que, a lo largo de los tres años en que publicaron, escribieron diferentes artículos para recoger la realidad de la movilización de las mujeres anarquistas durante la Guerra Civil.

Se presentaba el proyecto en el primer número de la publicación, un proyecto que sus impulsoras enmarcaban dentro de su concepción de humanismo integral al considerar que el término feminismo era algo ajeno a la militancia libertaria y a su ideología. Al identificar el feminismo por un lado con la lucha de las mujeres burguesas, y por otro al entender que los objetivos del feminismo de la igualdad alejaban a las mujeres de sus capacidades innatas y propias, abogaron en su discurso por, lo que hoy en día se identifica, el pensamiento del feminismo de la diferencia.

---

2 Para el presente trabajo se han consultado los siguientes ejemplares de la revista Mujeres Libres, números 1, 2, 3, 4 y 5 Año 1936, números 6, 8, 9 y 10 Año 1937 y números 11 y 12 Año 1938 en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (CDMH) y Mujeres Libres, nº 13 Año 1938 consultado en el Archivo Personal de Pilar Molina Beneyto (Valencia).


4 “… gracias a la libertad femenina, será cada vez menos fácil hacer de las relaciones humanas un bien que llevar al mercado como una mercancía cualquiera. La diferencia femenina toma así un signo universal de humanidad, capaz de dar el radicalismo necesario a las respuestas que ‘ya son política’ pero no se dan cuenta de serlo.” (Librería de Mujeres de Milán, 2006: 225).

“En sustancia: en los balances del final de siglo, la revolución femenina quedaba reducida de experiencia de libertad a conquista de derechos y de igualdad. Nada, en cambio, de lo que nosotras hemos entendido como libertad: autonomía de la medida masculina, desplazamiento del falcenrismo, libertad de ser y de estar en el mundo según nuestra medida, libertad, por decirlo con Carolyn Heilbrun, de ‘escribir nuestra vida’ según nuestras estrategias narrativas” (Dominijanni, 2004: 94).
... Por esto nace MUJERES LIBRES; quiere, en este aire cargado de perplejidades, hacer oír una voz sincera, firme y desinteresada: la de la mujer; pero una voz propia, la suya, la que nace de su naturaleza íntima; la no sugerida ni aprendida en los coros teorizantes; para ello tratará de evitar que la mujer sometida de ayer a la tiranía de la religión caiga, al abrir los ojos a la vida plena, bajo otra tiranía, no menos refinada y aun más brutal, que ya la cerca y la codicia para instrumento de sus ambiciones: la política (Mujeres Libres, nº 1, 1936:1-2.)

Bajo el citado texto que presenta el proyecto aparecen seis puntos, firmados por Fanny, que reproduce para completar el enfoque propio que daban a su proyecto estas mujeres y la riqueza de las estrategias planteadas por este grupo de militantes:

1. Una revista que busca mujeres libres en España ¿Pero es que son libres ya los hombres?
2. ¿Por qué tienen que luchar las mujeres por su propia libertad? Acaso porque los hombres luchan por esta libertad se olvidan de la libertad de las mujeres.
3. La mujer libre debe ser primeramente libre en su hogar. Esto es lo que debe comprender el hombre que vive a su lado.
4. El primer objetivo de la lucha de la mujer consiste en hacer comprender al hombre, y en primer lugar a sus padres, hermanos y parientes, que sin la libertad de las mujeres no vale nada la libertad de los hombres.
5. Una mujer emancipada significa una familia libre.
6. Con mujeres libres la lucha social de los hombres aumentaría sus posibilidades de triunfo.

En estos puntos podemos detectar base del argumentario clásico de la corriente patriarcal dentro del movimiento obrero para dirigirse a sus compañeras de clase, esta vez aplicado para justificar la lucha por la autoemancipación femenina desde una nueva perspectiva. En el punto 1 plantea la cuestión de la libertad como objetivo primordial de la lucha anarquista, en los puntos 2 y 3, destaca la incongruencia, muchas veces denunciada por las mujeres obreras a sus compañeros de lucha, que en el ámbito de su privacidad renuncian a sus ideas reproduciendo en sus hogares la dominación heteropatriarcal. En el nº 4 de los puntos expuestos, Fanny, redefine la tradicional idea de que los hombres deben influir en las mujeres de sus familias para que comprendan la relevancia de la lucha obrera⁵, para destacar que la lucha de las mujeres debe comenzar modificando las conciencias de los hombres de su entorno. Además lo hace aludiendo a

---

⁵ Marianet, en uno de los artículos por los que se confrontaría con Lucía Sánchez Saornil, intentaba concienciar de la relevancia de la lucha de las mujeres en la revolución exhortando a sus compañeros de la siguiente manera, como si la lucha por la libertad fuera algo externo a las mujeres: “Digámoslo así. Hagámoslo comprender, hasta lograr convencerla, para que al sentir la necesidad de ser libre, de alcanzar el bienestar y la felicidad, se identifique con nuestras aspiraciones y junto a nosotros luche con tesón por el avenir inmediato del estado de cosas que le proporcione lo que hoy no tiene; esa independencia económica, que la libre de la tiranía del macho” (Rodríguez, 1935:3).

Otro ejemplo es la movilización que en ese mismo diario se hace a las mujeres para que realicen ropa de abrigo a los combatientes alegando que: “Nuestras mujeres que saben morir en los campos de batalla y que empuñan al fusil con arrogancia varonil han de distinguirse en las labores que son propias de su sexo.” (Solidaridad Obrera. 17 de septiembre de 1936.). Otro ejemplo es el artículo “La mujer en la Revolución” Dónde se exhorta la participación de las mujeres en el proceso revolucionario desde su papel de guardas de la moral al cerrar los prostíbulos donde las proletarias sufren la explotación sexual y económica de los burgueses o en su rol de madres. (Solidaridad Obrera. 01 de noviembre de 1936.)
la lógica interna en los planteamiento sobre la libertad de Bakunin: “Sólo soy libre cuando todos los seres humanos que me rodean, hombres y mujeres, son igualmente libres” (Maximoff, 1990:14).

Manteniendo la revisión de los típicos argumentos usados por la izquierda para movilizar a las mujeres, Fanny en el 5º punto menciona la idea de la maternidad de las mujeres y el imaginario de la mujer como piedra angular de la estructura familiar para destacar que si ésta no es libre, no podrá existir una familia libre. En el último punto exhorta a la lógica y al pragmatismo que nos hace comprender que la mitad del proletariado es femenino y contando con su trabajo dentro de la revolución aumentarían los medios de lucha, y por tanto, la capacidad de éxito. Enfatizando que las libertarias son un recurso de gran riqueza para la lucha del momento.

Llenaron la revista de diferentes temáticas que reflejan las importantes reflexiones que estas mujeres aportaron al contexto revolucionario durante la Guerra Civil, y al debate feminista internacional. Escribieron sobre la revolución sexual de la mujer y el amor libre, el aborto, la maternidad consciente, la pedagogía libertaria y el proceso de crianza y educación de los y las menores desde una óptica racional y saludable, el deporte, el cine, la participación de las mujeres en la guerra, la estética del vestir de las españolas, la actividad femenina en los procesos de reivindicaciones y mejoras laborales, la problemática de la prostitución, la capacitación y profesionalización de las mujeres, etc. Informaron sobre los avances de la contienda bélica y de los problemas de la retaguardia como las viviendas, el abastecimiento de alimentos, la situación de la infancia, las colectivizaciones, etc. También incorporaron noticias sobre las luchas internacionales contra el fascismo en Italia, el proceso revolucionario en México, la guerra en China, etc. Recuperaron retazos de la historia de las mujeres ácratas a través de las reseñas biográficas de algunas revolucionarias como Voltarine de Cleyre, Vera Figner y Teresa Claramunt. En sus escritos plasmaron un ideario propio sobre los valores y principios del movimiento libertario que estuvieran en consonancia con la actividad militante de las mujeres.

En otra serie de cosas es relevante destacar, en lo referente a la estética de esta publicación, la belleza y el realismo de las imágenes y de las composiciones que Lobo y otras artistas crearon en los doce números de la revista consultados. El arte fue un ámbito de crítica reflexión en los ambientes libertarios, dónde la estética se consideraba base de la educación ácra, puesto que la capacidad de percibir queda intrínsecamente unida al ser humano. El arte bajo el prisma anarquista en un elemento de propaganda y
de expresión de la comunidad que responde a las necesidades de la lucha revolucionaria y por tanto, se caracteriza por su realismo o por su componente satírico ambas perspectivas usadas para reflejar el contexto social en el que vive la persona artista. (Montoya, 1993:188-189).

La revista concluyó con su número 146 (Oterino, 2012:7), ya en ese momento la redacción y publicación se realizaba en Barcelona, pues así se había acordado el 21 de agosto de 1937 en la Conferencia Nacional de Mujeres Libres realizada en Valencia, con la finalidad de concentrar las iniciativas propagandísticas y mejorar el suministro de papel.

En abril de 1939 acababa la guerra y con ella cualquier proyecto revolucionario en el estado español, que se sumía en la que sería una larga dictadura fascista de cuatro décadas de duración.

2.2. Mujeres Libres en el Exilio (Londres, Francia, 1963-1976)

La dictadura franquista impuso cruelmente el silencio y el terror, desintegrando casi en su totalidad el movimiento libertario, en lo referente a las publicaciones de mujeres ácratas supuso veinticuatro años de silencio. En los cuales un grupo de exiliadas, junto al duro ejercicio de la supervivencia, conservaron la actitud militante que las llevaría a crear nuevas redes internacionales que les permitió en la década de los sesenta impulsar una nueva revista7.

En el año 1963 desde el grupo de mujeres libertarias exiliadas en Londres (Suceso Portales, Juanita Nadal, Tina Mora,), las inglesas Mary Stevenson y J. Smythe y con el apoyo de un grupo de Mujeres Libres que se había creado en París (Pepita Carnicer y Luz Continent), se inicia la publicación de Mujeres Libres. Portavoz de la Federación Mujeres Libres de España en el Exilio (Berenguer, 1993: 15). La revista se impulsó con la labor de diferentes colaboradoras8, y además se admitían colaboraciones masculinas9.

---

6 Existe una discrepancia con el número de ejemplares, la historiadora Mary Nash sostiene que fueron trece el total de números publicados. (Nash, 2003: 22).
7 Para el presente trabajo se han consultado los siguientes ejemplares de la revista: 1, 2, 5, y 7 en la Hemeroteca del APPMB y los números 29, 32, 44, 46 y 47 en la FSS Madrid.

---

786
de manera continuada (Aguado- Maestre, s.a.:11-12). Los textos aceptados para publicarse podían estar escritos en español, francés o inglés, para dotar de mayor impacto a su iniciativa propagandista.

Las mujeres que impulsaron la publicación entendían que la finalidad de su revista era una manera de continuar el trabajado iniciado en la España republicana, a la vez que permitía comprometerse críticamente con la realidad del periodo histórico que estaban viviendo:

En 1964, a los veintiocho años de la sublevación fascista militar, y veinticinco de imposición al pueblo español de la dictadura negra y cruel del franquismo, la situación del pueblo español en general y de la mujer española en particular era más angustiosa y desesperada que nunca fuera. Consciente de ello y aunque en la medida que nuestra situación de exiliadas nos permitía pres(entam)os nuestro concurso a las organizaciones del Movimiento Español exiliado, como parte integrante del mismo, un grupo de Mujeres Libres (...) decidimos basándonos en los principios objetivos y finalidades en que se fundó nuestra revista “Mujeres Libres” al iniciar su publicación en 1936, reiniciar su publicación, en la que forma de sencilla y asequible, pudiéramos hacer compartícipes (sic) a otras mujeres de nuestras inquietudes por los problemas a que nuestra época nos confronta como parte integrante de la sociedad, como mujeres, como seres responsables y conscientes. (Mujeres Libres en el Exilio. nº 47, 1976: 2).

Además resaltaban su vertiente feminista en esta nueva etapa al comprender que en este momento la situación de las mujeres continuaba siendo de una gran vulnerabilidad, en una sociedad en la que ser hombre era un claro valor añadido de poder y éxito social. Apostando, para ello, por superar las posturas conformistas y compartir con el mayor número de mujeres las inquietudes que movían a las componentes de Mujeres Libres en el exilio. (Mujeres Libres en el Exilio nº1, 1964: 1)

Hasta 1972 esta revista se publicará en Londres y a partir de ese año, el grupo de mujeres exiliadas en Francia comienza a publicarla en Montady (Francia) lugar al que se había mudado Suceso Portales, sacando a la luz el nº 30 de marzo-abril, con la incorporación al equipo de redacción Gracia Peirats, Linda Carnicer y Hortensia Martí (Berenguer, 1993: 15).

En lo referente a los temas tratados en su páginas podemos destacar una clara continuación con la revista de los años treinta, de hecho a menudo reproducen artículos y reportajes publicados en su revista predecesora. Mantienen los artículos sobre la

---

9 Como colaboradores: S. Albas, Manuel Bernabeu, Tomás Cano Ruiz, Campio Carpio, Juan P. Fábregas, Juan Ferrer, Fontaura (José Miguel García), Víctor García (Germinal Gracia), Pablo Goislard, J. Gómez Casas, R. González Pacheco, Jesús Guillén, Juan Higueras, Conrado Lizcano, Henri Melich, Pascual Minotti, Agustín Miura, Sir J. Newson, Jaime Padrós, José Peirats, Vicente Cruz Prats, Eugen Relgís, Yayó (Acracio Ruiz), José Sánchez Pérez, Dr. Ramón Villela y Carlos Zimmermann. Como poetas aparecen: C. Álvarez, Federico Arcos, Raúl Carballeira, Panayot Chivico, José Conde, León Felipe, José Carlos de Lema, Félix León, A. Martorell, Luis Portales, Eugen Relgís, J. Sinodio (José del Amo Rivero) y Emilio Valls. Como ilustradores participaron: Baltasar Lobo, Jesús Guillén, Arthur Moyse.
luchas proletarias en el mundo escribiendo sobre la cooperativa agrícola de Casabre en Portugal, los problemas de la mujer inglesa.

La situación de las mujeres en ese contexto histórico, su situación bajo el franquismo, la educación que necesitan,

Como proyecto artístico es la más sencilla y pobre de las publicaciones consultadas, a pesar de que contaron con la participación de Guillembert quién les realizó la portada de la última etapa de la revista y con algunas otras ilustraciones. El grueso de números de la revista aparecen como un libreto mecanografiado, con frecuentes erratas y grapado bajo unas sencillas portada y contraportada con blanco al fondo y letras en azul, en la última etapa, acompañadas con una imagen de un rostro de mujer de perfil en trazos azules.

La publicación de Mujeres Libres en el Exilio finalizó en 1976 con el nº 47, tras doce años de trabajo constante, consideraron que un nuevo grupo de mujeres libertarias que se habían organizado en Barcelona podrían, tras la muerte del dictador y las nuevas perspectivas democráticas que se generaban, dar continuación y renovar el proyecto común que ya iniciaran en el estado español durante la década de los treinta. (Berenguer, 1993: 16).

Las circunstancias que nos impelieron a publicar la revista “Mujeres Libres en el Exilio” han cambiado, las agrupaciones de “Mujeres Libres” han surgido y surgen espontáneamente por toda España conectándose entre sí para estudiar la problemática de la actuación de la mujer española y de la mujer obrera más en particular, vis a vis (sic) de los problemas que la presente situación de nuestro plantea en todos sus niveles, para ser estudiados en un próximo comicio (sic). Así mismo nuestro Portavoz “Mujeres Libres” en el Exilio pasa nuevamente a ser Portavoz de la Federación Nacional de “Mujeres Libres” de España. Este es pues el último número del exilio. Tanto para la revista como para todo lo que se relaciones con organización e información “Mujeres Libres”, pueden dirigirse a: Margarita Catalá-Centro Social Sindical Vurneda C/ Primera Centuria Catalana, nº 6, Barcelona. (Mujeres Libres en el Exilio nº 47, 1976: 3 y 22).

2.3. Mujeres Libres (Barcelona, 1976-1978)

El fin de la dictadura franquista, comenzó a gestarse tras el fallecimiento de Franco el 20 de noviembre de 1975, momento en que el aparato nacional-católico comenzó a generar una serie de estrategias político-sociales para transformarse en un estado democrático liberal de acorde a las exigencias de las potencias occidentales.

En este nuevo contexto, en la Barcelona de finales de la década de los setenta, sale a la luz el primer número de la II época de Mujeres Libres, con un precio de 30 ptas. Ya desde este número marca una clara diferencia con la publicación anterior del exilio. El

\[10\] Para este artículo consulté los números 1, 2, 3, 4, 5, y el nº especial “Proposición de Trabajo” en la FSS Madrid.
tema central del primer ejemplar, que aparece tratado desde diferentes ópticas en distintos artículos, es el de la revolución sexual. Es decir, comienzan reclamando los derechos sexuales de las mujeres, incluso se reflexiona en torno a la defensa de los controvertidos derechos sexuales de los y las menores. Junto a este tema, aparecen cuatro artículos dedicados a la huelga de trabajadoras en la empresa INDUYCO\(^{11}\), uno sobre el machismo presente en la universidad, otro sobre lo que es ser libertaria y dos que recogen la actividad de su asociación.

En su presentación de su primer número resaltan la continuación con la asociación de 1936, sin hacer mención al proyecto desarrollado por sus compañeras en el exilio, y explican su creación como:

…un grupo de mujeres que, siendo igualmente libertarias, desean continuar, actualizar y ampliar la labor de emancipación de la mujer, con la meta final de una sociedad que permita vivir a la pareja humana, hombre y mujer, en calidad de PERSONAS y en perfecta igualdad de derechos y obligaciones. Para MUJERES LIBRES la cuestión fundamental no es la libertad de la mujer en sí, sino que esta se plantea en el marco más amplio de la emancipación de la clase trabajadora dentro de la perspectiva libertaria. (Mujeres Libres, n° 1, 1977:9)

Las colaboraciones firmadas con un nombre de pila, a menudo sin firma alguna, y el hecho de que la responsabilidad del equipo de redacción no se hace publica, posibilitan que la autoría de la revista recaiga en el grupo de mujeres. Desde este anonimato podemos comprender la profundización en diferentes temas que en esta publicación se abordan de manera muy crítica y creando una gran controversia en la etapa histórica de la Transición: huelgas y conflictos laborales en la España del momento, la homosexualidad, la perversion de las votaciones democráticas, la sexualidad en la infancia y en la adolescencia, el aborto, la amnistía, etc.

Es muy interesante como en el segundo número, publicado en junio de 1977, existen varias reflexiones sobre la manera que el grupo de Mujeres Libres concibe su participación en el movimiento libertario. En el primer artículo que se trata este tema: “Como enfocamos nuestra lucha” aparecido en su primera página, analiza la doble militancia de las mujeres ácratas, las contradicciones de las reflexiones teóricas y de las praxis cotidianas en los espacios libertarios, la perversidad de identificar trabajo como emancipación dentro del capitalismo donde el trabajo siempre es alienante explotación. Reflexionan sobre el machismo de muchos hombres y la auto-represión en las mujeres, que junto a interiorizados conceptos reaccionarios, defienden la estructura familiar.

\(^{11}\) La revista menciona el apoyo y la participación del grupo de MM.LL. de Madrid ante el conflicto laboral con INDUYCO y la del grupo de MM.LL. de Barcelona con los trabajadores y trabajadoras de la empresa Roca.
patriarcal de la dictadura. Acaban el artículo cuestionando la situación de las mujeres en los partidos políticos explicando que desde la perspectiva libertaria los partidos sólo son útiles para monopolizar y controlar el poder, no para acabar con el sistema de poder político-social que el anarquismo persigue.

El segundo texto posee un título muy ilustrativo: “M.L. no es la rama femenina de nadie”, en respuesta a la vinculación que desde otros medios de comunicación se hace entre MM.LL. y la CNT. Dejan claro que no pueden asumirse como el grupo feminista del colectivo anarcosindicalista. Se definen como organización autónoma e independiente, eso sí, de principios libertarios y abierta a cualquier mujer que respetando esos principios quiera luchar junto a ellas. Confirman que por afinidad y coherencia muchas de las personas que conforman la agrupación poseen una doble militancia dentro de otros colectivos del movimiento anarquista: CNT, Colectivos Libertarios de Barrios y/o Ateneos Libertarios. Algo, que recuerdan ya pasaba en los años treinta, cuando se gestó el proyecto anarcofeminista como espacio propio de las mujeres libertarias para defender su emancipación y autonomía en la búsqueda de una sociedad justa y libre, en la que la humanidad disfrutara de las mismas oportunidades y de las mismas condiciones para una vida plena y feliz.

Es muy interesante el número especial que publican por la necesidad de potenciar el autoconocimiento y la educación sexual entre las españolas, mujeres que han crecido bajo la dictadura nacional-católica en la que la represión a la sexualidad libre fue absolutamente violenta. Con esta finalidad publican un cuadernillo que anime a la capacitación sexual de las mujeres, ya que entienden que un aspecto fundamental para la emancipación femenina, tiene además un papel relevante en el contexto sociopolítico, no se ha tratado con el rigor y la libertad necesaria en el estado español de la época y además defienden que la reivindicación del derecho al placer es una cuestión de la lucha de clases, puesto que los privilegios sexuales se quedan en las clases privilegiadas si no se enmarcan en la lucha social.

En su apuesta por la praxis revolucionaria aportan seis puntos que recogen como desarrollar la lucha en el ámbito de la sexualidad, estos son: formación y organización para potenciar la información sexual, anticonceptivos y aborto, ofrecer charlas sobre problemas sexuales, establecer grupos de autoexamen ginecológico, colocar esteriletas, también llamados Dispositivos Intruterinos, a 400 ptas. su precio de fábrica, practicar abortos cobrando solamente el algodón y el desinfectante utilizado. Y en último lugar,
modificar la gestión de la salud para hacerla una responsabilidad personal alterando así la tradicional relación médico-paciente.

No podemos aún determinar el final de esta publicación pero en el último número que hemos consultado el especial con propuesta de trabajo sobre derechos reproductivos y salud, y en el anterior, el nº 5, se transmite una intención de continuidad del proyecto. Incluso en el nº 5 se publica una lista de temas que interesa publicar para animar a las lectoras a redactar algún artículo y colaborar en los siguientes números.

2.4. Mujeres Libertarias (Madrid, 1985-1993)

La publicación de la revista Mujeres Libertarias ve la luz en Madrid el año 1985 con su número 0, y concluye su existencia en el número 14 en 1993, con un precio que se fue incrementando de las 125 ptas. iniciales a las 300 ptas. de su último número12, aunque a partir del nº 9-10 la revista recibe una subvención estatal del Instituto de la Mujer, así lo especifican en la sección del sumario y ficha técnica de ese número y de los siguientes.

La responsabilidad de la revista la asume el colectivo de Mujeres Libertarias de Madrid, a través de la dirección por medio de una Junta Directiva de forma colegiada, el Comité Editor sufrirá modificaciones en los diferentes números apareciendo unas y desapareciendo otras, de manera estable se mantienen sólo María Bruguera quién no aparece en el nº 14 por su muerte meses antes. En los diferentes números como parte del comité se citan los siguientes nombres: Elisa Carrasco, Manuel Teresa, Montserrat Zayas, Elena Rascón, Juana Robles, Aroa, Ana López, Ascen Zayas, Ángeles, Mª Ángeles, Lola Robles, Teresa, Carmen López, Elena Nuevo, Teresa González de Chávez, Irene de la Cuerda, Isabel Verdugo, Carmen y Felicita.

La lista de personas colaboradoras13 será mucho más amplia, encontrándose en ella militantes de Mujeres Libres en el exilio, miembros de la agrupaciones Mujeres

12 Se han consultado los números del 0 al 14 en FSS Madrid.
13 Manuela Arribas (Sexóloga), Mari Françoise Gauthier (Médica), Antonio Scoane (Abogado), Pepa Pita (Abogada), Elena Rascón (Colectivo de Mujeres Libertarias de Madrid), Anastasia Carmona, Javier Nespral, Charo Sánchez Pérez (Colectivo de Mujeres Libertarias de Granada), Fátima (Mujer Senegalesa), José Ignacio Cabaña Magán (Nacho), Luce Fabbri, Pepa Flores, Elisa (Colectivo de Mujeres Libertarias de Madrid), Viviana (Representante de Prensa de la Asamblea de Ocupantes), Sara Berenguer, Viviana Gorbato, Ángeles Vilchez Funes, Teresa, Sindicatos Enseñanza de Tenerife de CNT, Ruth Waterhouse (CNT Idiomas-Enseñanza Madrid), Vanvolé, Isabel Blas, María Cospup, Carmen García Aguilar, Lucrecia San Antonio, Elisenda Ardévol (Antropóloga Social), Antonina Rodrigo, Servicio de Publicaciones de CNT, Yedra, Eduardo de Guzmán, Josefa Martín Luengo (Colectivo Paideia, Extremadura), Martha Ackelsberg, Isabel Blas, Carlota Nieto, Juani Ayala, Lola Robles, Zulema, Consuelo Ruiz Jarabo, Victoria González Rubio, Dorrit Cooper, José Luis Torre, Rosa, María de los
Libertarias, mujeres de otros colectivos y luchas sociales de su época, también distintas personas expertas escribiendo sobre aspectos de su profesión. Además tenemos que resaltar que admiten de manera continuada la participación masculina en la revista.

A través del nº 14, último de la publicación podemos conocer como el proyecto de la revista debía gran parte de su existencia a una antigua anarquista: María Bruguera que falleció en diciembre de 1992. Este bello número de la revista a modo de homenaje póstumo de quién soñó y trabajó para llevar a delante este proyecto, nos permite conocer la figura de una extraordinary militante, que ya en la última etapa de su vida mantiene las ganas y la ilusión en la lucha anarcofeminista, agrupando los esfuerzos de la nueva generación de mujeres libertarias que creaban en el estado español de nuevo un espacio anarcofeminista de reflexión y de praxis.

Entre los temas que recogen en esta publicación podemos observar una continuación al proyecto iniciado en la década anterior en Barcelona, pues mantienen el apoyo a las movilizaciones de trabajadoras como: la mantenida frente a la empresa textil BLUYVE S.A. por sus bajos salarios y sus fuertes presiones ante la plantilla (Mujeres Libertarias, nº 2, 1987: 19) y las condiciones laborales en la empresa de Servicio de Ayuda a domicilio SAGECO (Mujeres Libertarias, nº 4, 1988: 11). Asimismo recogen temas actuales para el movimiento feminista en el estado español como los malos tratos a mujeres y el acoso sexual, el antimilitarismo, los conflictos internacionales y el movimiento insumiso, el aborto, la revolución sexual, los embarazos adolescentes, la salud sexual y reproductiva, el derecho a la reproducción y la violencia en la guerra de Yugoslavia, la drogadicción, la revolución social, críticas a la seguridad ciudadana y al estado democrático, las migraciones, ética feminista, la salud y las plantas medicinales, reflexiones sobre el genocidio indígena en el aniversario de los 500 años de la llegada de Colón a América, la mujer en la Historia, el turismo sexual y la prostitución en Tailandia, el racismo, los gobiernos del PSOE, la educación y pedagogía libertarias, el lenguaje sexista, la maternidad, etc.

Reyes, Pura Arcos, Comisión para la investigación de los Malos Tratos a Mujeres, Marina, Enma (Colectivo de Mujeres Libertarias), Victoria Sendón de León, Ana López (Colectivo de Mujeres Libertarias), Teresa González de Chávez (Colectivo de Mujeres Libertarias), Asunción González de Chávez, S. Bosque (Psicología Social), Pura Pérez Benavent, Isabel V. Martínez (Colectivo de Mujeres Libertarias), Horst Stowasser, S. Bosque, Paco García Cedel, Federico Velázquez de Castro, Elena Soriano, Irene (Colectivo de Mujeres Libertarias), Rosario Domínguez (Asociación de Madres y Padres deObjetores Insumisos), Zajavic Stanislava (Stasha), Olga, Casilda Rodríguez, María Isabel Noreno, Khin Thitsa, Gloria Velasco González, Remes Sipi Mayo, Arean, Vaquero Casariego (Arquet asociados), Maite Canal, Giovanna Minardi Palermo, Grupo de trabajo de mujeres «Tresneviكا», Antonio Gil de Zúñiga y Muñoz, Jenny Londoño, Asociación Pro Derechos Humanos, Fempress, Carlos Moyano Llerena, Francisco Torrado Bruguera, michelle, Rebecca Posner, Patricía Díaz y Isabel Navajas.
Su conexión con las generaciones anteriores de Mujeres Libres se mantienen tanto por la colaboración asidua de Sara Berenguer con poemas, artículos y el obituario de Lola Iturbe a su muerte. También realizan la recuperación de artículos publicados durante la guerra, aunque de manera mucho más puntual que en Mujeres Libres en el Exilio, sirva de ejemplo en el nº 4 de Mujeres Libertarias que recuperan un texto de Emma Goldman titulado “La tragedia de la emancipación femenina” que fue publicado en la revista NOSOTROS el 1 de diciembre de 1937, ese mismo número de Mujeres Libertarias publica “Nuestras compañeras hacia caminos sin retornos” artículo realizado por un grupo de veteranas de Mujeres Libres.

3. CONCLUSIONES

La presente comunicación ofrece un primer acercamiento al análisis comparativo de cuatro de las principales publicaciones de los diferentes colectivos anarcofeministas en el estado español en la segunda mitad del siglo XX. Un análisis exhaustivo de las mismas queda fuera del alcance de este primer estudio ya que se extendería de los límites concretados para esta convocatoria, aunque seguiremos en el futuro profundizando en este proyecto de investigación, dada la importancia que le otorgamos al estudios de un colectivo feminista que si bien ha sido muy relevante en la configuración de discursos y praxis de las españolas aún no ha sido considerablemente estudiado, puesto que: “hay temas prácticamente inexplorados. La incidencia del binomio anarquismo-género en el debate sobre la construcción de la identidad española es uno de ellos (Muñoz y Ramos, 2009: 92)”.

El análisis realizado en estas líneas nos permite adentrarnos en el movimiento anarcofeminista a través de cuatro de sus diferentes medios de expresión, pudiendo conocer y comparar las diversas estrategias, los distintos planteamientos y las praxis feministas de las continuadas generaciones de libertarias en el estado español a lo largo de un periodo que recoge el final de la II República (con los tres primeros números de Mujeres Libres), la Guerra Civil (a través del resto de números de la pionera publicación anarcofeminista), el exilio durante la dictadura franquista (por medio de la revista Mujeres Libres en el Exilio) y la Transición, desde sus inicios (mediante la revista barcelonesa Mujeres Libres) hasta su consolidación (ilustrada por la publicación madrileña Mujeres Libertarias).
Debemos poner énfasis en que tras cada una de estas revistas existían grupos o asociaciones anarcofeministas que por medio de estas publicaciones transmitían sus reflexiones y las actividades que desempeñaban, por lo que son fuentes históricas relevantes para acercarnos a una oculta y desconocida parte del pasado del estado español.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


NI OPHELIA, NI BEATRIX, NI LIZZIE: SIDDAL, ARTISTA Y POETA

Cristina Hernández González
IES Miguel Fernández, Melilla
Doctoranda Universidad de Sevilla

1. El mito

Tenida la historia de un aroma incierto de mito y rumores, se cree que en la tarde del 10 de febrero de 1862, Dante Gabriel Rossetti, líder de la Hermandad Prerrafaelita, el genio poeta-pintor, y su musa y esposa, la modelo Elizabeth “Lizzie” Siddal salieron a cenar con su amigo el decadente Swinburne. Durante el encuentro, en uno de sus restaurantes favoritos, La Sablonière, la siempre frágil y enfermiza Lizzie se mostró de buen ánimo, quizá demasiado, a pesar de que últimamente su excesivo consumo de lúdano la dejaba siempre en un estado aletargado, casi comatoso. La pérdida del bebé que esperaba apenas un año antes la había precipitado a una depresión profunda, a la que se añadían las numerosas dolencias físicas que arrastraba desde hacía años. Tras despedirse de Swinburne, el matrimonio llegó a su casa y, allí, discutieron; Dante Gabriel se marchó, dejando a Lizzie durmiendo, no sabemos si por motivos de trabajo o para encontrarse con otra mujer. No era la primera vez que el artista le era infiel a su musa, ni sería tampoco la última traición a Siddal. Poco antes de medianoche, Rossetti regresó y la encontró inconsciente, junto a una botella de lúdano vacía y –dicen- con una siniestra nota de despedida prendida a su bata. Como si de una versión macabra de la Bella Durmiente se tratase, Rossetti intentó despertarla en vano; los médicos tampoco lograron hacerla regresar del irrevocable sueño y, al amanecer siguiente, con tan solo treinta y dos años, Elizabeth Eleanor Siddall –con las dos “I” del apellido paterno- murió, de nuevo embarazada, según comentaron algunos. Al desconsolado Dante Gabriel, su buen amigo Ford Madox Brown le ayudó a deshacerse de aquella nota infame, pues no solo el suicidio suponía un inconveniente ilegal –e inmoral-, sino que la simple sospecha arrojaría el apellido Rossetti al repudio social más absoluto. Acaso broma cruel del destino, parecía que Lizzie se había reencarnado en la shakesperiana Ophelia, en la mítica Ophelia (1851-1852) de John Everett Millais, para quien posará en mejores días (Rhodes, 2001: 43-45).

Al mismo tiempo que se iniciaba una investigación sobre lo sucedido, habladurías, conjeturas de toda clase e insinuaciones sórdidas no tardaron en proliferar. El suicidio
parecía la causa y la consecuencia más obvias para el triste fin de una mujer mentalmente inestable y físicamente devastada. Se pensó que se había arrebatado la vida ante el temor de tener que dar de nuevo a luz a un niño muerto; o quizá porque no se veía capaz de salir del depresivo pozo en que se encontraba; o puede que se hartara definitivamente de la infiel negligencia de Rossetti. Se especuló incluso con que la familia Rossetti estaba –secretamente- aliviada ante el hecho de que una mujer tan difícil, problemática y de orígenes humildes hubiera salido al fin de sus vidas (Woolley, 2014: 2). Pero el juez finalmente declaró que la muerte de Siddal había sido accidental por una sobredosis de lúdano y, en un gesto trágico y romántico, Rossetti, en un ataque de culpa y dolor, enterró su manuscrito de poemas junto a su musa, además de solemnizar su memoria retratándola como la amada sublime e inmortal Beata Beatrix (c. 1864-1870), identificándose aún más el artista con su homónimo florentino (Wilton y Upstone, 1997: 154-157). Lo cierto es que no tardó mucho en arrepentirse de tan simbólico gesto, pues decidió siete años después, por consejo de su agente literario, Charles Augustus Howell, exhumar el cadáver para recuperar sus poemas y publicarlos, creyendo que la mismísima Lizzie aprobaría su acción, dado el compromiso de esta para con el arte (Doughty y Whal, 1967: 761). Howell, apodado “The Owl”, posible impulsor y organizador de la exhumación, llegó a afirmar que, cuando abrieron el ataúd, la belleza de Lizzie no se había corrompido y que su cobrizo cabello inundaba el estrecho féretro (Marsh, 1989: 371-372). Por todo Londres se extendió el rumor del cabello creciendo exuberante y bañando de oro todo el ataúd (Gilbert y Gubar, 1979: 27). Parecía que la energía desbordante e irrefrenable de Elizabeth Siddal permanecería en sus cabellos tras la muerte, con toda la ambigüedad de lo frágil y lo resistente, de lo incorruptible y, por tanto, irreparable (Tondeur, 2011: 372-373).

Ahora bien, esto no es sino un mito, el mito o constructo sobre y alrededor de Siddal, puesto que, como hemos advertido más arriba, cuando la historia biográfica se reviste de leyenda, una leyenda escrita, representada, reproducida y perpetuada por otros/as, resulta una empresa bastante ardua para quienes hacemos crítica de arte, desde una (múltiple) perspectiva deliberadamente feminista (Pollock, 1996: 15), el poder distinguir, en el caso que nos ocupa, entre la mujer Siddal y el mito Lizzie/Ophelia/Beatrix, entre la mujer histórica (sujeto creador) y el mito de la modelomusa (objeto creado). Porque la articulación entre una y otra en los distintos discursos culturales hace que tropecemos con el mito Siddal.
2. LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO

Aunque no nos place admitir que Elizabeth Siddal es más conocida por las representaciones que otros y otras realizaron de y sobre ella (Bronfen, 1992: 168), no se puede negar que la mujer histórica Siddal fue sometida a un proceso heterogéneo de mitificación y ficcionalización, de manipulación y recreación de su persona. Desde su muerte en 1862 hasta todavía hoy\(^1\), su imagen y su creación han sido objeto de adulteración, fetichismo y comercio a través de (pseudo)biografías, biografías ficticias o novaladas, memorias intencionadamente sesgadas o recuerdos cimentados en mórbidos rumores, mientras su obra artística era infravalorada, directamente ignorada y, en el mejor de los casos, retocada y corregida por terceros. Nuestro problema es doble, de orden documental y de orden metodológico (Mayayo, 2003: 46-48), y radica en la escasa información procedente de documentos veraces acerca de la histórica Siddal, porque casi todo lo que se ha escrito sobre ella se debe a acercamientos secundarios, muchos de ellos subjetivos, anecdóticos y apócrifos que, no obstante, se tienen por verdades fidedignas. Estas informaciones llevan implícitas también un doble conflicto: por un lado, al ser consideradas como verdades absolutas por parte de las sucesivas generaciones de investigadores, han sobrevivido en el transcurrir de los tiempos, dejando poco espacio para ser contrastadas o para desenterrar nuevos datos; por otro, siempre dependen de los prejuicios culturales del momento histórico en que se inscriben, de los intereses particulares -que despliegan tanto la empatía como la aversión hacia el sujeto investigado- y de las agendas ideológicas que fuerzan la interpretación de la vida y la obra de la artista para que encaje en un programa hermenéutico determinado.

\(^1\) A pesar de las más recientes y corregidas interpretaciones de la vida y la obra pictórica y poética de Elizabeth Siddal, aún encontramos publicaciones divulgativas que redundan, sin ningún pudor o rigor académico, en los roles estereotipados engendrados en la segunda mitad del siglo XIX, dando por ciertos su debilidad física y mental, su carácter huraño y melancólico, su condición de víctima resignada a las infidelidades de Rossetti, o considerando como un hecho verídico el cúmulo de chismes, insinuaciones e invenciones acerca del supuesto suicidio, o haciendo circular perpetuamente la identificación de su vida con el trágico fatalismo de los personajes para los que ella posó. Este erróneo proceder lo hallamos igualmente en otros medios como el cine –el film Dante’s Inferno: The Private Life of Dante Gabriel Rossetti, Poet and Painter (1967) de Ken Russell, estéticamente impecable, pero históricamente inexacto-, la televisión –la sensacionalista miniserie Desperate Romantics (2009)- y las diversas plataformas de publicación digital que decoran sus elegantes páginas Web y blogs con imágenes, versos y (falsos) datos biográficos de Siddal, ignorando la infinita espiral de reproducción del mito.
Los orígenes del mito Siddal se remontan no solo a la fecha de su fallecimiento, sino también a la muerte del propio Rossetti en 1882. Como ha señalado Angela Dunstan, los dos promotores principales en la creación del mito –denominado por la investigadora sensación Siddal- fueron William Michael Rossetti, crítico y hermano del artista, y Violet Hunt, la primera en escribir una biografía íntegra de Elizabeth Siddal (Dunstan, 2009: 24-25). Pero hubo otros copartícipes en la reiteración y/o recreación de estereotipos críticos sobre la artista. William Michael Rossetti publica en 1895 *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memory* y en 1903 el artículo “Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal” en *The Burlington Magazine*, acuciado por la necesidad de limpiar el nombre de Rossetti ante la superabundancia de comentarios, crónicas y biografías que se estaban editando y que se deleitaban en los detalles más polémicos e indiscretos de la vida del poeta-pintor, aunque también por el deseo de arbitrar en el lucrativo culto al genio que había comenzado a desarrollarse. T. Hall Caine le había dedicado apenas tres páginas a Siddal en sus *Recollections of Dante Gabriel Rossetti* (1882), solo para recrearse con mórbido erotismo en el episodio de la exhumación del cadáver y de la recuperación de los poemas enterrados –episodio que, al ser desvelado, vivió el interés por la escandalosa vida del artista-, mientras W. Bell Scott hizo públicos todos los pormenores de las infidelidades de Rossetti en *Autobiographical Notes of the Life of William Bell Scott* (1892), provocando la respuesta de Swinburne bajo la forma de “The New Terror” en *The Fortnightly Review* (1892).

William Michael fue considerado una autoridad no solo por su parentesco con Rossetti y Siddal, sino también por su larga carrera como crítico y escritor, de manera que la mayoría de los escritos posteriores sobre Siddal parte de sus textos sin cuestionar su autenticidad e, incluso, compartiendo sus antipatías y animadversiones. Su deseo de proteger el nombre, la reputación y el legado artístico de su hermano le condujo a desvirtuar la imagen de su cuñada, así como a poner en funcionamiento la dinámica persuasiva del mito (Dunstan, 2009: 31). Prácticamente aniquiló cualquier mérito de Siddal, personal o creativo; la convirtió en chivo expiatorio de todos los males y vicios de Rossetti y desacreditó su producción pictórica y poética. Da la impresión de que su escritura es encauzada por la frialdad, la superioridad y la desaprobación hacia su cuñada (Pettie, 1989: 19-26); predomina en sus textos una completa ausencia de valores positivos hasta el punto de criticar su sibilante forma de hablar o su porte, descrito como una confusa mezcla de timidez y soberbia. Huraña, difícil, reservada, esquiva, láguida
son algunos de los calificativos que le atribuye. La recuerda como una mujer que mantenía demasiado las distancias, taciturna y a veces anodina, de poca e insustancial conversación. Aunque nos parece un muy disonante retrato para una mujer que había fascinado a un hombre como Rossetti. William Michael, con todo, la convierte en responsable de la ruptura del grupo prerrafaelita y de las infidelidades de su hermano. Por supuesto, la considera una artista de poco talento, únicamente promocionado por un enamorado Dante Gabriel y nunca merecedor del condescendiente mecenas al de John Ruskin. Para William Michael Rossetti, estaba claro que Elizabeth Siddal no era más que una mediocre imitadora del arte de su hermano (Harris y Nochlin, 1978: 229-231) y, en consecuencia, sus obras pictóricas y literarias, torpes esfuerzos de una ociosa aficionada (Shefer, 1988: 21).

Los primeros datos biográficos aportados por amigos, conocidos e investigadores reproducieron mucho de lo escrito por William Michael y oscilan entre la victimización y la reproación. El supuesto carácter enfermizo de Siddal, así como las insinuaciones de un posible desequilibrio mental, fueron subrayados con compasiva indulgencia por Georgina Burne-Jones en _Memorials of Edward Burne-Jones_ (1904), donde califica a Siddal como pobre figura trágica, incapaz de escapar de la leve locura que se estaba apoderando de ella. Unos años más tarde, Ida Proctor elogiaria de Siddal su talento artístico y la entrega a su carrera, pero tratándola aún como la musa frágil y desvalida (Proctor, 1951-1952: 368-386). Como vemos, en el mito Siddal se reiteran los mismos tópicos: enfermedad, drogadicción, demencia, volubilidad, histeria, suicidio. Unos tópicos que se han quedado adheridos a la imagen dual y ambigua que en los siglos XX y XXI hemos recibido con respecto a Elizabeth Siddal. En _Rossetti: His Life and Works_ (1928), Evelyn Waugh, además de aseverar que el suicidio de Lizzie era un hecho confirmado, justificó la conducta libertina de Rossetti argumentando que la frigidez y la personalidad intempestiva de su esposa lo impusieron a las constantes infidelidades. Por su parte, William Gaunt también la acusaría de ser la culpable de la disolución del grupo prerrafaelita en _The Pre-Raphaelite Tragedy_ (1942).

La primera biografía dedicada íntegramente a la figura de Elizabeth Siddal aparece en 1932, _The Wife of Rossetti_, de Violet Hunt, la ficticia biografía que más ha influido en la percepción que hoy tenemos de la artista (Dunstan, 2009: 29). Decimos ficticia porque Hunt se basa en algunos lejanos recuerdos, en rumores apenas escuchados y en impresiones subjetivas motivadas probablemente por su empatía, afinidad o casi paralelismo con Siddal. Violet Hunt, que se había esforzado por labrarse una carrera
como escritora feminista, es recordada menos por su producción literaria y más por su trato con prerrafaelitas y estetas o por sus diversos romances –verbigracia, con Ford Madox Ford, hijo de Ford Madox Brown– y, en el final de su vida, fue absorbida por la demencia, por la confusión de recuerdos, por la mixtura de sombras, hasta el punto de creer que era ella la amada de Rossetti. Al menos, en *The Wife of Rossetti*, Hunt fue la primera en denunciar la nula fidelidad a la verdad, la hostilidad y el resentimiento de William Michael Rossetti en sus escritos sobre Siddal, pero ella también cometió errores similares. Para Hunt, Lizzie tenía los rasgos faciales propios de una personalidad maníaca e histérica, y dedujo que su amargo carácter y su esquiva actitud se debían a los numerosos complejos que desarrolló por sus orígenes humildes (Woolley, 2014: 5-6). El retrato de una mujer taciturna, circunspecta y poco habladora no eran sino ecos de las palabras de William Michael y, aunque valorase el arte de Siddal, Hunt insistía en que el mérito le pertenecía a Rossetti, cuyas infidelidades, por cierto, también justificaba con el hueco argumento de que ese era el precio que había que pagar por casarse con un genio necesitado de renovados estímulos (Dunstan, 2009: 30-31).

La respuesta a *The Wife of Rossetti* no se hizo esperar y se entabló una larga disputa en prensa entre Hunt y Helen Rossetti Angeli, hija de William Michael y sobrina del genio. En *Dante Gabriel Rossetti: His Friends and His Enemies* (1949), Angeli acusó a Hunt de haber escrito una extraña mixtura de chismes, verdades, incorrecciones y fantasías personales. Lo que más escandalizó a Angeli fueron las acusaciones de infanticidio y suicidio vertidas por Hunt, a quien no le tembló el pulso al escribir que la sobredosis de Lizzie no había sido involuntaria: Lizzie se había envenenado y había dejado una nota de suicidio (Belford, 1990: 49). No obstante, Angeli tampoco ofreció un retrato más amable que el de su padre, de manera que describió a Siddal como una mujer neurótica, difícil, inestable, caracterizada por cierto estado de desorden mental debido a su condición de mujer especialmente creativa. La sombra de los Rossetti seguía dañando la imagen de Elizabeth Siddal.

Otros investigadores se han inclinado por resaltar el rol de musa e inspiradora, pero el tratamiento de dicho papel continuaba perpetuando la imagen de pasividad, vulnerabilidad y sumisión. Así ocurre en *Pre-Raphaelitism: A Bibliographical Study* (1965) de William Fredemen, para quien Siddal, por la combinación en su persona de frágil belleza y trágica vida, encarnaba a la perfección los motivos que perseguían los prerrafaelitas (Fredeman, 1965: 210). En su biografía rossettiana, John Nicoll también ensalza la belleza de Siddal, aunque hace hincapié en “el pathos de la hermosa pero
melancólica y fatalmente enferma Lizzie”, y la tilda de tuberculosa, débil y depresiva (Nicoll, 1975: 70-77). Timothy Hilton, por su parte, idealizó “el mundo cerrado del amor” en que vivían Rossetti y Siddal, reforzando así los tópicos de la relación artista/modelo y amante/amada y dejando obviamente a Siddal en el extremo sumiso y pasivo de tales dicotomías (Hilton, 1970: 101). Consterna el hecho de que, aún en la década de los setenta, Denys Sutton sostenga un discurso tan cruel y absolutamente misógino cuando afirma que Siddal era una “figura patética”, de “insulsa personalidad”, poco menos que, dada su forma de ser, destinada o “condenada a dar a luz un niño muerto”, y tan frígida y distante que era “incapaz de satisfacer” los deseos y las necesidades de Rossetti (Sutton, 1973: 123). Pero quizá sorprenda más que Virginia Surtees coincidiera con William Michael Rossetti un siglo después, al no mostrar reparos en afirmar que fue Rossetti quien promovió el poco talento de Siddal para la pintura (Surtees, 2004). Aún parece que la mujer histórica Siddal no acaba de desprenderse del viscoso lodo del mito.

3. LA DECONSTRUCCIÓN DEL MITO

La construcción mítica y mayoritariamente apócrifa de la información biográfica sobre Elizabeth Siddal ha transcurrido paralelamente a la tachadura, obliteratorción, indiferencia u olvido de su producción artística y literaria. Durante excesivo tiempo, se ha olvidado su rol como creadora de una obra con valor intrínseco, no siempre supeditada al proteccionismo de Rossetti ni subordinada a los paradigmas y dogmas del círculo prerrafaelita. Es, sobre todo, a partir de los años ochenta cuando comenzamos a asistir al proceso de restauración y reparación de la verdadera figura de Siddal, a la revisión del material biográfico y al análisis crítico de su obra. Uno de los primeros esfuerzos por recuperar su contribución cultural fue el breve trabajo de Maggie Berg, “A Neglected Voice: Elizabeth Siddal” (1980), un artículo-reseña en el que se reclamaba mayor atención a la producción de Siddal, dejando claro que no era una simple pupila de Rossetti, sino una artista cuya obra resultaba superior a la de algunos prerrafaelitas y, en especial, su breve obra poética, articulada por temas y motivos que nada tenían que ver con los establecidos por el movimiento (Berg, 1980: 151). El trabajo de Berg arrancaba de la importante publicación Poems and Drawings of Elizabeth Siddal (1978), editado por Roger C. Lewis y Mark S. Lasner, una obra de referencia por incluir los manuscritos originales de Siddal. Los manuscritos de Siddal y
las copias realizadas por Dante Gabriel se encuentran en el Ashmolean Museum de Oxford, muestran un estado fragmentario, con partes casi ilegibles, algunos sin puntuación, como pequeños apuntes o borradores, todos ellos en papel azul. Al permitir así la consulta de los originales, se descubrió que sus poemas diferían notablemente de las versiones publicadas por William Michael, en las que se puede apreciar el cambio del orden de los versos, la supresión de estrofas, la añadidura de otros fragmentos y ciertos errores de transcripción. La edición de Lewis y Lasner no solo es la más completa –con los dieciséis poemas de Siddal-, sino también la que con mayor seriedad y objetividad presenta los textos.

Desde una perspectiva crítica y feminista, hubo que esperar a la aparición de un artículo pionero y rompedor como el de Deborah Cherry y Griselda Pollock, “Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature” (1984), en el que el tratamiento de Siddal como un significante expone la creación de su figura por parte de Rossetti, como una proyección especular del arte de este y no como una mujer independiente y productora de su propia obra de arte. Años después, Pollock incluyó una versión revisada en su decisivo libro Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art (1988). Basándose en el modelo de análisis propuesto por Elizabeth Cowie, “Woman as sign” (1978), Cherry y Pollock establecían las repercusiones en la historia del arte –entendida como sistema de representaciones- de no diferenciar entre el sujeto histórico Siddal y los significados atribuidos al significante “Siddal” (Pollock, 2013: 173). La Elizabeth Siddal que había llegado a los investigadores contemporáneos era, obviamente, un signo de creatividad masculino.

como musa o modelo por parte de los prerrafaelitas y los biógrafos citados ocultó su rol como creadora, lo que ha conducido a un buen número de investigadores a anular directamente su capacidad creativa y su originalidad, así como a relegar su obra a la condición de mero destello de la de Rossetti (Taylor, 1995: 29). Aunque Lucinda Hawksley, en la biografía más reciente, *Lizzie Siddal. The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel* (2004), reclama también contemplar a la artista sin la alargada sombra de Rossetti, no podemos evitar sentir cierto recelo cuando el título mismo de la biografía parece reiterar los tópicos de antaño (Lizzie, tragedia, modelo).

En el proceso de deconstrucción del mito Siddal, se ha ido publicando una serie de trabajos que, tomados en conjunto, nos pueden aportar un retrato caleidoscópico y más exacto de la vida y la obra de la artista. Así, Adele Uphaus, en “Elizabeth Siddal: Creator and Created” (2008), aplica la teoría de la *ginesis* (*gynesis*) de Alice Jardine (1985) y las *aracnologias* de Nancy K. Miller (1986) a la figura de Siddal para exponer, por un lado, el síndrome pigmaliónico de Rossetti, volcado en crear una imagen de Siddal como reflejo de sí mismo, y, por otro, la reacción crítica que la propia Siddal imprimió sutilmente en sus obras. Porque en la estructura interna de la dinámica edificadora del mito, hay que considerar hasta los elementos aparentemente más ingenuos. La inclusión de Siddal en el círculo prerrafaelita tuvo como consecuencia la pérdida de su nombre y, por tanto, la distorsión de su identidad. Lizzie, Lizzy, Lizz, Guggums, Miss Sid, Miss Siddal, Ida y todo tipo de sobrenombres implican que los miembros de la Hermandad estaban constantemente renombrándola, diversificando la identidad de su persona; además, la supresión de una de las “I” de su apellido obedecía al capricho –y prejuicio– de Rossetti de connotar un estatus social más elevado en el nuevo apellido de su esposa, negándole a “Siddall” sus orígenes, más humildes (Pollock, 2013: 171-172). En uno y otro caso, el resultado es la pérdida de la individualidad histórica y la acumulación de significados en el significante “Siddal”, que terminan por apuntalar el mito y la sensación Siddal (Dunstan, 2009: 26-27).

Recientes investigaciones han demostrado cómo imagen y texto se articularon en esta mitificación que reforzaba cada vez más los tópicos de la debilidad física, la inestabilidad mental y el suicidio de Siddal. En sus diarios, cartas y otros escritos personales, Rossetti insiste en describirla como una eterna inválida a la que debía cuidar y proteger todo el tiempo, una imagen que se repite en cientos de dibujos y bocetos, comenzados en Hastings en 1854, en los que Siddal siempre es representada durmiendo o descansando. Considerados tradicionalmente como la evidencia del declive físico y

803
psicológico de la artista, sin cuestionarse su fidelidad a la verdad (Bradley, 1992: 142), Siddal aparece recostada o sentada, con gesto lúgubre y ademanes melancólicos, los párpados caídos y la mirada ausente, absorbida en una lejanía que desconocemos; inactiva, indolente, casi moribunda, Rossetti la retrata despeinada, a veces demacrada, invadida por el tedio, el cansancio y el sueño. No hay contacto o interacción visual con el espectador ni hay celebración de la belleza sensual y poderosa, sino una belleza perturbadora, carente de brío y voluntad.

Téngase en cuenta que una de las estrategias de mitificación sobre Siddal se relaciona con su profesión como modelo. Aunque Walter Deverell, el supuesto “descubridor” de la hermosa sombrerera, la retratará en The Pet (1852) y The Grey Parrot (1854) bajo la iconografía del pájaro encaulado, más que exponer la imagen de una frágil prisionera o una sumisa dama, Deverell estaba denunciando la posición desigual de las mujeres burguesas victorianas a la vez que advertía a Siddal del peligro de quedar encaulada por/en el amor de Rossetti (Shefer, 1985: 437-441).

También posó para la Ophelia de Millais y la identificación de la histórica Siddal con el personaje shakespeareano ha sido inevitable. Millais trabajó incansablemente para este cuadro, innovando las técnicas, rompiendo los cánones establecidos y seleccionando una temática tratadas en las artes hasta el hartazgo (Rhodes, 2001: 43). Los detalles permiten traer a Ophelia al presente inmediato, lo que revela la obsesión victoriana con la locura femenina. Si la pintura de Millais –cuya belleza y maestría no podemos negar- constituye una profunda meditación sobre la transitoriedad en la muerte, al mismo tiempo se erige en icono de la atemporalidad de la locura femenina (Frish, 2013: 52-68), además de establecer una nueva dicotomía entre la locura metafísica del varón (Hamlet) y la locura que proviene del cuerpo de la mujer (Ophelia). Esto entronca con las androcéntricas concepciones de la demencia femenina, la histeria y las conductas desviadas de las mujeres que proliferaron durante el siglo XIX como mecanismos de control sobre el género femenino (Showalter, 1987: 9-11). Las representaciones prerrafaelitas de frágiles personajes femeninos formaron parte del tráfico de imágenes sobre el binomio mujer-locura en literatura, artes, medicina, teatro o prensa de la época que superponían por capas mujer, sexualidad y demencia (Showalter, 1985: 81-83). En el conflicto entre roles diferenciados de género, a través de la locura femenina como elemento opuesto a la racionalidad masculina, Ophelia –y, por supuesto, después Siddal- encarnaba la muerte turbia no tanto por su victimismo o fragilidad, sino por ser una mujer arrojada por su sexualidad al fango pantanoso de la
enajenación y el suicidio (Rhodes, 2001: 45). Siddal posó para Millais dentro de una bañera. Cuando las velas que calentaban el agua se apagaron, Millais no lo advirtió y Siddal guardó silencio, permaneciendo inmóvil en el agua helada durante horas. Como consecuencia, enfermó gravemente. Esta absoluta pasividad, magnificamente representada en la Ophelia del cuadro, llevó a Gay Daly a preguntarse si Millais había escogido a Siddal como modelo porque había visto en ella tal capacidad de sumisión (Daly, 1989: 41). Puede que Millais contribuyera a la identificación de Siddal con la imagen agonizante, suicida y demente de Ophelia, pero no es menos cierto que Daly también podría haberse preguntado si el pintor había escogido a Siddal por su estricta profesionalidad como modelo, capaz incluso de arriesgar su salud.

Esta estrategia iconográfica de mitificación, que entrelaza a la Lizzie de los dibujos rossetianos, a Ophelia y a Beatrix y que, a grandes rasgos, podemos englobar bajo el arquetipo de la Bella Durmiente, funcionó como un emblema de identificación con la representación de la figura frágil, lánguida y desvalida que quedó adherida a Siddal. Una estrategia que yuxtapone la enfermedad y la adicción al lúdano con el icono de la durmiente prerrafaelita, recientemente estudiado por Stefania Arcara en “Sleep and Liberation: The Opiate World of Elizabeth Siddal” (2015) mediante el análisis de los dibujos de Rossetti y el retrato alegórico-conmemorativo Beata Beatrix (c. 1864-1870). Si los dibujos y bocetos a tinta y lápiz nos muestran a una Siddal/Lizzie casi siempre reclinada en un sillón, durmiendo, sin mirar al espectador, sin actividad apenas, en Beata Beatrix nos encontramos con una Siddal/Beatrix en pleno trance o éxtasis, con los ojos completamente cerrados y la boca sensualmente entreabierta, entregada al tránsito hacia la muerte. En principio, Beata Beatrix se encuadraría dentro de la iconografía conmemorativa funeraria (Marsh, 1999: 303), sería una especie de tributo u homenaje a su Lizzie perdida (Mancoff, 1985: 79), la máxima expresión de duelo de Rossetti y de glorificación a su esposa. Pero, como muy bien explica Dunstan en su artículo “The Myth of Dante Gabriel Rossetti’s Beata Beatrix” (2010), Rossetti no comenzó la obra después de la muerte de Siddal, sino que utilizó y adaptó bocetos que tenía de la década de 1850, trastocando notablemente los rasgos de Elizabeth –su amiga Bessie Rayner aseveró no reconocerla en el lienzo– y, además, realizó varias réplicas –seis en total– para distintos patrones. Esto sugiere que la motivación de Rossetti era menos catártica que económina: la primera Beatrix se vendió por unas trescientas guineas; la última, fue comprada por mil libras (Dunstan, 2010: 89-92).
El entrelazamiento de trance, sueño y muerte establece la superioridad de la mirada masculina del sujeto artista-espectador en contraposición a la inconsciencia del objeto musa-durmiendo, reproduciendo así el esquema androcéntrico victoriano a la vez que el del mismo Rossetti, de manera que la modelo-amada es apresada en la pasividad del aletegamiento, transformada en un ser cosificado cuya única función es la de ser observada, esto es, poseída y controlada por el voyeurismo del pintor-espectador (Aracara, 2015: 101-102). Inconsciente, incapacitada, vulnerable, sin acción, sin voluntad, deshumanizada incluso, el arquetipo de la Bella Durmiente despliega los mecanismos de reconfiguración del género femenino y contribuye a que Siddal sea asociada con las impresiones de debilidad, sumisión e inactividad. Y, sin embargo, sabemos por documentos epistolares y algunos testimonios personales que, dada su fuerte personalidad y su determinación en desarrollar su carrera artística, desoyó el consejo de los médicos de que dejara su trabajo para hacer reposo absoluto, que se enojaba ante la excesiva protección de Rossetti y de Ruskin, que se negó a ser hospitalizada y que decidió tomar altas dosis de laudano, no por una desdichada relación sentimental, ni por su enfermiza fragilidad, ni por una depresión posparto, ni porque todos estos motivos conjuntamente la conculken al suicidio. En el laudano, Elizabeth Siddal, la mujer histórica, real, la artista, la creadora, buscaba nuevas vías de autoconocimiento y de experimentación artística.

4. Elizabeth Siddal: artista y poeta

Elizabeth Siddall (1829-1862), sombrerera y modista londinense que sentía desde muy joven una gran pasión por la poesía de Tennyson, fue la creadora de una obra singular que merece mayor atención. Es cierto que fue modelo para los pintores de la Hermandad y que se enamoró de Rossetti, pero fue también mucho más. Recibió el mecenazgo de John Ruskin, quien le entregó un elevado sueldo anual por su trabajo. Fue la primera mujer en participar en una exposición del grupo en la década de 1850, pero también tuvo una exclusivamente para ella en 1991. Pinturas y dibujos como The Lady of Shalott (1853) –con el que replicó a William Holman Hunt–, Lady Clare (1854-1857), la ácidamente sutil Pippa passes (1854), The haunted wood (1856), The Eve of St. Agnes (1856) o el imponente Clerk Saunders (1857), entre otras obras, así como los dieciséis poemas que dejó, de versos muy admirados por su cuñada, la poeta Christina Rossetti, y los decadentes Swinburne y Wilde (Hassett, 1997: 443-470), están sirviendo
para que hoy sea re-contextualizada como una figura distintiva dentro del movimiento prerrafaelita, pero también dentro del grupo de mujeres artistas que determinaron pertenecer a su propia tradición, buscando una genealogía.

En *Beata Beatrix*, la figura femenina recibe de una paloma una flor de *papaver somniferum*, una amapola, símbolo tradicional del sueño y de la muerte que alude al lúdano, una tintura de opio que era comúnmente recetada por los médicos con fines terapéuticos y cuyo consumo estaba socialmente aceptado (Parssinen, 1983: 48). Como muchas mujeres de su época, Siddal fue una consumidora habitual con el fin de paliar sus dolencias —para las que se dieron diversos diagnósticos desde problemas en la espina dorsal hasta la anorexia, pasando por crisis de ansiedad y neurastenia—, pero al final se hizo adicta a un elixir que empezó a valorar más por sus propiedades potencialmente creativas que por las medicinales. Su supuesta adicción, entonces, no se ajusta a la imagen de una Siddal inválida, demente o suicida, sino a la de una artista con enormes deseos de innovación en la expresión artística, radicalmente subversivos para una mujer de su época. A través de los estados alterados de conciencia, Siddal ambicionaba llevar su capacidad imaginativa más allá de los dogmas prerrafaelitas, lo que suponía también un medio de liberación y una ruptura con la victimización bajo la que Rossetti y otros pretendían someterla. De hecho, a través de su doble obra de arte, Siddal cuestionó las relaciones de género establecidas en la sociedad victoriana y asentó una alternativa para otras mujeres creadoras (Taylor, 1995: 34). Su obra poética entabla dicotomías entre la voz y el silencio de las mujeres, entre el cuerpo espectral y el cuerpo material, como posibilidades para el género femenino de alcanzar la autonomía, el conocimiento profundo del *self* y el potencial transformador a través del arte (Woolley, 2014: 248).

Siddal, a la que durante tanto tiempo identificaron con y mitificaron en *Lizzie-Ophelia-Beatrix*, usó el arquetipo de la *Bella Durmiente* para sus propios fines, tanto en sus dibujos —el inquietante *A Woman and a Spectre*, que parece adelantarse a algunas obras de Edvard Munch—, como en sus poemas —véanse “Worn Out”, “The Lust of Eyes” o “True Love”—, apropiándose de una estrategia de creación masculina para transgredirla y reconstruirla desde una mirada estrictamente femenina. La misma enérgica y fuerte mirada que podemos contemplar en su *Autorretrato* (1853-1854), la antítesis de una Bella Durmiente. La verdadera e histórica Siddal.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Frisch, E., “Pre-Raphaelite Painting and the Medieval Woman”, Art and Art History Honors Theses, Paper 1, Trinity University, 2013.


Rhodes, K., “‘Degenerate Detail: John Everett Millais and Ophelia’s ’Muddy Death’”, in Mancoff, D. N. (ed.), *John Everett Millais: Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 43-68.


<www.oxforddndb.com>


LA INCURABLE ESCRITURA DE GOLIARDA SAPIENZA

Maria Belén Hernández González
Univend Universidad de Murcia

Arte y locura han mantenido apasionadas relaciones a lo largo de la historia; esencialmente debido a la necesidad para el artista moderno de superar los límites de la realidad, a fin de expresar inquietudes, angustias, deseos que se interpretan como sospechosos para las normas establecidas, a menos que se observen dentro de un estado de enajenación que los disculpe. En consecuencia, ya fuera de carácter serio o cómico, la locura en el arte ha sido tradicionalmente sinónimo de libertad para manifestar el yo; o para denunciar injusticias sociales a través de las obras, violando el recato de las costumbres. También en la literatura existe una sólida tradición de autores que han acuñado la locura para idear mundos de ficción, desde Cervantes y Ariosto a Dostoievski o Pirandello. No obstante, incluso entre los insignes nombres de literatos que han narrado la locura, son más recordados los escritores, mientras que a las escritoras la historia les ha reservado casi exclusivamente el privilegio de vivir la demencia, en lugar de ser capaces de contarla.


Il filo del mezzogiorno muestra ya en el título un cúmulo de referencias culturales que cifran sus principales claves de lectura. La hora del mediodía (revés de la medianoche) representa, según antiguas creencias mitológicas del Mediterráneo, la hora de los muertos, demonios y manifestaciones misteriosas de locura. Aunque hoy en día relacionemos fantasmas y vampiros con la medianoche, desde Grecia y Roma hasta los primeros siglos de cristianismo, el momento culminante era cuando el sol estaba en el cenit del día. Entonces desaparecían las sombras, que para algunos pueblos antiguos simbolizaban el alma. Era el momento en que los muertos visitaban a los vivos y el sol abrasador ostentaba sus restos putrefactos.
Goliarda recita en el *incipit* de la novela: “Non andare fra le viti nel filo di mezzogiorno: è l’ora dei corpi dei defunti, svuotati dalla carne, con la pelle fina come la cartavelina [...] È per questo che le cicale urlate impazzite dal terrore: i morti escono dalla lava, ti seguono e ti fanno smarrire il sentiero e: o morrai di sete [...] o penserai sempre a loro smarrendo il senno” (Sapienza, 2015: 13). En Sicilia sería corriente esta creencia debido a la cual al mediodía mujeres y niños se recogían en casa, para evitar el encantamiento o el influjo maligno en el minuto más peligroso de la jornada.

Sin embargo, Goliarda además de inspirarse en la creencia popular, seguramente conocía el texto de Roger Cailliois, *Les Démon de midi* (1936). Este ensayo, fruto de la tesis doctoral y publicado póstumo en italiano, manifiesta la complejidad de relaciones entre lo humano y lo sagrado a través de divinidades meridianas; Cailliois subraya cómo el ser humano, al establecer una correspondencia entre medianoche y mediodía, muestra la necesidad de separar el reino natural del sobrenatural. Demuestra, con referentes Greco-romanos y hebreos, la tradicional presencia de divinidades convocadas a mediodía, así como de los cadáveres que no han recibido sepultura, como recuerda Estacio en *La Tebaida*. Tras analizar múltiples ejemplos de la cultura clásica, Cailliois describe una completa genealógica de demonios meridianos, desde las Sirenas que conducen a la acedia y mediante el hechizo a la muerte, a los Lotófágos, desde Ninfas con visiones proféticas, hasta la aparición del dios solar Pan; confiriéndoles una entidad mítica de gran sugestión literaria.

Así pues, la hora meridiana se consideraba portadora de la acedia, aquella enfermedad de los monjes medievales y anacoretas, que los sometía al tedio y la depresión; la acedia se corresponde con la pérdida de los valores sagrados y el rechazo de la propia condición. Por otra parte, se observa otro componente relacionado con la voluntad de potencia suscitada por las alucinaciones bajo el efecto del calor: la potencia del sol a la vez destruye y fecunda, vence la debilidad y exalta la fuerza; por tanto, junto al mensaje de pasividad y locura, coexiste una gran fuerza vital. Se mezclan así la laxitud del abandono con el placer y la muerte, entrando en juego la sexualidad sublimada por la indolencia de los sentidos y el ansia de fecundación.

La literatura italiana ha desarrollado el tema de los dioses meridianos con distintas interpretaciones¹, entre las que se destaca Leopardi con un ensayo de corte ilustrado

---

¹ Para profundizar la presencia del tema en la historia de la literatura italiana véase el libro de Nicolas James Perella, *Midday in italian literature: variations of an archetypal theme*, princeton, n.j. princeton
sobre la cuestión\textsuperscript{2}; otras fuentes más cercanas a Goliarda fueron los versos de Ungaretti\textsuperscript{3} y Montale\textsuperscript{4} o en el cine la visión solar del Edipo de Pasolini de 1967 o las alusiones en Giulietta degli spiriti (1965) de Fellini. La referencia a Caillois es, sin embargo, la más significativa, si tenemos en cuenta que en la década de los sesenta, mientras Goliarda redactaba su novela, el autor francés emitió fuertes críticas contra el marxismo y el psicoanálisis, calificando sus métodos como falsamente científicos\textsuperscript{5}. Ambas ideologías fueron motivo de tortura para Goliarda Sapienza y son manifiestas en esta novela, que como veremos a continuación, propone con un estilo propio los distintos aspectos temáticos apenas enunciados.

Il filo del mezzogiorno reúne un conjunto de fragmentos autobiográficos de los tres años de tratamiento psiquiátrico de la escritora con un afamado psicoanalista de la Italia del tiempo, Ignazio Majore. El médico conduce a Goliarda a la obligada recomposición de su personalidad, después de haber sufrido ésta depresión, tentativas de suicidio que la sumieron en coma y unas sesiones de electrochoque devastadoras. El texto describe el proceso de análisis experimentado desde dentro de la mente enferma y bruscamente interrumpido por la locura del propio médico, quien abandona a la paciente antes de la sanación. La escritora desmenuza sus recuerdos con el lenguaje de la psicología, pero también con su palabra poética, contando por reflejo las principales vicisitudes del pasado, desde la educación en Catania, a sus comienzos como actriz teatral, la

\textit{University Press, 1979. Entre los autores estudiados: Dante, Boccaccio, D'amnnuzio, Ungaretti y Montale.}

\textsuperscript{2} Giacomo Leopardi escribió en 1815: \textit{Il meriggio}, en Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, en el cual critica el convencimiento de los antiguos de que los dioses aparezcan especialmente a mediodía; calificándolo de dogmático, a pesar de lo cual fue retomado más tarde por el cristianismo, como se refleja en la hora de las apariciones celestiales, ascensión, los ritos celebrativos, etc. Cfr. Leopardi, G., \textit{Tutte le poesie e tutte le prose}, L. Felici (ed. integral), Roma, Trevi, 1997.

\textsuperscript{3} Ungaretti declara en entrevista a Camon: "La mia stagione è la stagione in cui il sole divora tutto, è l'estate, l'estate è la mia stagione, la stagione che mi brucia fino a farmi arido. La stagione del sole che continua a rodere anche quando tutto è stato roso". Ciertas poesías reflejan su fascinación por el sol meridional, relacionado con la pasión amorosa y la muerte. Cfr. Ungaretti, G., "Giunone", en \textit{Il sentimento del tempo} (1931), Vita d'un uomo. Saggi e interventi, Milán, Mondadori, 1968, p.838.


\textsuperscript{5} En 1937 Roger Caillois fundó, junto con Bataille y Leiris, el Collège de Sociologie; una de las cuestiones más destacadas de sus estudios fue la relación científica entre el surrealismo y el psicoanálisis de Freud. No obstante, en los años 50 y 60 el autor se muestra muy crítico con la teoría freudiana, en su obra L'incertitude qui vient des rêves (1956) afirma: "No hay nada más personal que un sueño, nada apasiona más a una persona en su irremediable soledad, nada hay más insobornablemente resistente a ser compartido" (Caillois, 1956: 23). En ensayos posteriores desarrolla una interesante teoría sobre la relación entre sueño, fantasía y literatura; cfr. Caillois, R., \textit{Instincts et société, essais de sociologie contemporaine} (1964); \textit{Au cœur du fantastique} (1965). Por otra parte, Caillois criticó junto a su grupo el peligro de la ideología marxista, debido a la vadeidad ideológica de las políticas totalitarias y a la resistencia a las críticas por intereses revolucionarios. Cfr. Caillois, R., \textit{Description du marxisme}, 1950. Todos los textos del autor mencionados en esta cita se encuentran editados en \textit{OEuvres}, Paris, Gallimard, 2008.
resistencia durante la Guerra, la decepción posterior y la traumática asistencia a la muerte de la madre, que desencadena la propia neurosis.

Una autobiografía que reanuda con otro lenguaje el discurso de Lettera aperta -el primer intento de contar sus memorias-, añadiendo el conflicto esencial entre lo natural y lo puramente cultural, como señala A. Pellegrino en la introducción (Sapienza, 2015: 12). La escritora lucha por conquistar un equilibrio entre los beneficios de la cultura -donde se incluye la ciencia psicoanalítica- y el conocimiento de sus experiencias emocionales. El momento álgido de la crisis se corresponde con el cenit meridiano. En efecto, cuando Goliarda atraviesa la madurez (con poco más de cuarenta años), los sueños, la conciencia de su cuerpo, la aceptación de los deseos e incluso de la memoria de la demencia son examinados bajo los rayos del sol o foco analítico; invocando las voces de los demonios del pasado, aun a riesgo de extraviar la razón en el intento.

I. PÉRDIDA EN EL POZO DEL DOLOR

La novela comienza con la voz de Nica, la hermanastra de Goliarda, muerta en juventud; es el primer cadáver de la autora, que junto a otros aparecen en estas páginas sucesivamente, como si fueran fantasmas sin enterrar (Goliardo, Nunzio, Ivanhoe, Isaia, Libero, sus padres), frente a los que ella se siente en deuda. Escuchando esta voz, perdida en los recuerdos infantiles más lejanos, Goliarda vence las últimas resistencias y decide bucear en sus primeros años, con el fin de seguir hacia delante. Hasta entonces, había callado lo esencial y también había evitado entregarse a la escritura, pues como se verá poco después, nacida en una notoria familia de intelectuales de izquierdas, Goliarda no deseaba ser escritora por comparación con su madre, por vergüenza a ser menos que ella o desmecer a los suyos.

El sonido del tren que lleva a Goliarda a Roma da inicio al análisis médico, tras experiencia fallida del suicidio. Recordemos que también para Pirandello en el relato Il treno ha fischiato (1914), este sonido es el detonante de la locura del protagonista (Beluca), un empleado ejemplar, cuya neurosis es descrita magistralmente por el

---

6 Ella misma recibe el nombre de un hermanastro fuerte y legionario, Goliardo Sapienza, ahogado en la Playa de Catania, supuestamente asesinado por la mafia entre 1920-22, durante la lucha de la familia Sapienza contra los terratenientes en Sicilia; quizá por ello la actriz nunca se atrevió a cambiar de nombre, ni siquiera a instancias del teatro. Tuvo también una homónima hermana, muerta a los pocos días de nacer. Tres hermanastros murieron antes de la adolescencia, pesando en la mente de la autora junto a los caracteres contrapuestos de los numerosos familiares reunidos en torno a su casa, desde los padres, al hermano mayor, Ivanhoe, que la salvó de la muerte en su primera infancia; al controvertido tío paterno, Nunzio, amado por su afecto franco, odiado por su condición de empresario.
siciliano mediante un análisis retrospectivo que desmonta las falsas apariencias de una vida ordenada, para mostrar su triste vida familiar y la miseria del opresivo ambiente de trabajo. Goliarda conoce de memoria los textos pirandellianos, se traslada a Roma con la madre para estudiar teatro en la Accademia d’Arte Drammatica, donde obtiene una beca precisamente gracias a una prueba en la que interpreta a una anciana demente semejante a las nacidas de la pluma de Pirandello (en realidad era de O'Neill). Tras durísimos meses de ensayos para depurar su acento, o mejor dicho para olvidar su marcado acento dialectal y auto imponerse una perfecta dicción en italiano, Goliarda estrena en el Teatro Eliseo de Roma Così è (se vi pare) de Pirandello. Conseguirá un gran éxito que conquista a Silvio d'Amico y los principales críticos teatrales del momento.

No obstante, el concepto de locura de Pirandello, tan familiar para Goliarda, difiere del suyo en algunos aspectos. Pirandello, asumiendo el dicho meridional “a menti é ’n filu di capiddu”, comparte la creencia popular de que la cordura es tan frágil como un pelo, por tanto invirtiendo los términos del refrán sugiere que cada cuál lleva un loco dentro, en la medida en que alberga en su espíritu un elemento instintivo e irracional. Así, sus obras indagan la locura en personajes cotidianos, que afectados por una condición externa e imponentable, casi siempre impuesta por la sociedad, se torturan hasta enloquecer.


Aquella loca interpretada en juventud, era la que ella había amado y asistido en casa, la actriz no tuvo más que representar los gestos de su idolatrada madre, enloquecida en sus últimos años de vida. Goliarda escribe: “Erano tutti così entusiasti di come sapevo fare la pazza. Io non so perché, ma i pazzi li ho sempre capiti. O meglio, ho capito fissando una pazza che ho conosciuto” (Sapienza, 2015: 25). Así mismo, cuanto escribe sobre la neurosis en Il filo del mezzogiorno narra materia viva sobre sí misma.

Por otra parte, Sapienza añade un conocimiento profundo del pensamiento freudiano, que Pirandello no llegó a ver, a pesar de sus lecturas sobre el desdoblamiento
de la personalidad; es decir, Goliarda nutrirá parte de las críticas a la terapia en acto a partir de los libros del propio Freud. Como es sabido, el alcance de las teorías freudianas no será bien aplicado por los médicos italianos hasta bastantes años después de los 60; Goliarda misma calificaba su tratamiento de “analisi selvaggia” (Sapienza, 2015: 15), a pesar de que se dejó analizar con todas sus energías, aferrándose a la esperanza de sobrevivir.

La reconstrucción de los hechos que conducen a la protagonista al estado mental en que se encuentra, en principio se presentan de forma caótica. Llegan inicialmente como flujo de conciencia, leemos por ejemplo: “Nica, sorella mia, quale malefizio ci condanna a non abbracciarcì mai? ‘Dove corri? Tosta, tosta come Goliardo. Mi compiaccio.” «Mi compiaccio, signora: fa dei progressi straordinari’, non è Nunzio. È un signore distinto e senza età, seduto vicino a me sul divano… Peché quel divano?” (Sapienza, 2015: 21).

En respuesta a las preguntas del médico se reproducen conversaciones llegadas a la memoria, principalmente con la madre, Maria Giudice, que acompaña a la joven Goliarda a Roma para estudiar en el año 1943. Es un periodo confuso, Italia vive el conflicto civil agravando la Segunda Guerra. Se teme por la vida del padre, Giuseppe Sapienza, en la memoria de Goliarda autoritario, excesivo, pero también afectuoso, encarcelado por la policía fascista precisamente en estas fechas. Advertimos la frialdad de la madre frente al compañero, el cual ha tenido abiertamente otras mujeres, aunque su vida pública es irreprochable, dedicada a defender al pueblo como abogado y sindicalista; no queda espacio en la conciencia de la madre para el sentimentalismo autocompásivo, pues habían acordado libertad por ambas partes.

De su infancia nos impresiona esta gran disciplina familiar, a Goliarda no le estaba consentido llorar, ser posesiva, celosa, o comportarse con la debilidad típica de una donnetta; era mujer, pero debía ser fuerte para luchar por esos grandes ideales de partido que le sustraían la presencia de los suyos y configuraron el síndrome de abandono que marcaría su personalidad. En la novela el médico la define con el término abbandonica, por el miedo constante a que se repita la carencia de afectos sufrida cuando la dejaban con extraños en su niñez. No obstante, Goliarda albergaba un caudal inmenso de emociones inconfesables (porque culturales o burguesas), que pronto comienzan a entrar en pugna con la severa educación recibida; quizá por ello se decide por la carrera teatral, a través de la cual consigue desahogar parte de sus contradicciones.
En los primeros años, actuar consiente ejercer un control absoluto sobre su discurso, incluso somete la inflexión de la lengua natal, hecho que constituye la primera negación de su infancia. La escena la va alejando de su lugar de origen, como aquel tren, pero al poco tiempo las exigencias de la actuación le imponen una vida superfucia y se le figura un mundo de apariencias. Deja entonces la Accademia para participar en una compañía de vanguardia que actúa con el método Stanislavskij, su técnica naturalista impresiona al público y le trae la amistad de los hermanos Titina y Citto Maselli. Ella será su modelo para la protagonista de L'arte della gioia, él se convierte en su compañero sentimental, junto a quien empieza la aventura cinematográfica, que abandonará años después, en coincidencia de la crisis analizada en la novela. Como describe Giovanna Providenti en su biografía: “L’esperienza del dolore, l’accorgersi gradualmente di essersi da sé imprigionata in una corazza, per negare il libero manifestarsi delle emozioni e delle pulsioni, la orientano verso un nuevo rapporto con la creatività. E è proprio in questo periodo di crisi che decide di diventare una scrittrice” (Providenti, 2010: 107).

En este momento crítico, la escritora quizá por pudor o por considerarlo irrelevante, omite del relato biográfico los años compartidos con Citto Maselli a partir de sus éxitos como cineasta y publicista. La lujosa casa de ambos en la calle Denza de Roma, siempre llena de gente del mundo del espectáculo, donde eran habituales las fiestas reseñadas en las crónicas de sociedad, con invitados como Moravia, Visconti, Antonioni..., la Roma de artistas e intelectuales que renace con el lenguaje neorrealista y la militancia política izquierdista. Nada de esto había penetrado en su interior, ella se impone en cambio profundizar en la conciencia del dolor, cuando advierte el difícil equilibrio entre pensar por su cuenta y ser declarada loca:

Sono stufa di religioni, mi sono appena liberata dal sindicalismo.[…] Herzog caro, hai ragione: in questo secolo di religiosità etico-tecnica, l'emozione, l'amore, la scelta morale, la fedeltà e finanche la memoria cadono in sospetto di malattia. […] Ma ti dico: se siamo morbosi, malati, pazzi, a noi va bene così. Lasciateci la nostra pazzia e la nostra memoria: lasciateci la nostra memoria e i nostri morti. I morti e i pazzi sono sotto la nostra protezione (Sapienza, 2015: 59-60).

Una de las escasas referencias explícitas en la novela es la obra de Saul Bellow, Herzog, de 1964; magistral en la técnica narrativa del monólogo interior, fue significativa para la composición de Il filo del mezzogiorno, además de por razones de estilo, porque cuestiona la capacidad de la sociedad de comprender una inteligencia emocional.
2. EL ANÁLISIS FRENTE A LA RAZÓN SENSIBLE

A medida que procede el análisis se advierte en la narración un progresivo aprendizaje de sensaciones primarias. Goliarda recupera los colores, los sonidos y muy despacio el tacto. Para comunicarse con el mundo exterior palpa las formas, apoya las manos en la cara del médico, llora de vergüenza, pues sólo así consigue aferrarse objetos y personas. Se trata de un des-aprendizaje del pasado para volver a educar los sentidos y restablecer las relaciones con la realidad.

Ya ha transcurrido más de un año desde el comienzo del tratamiento; la escritora consigue expresar el hilo de esperanza que va naciendo sobre todo de sus sensaciones corporales, junto a fragmentos de conversaciones familiares. Percibimos indicios de mejoría en una alternancia delicadísima entre las visitas del doctor, que paulatinamente vencen las resistencias y desconfianzas de la paciente, y el rumor de la conciencia de la protagonista. El caos de recuerdos aparece ahora mejor ordenado, el lector puede ya reconocer algunos de los fantasmas del pasado; pues se apuntan junto a las voces, las interpretaciones del análisis de los sueños.

Goliarda escoge el relato de algunos sueños significativos, cuatro en total, para indicar la progresión de su renovación física. Entre ellos destaca el primero, descrito en el capítulo 16, en el cual la vemos junto al profesor Isaia: Goliada entra en una habitación enlosada de blanco, fría y vacía; en un nicho, como si fuese un órgano analizado en laboratorio, observa un caballo con las patas delanteras levantadas y los ojos de expresión humana. El profesor va despellejando la piel del caballo con un cuchillo, insiste una y otra vez hasta dejarlo en carne viva. El animal lagrimea y los trozos de piel y carne putrefacta caídos al suelo se convierten en perlas y éstas en hojas de papel escrito.

Según la interpretación médica del sueño, la protagonista ha asumido el análisis como una operación quirúrgica, donde el médico realiza una disección de sí misma, más incisiva que una simple confesión. El significado estaría entroncado con la búsqueda de pureza interior a través de la escritura, una motivación alternativa a la necesidad narrativa de recuperar la memoria de las experiencias sufridas. Así afirma el médico:

Lei ci dà la diagnosi della sua neurosi, qui indicata nella pelle e carne piene di pus che, staccate, diventano fogli di carta scritta con la sua scrittura, quindi: primo, lei pensa che il suo lavoro fin qui è stato contaminato dal pus e dalla carne flaccida della sua malattia; secondo, ci
dice que le lacrime, che indicano sofferenza per questa operazione che abbiamo incominciato, si tramutano in perle che, toccando la pelle e la carne tolsa, cioè il suo lavoro, le indicheranno come scartare, staccare, pulire il suo lavoro di emozioni idee morbide e fine a se stesse. Ma la cosa più importante di questa sua diagnosi è che levando solo pochi strati di pelle e di carne che è quella carne rossa e viva che tiene legati saldamente vene e nervi del corpo del cavallo: il suo corpo psichico (Sapienza, 2015: 85).

La lectura del médico impone una nueva limitación a la paciente, pues al observarla con el bisturí como mero objeto psíquico, éste pretende eliminar de su cuerpo las emociones ya reprimidas en el pasado, como lo eran el amor-odio que sentía por sus padres; y ello se hace evidente cuando Goliarda confiesa al doctor que se ha enamorado de él. Es una posibilidad inadmisible, calificada en psiquiatría como el transfert natural del enfermo hacia la persona que lo atiende.

Goliarda, frente a la rigidez analítica que tiende al doctor una trampa tan razonable, responde con el corazón en la mano: “bene o male, ho trentott’anni e le assicuro che il trasporto che ho per lei è tangibile e quello che è strano, che forse non ho mai provato… molto… bē si… molto carnale… ho freddo, mi mandi da un altro” (Sapienza, 2015: 87).

El segundo sueño representa la conquista de la feminidad, cuando al describir la fascinadora personalidad de Titina, quien sería su cuñada, la identifica con una bandera, ya que para ella sería el tipo de mujer a seguir y su imagen será más tarde el principal referente de Modesta en su mejor novela. Según el médico, con ella aprende a gozar de los símbolos de lo femenino, incluyendo los vestidos, perfumes y joyas, que en su casa estaban prohibidos. Goliarda califica la interpretación del médico de schiaffo psicoanalítico (Sapienza, 2015: 109), pues no admite que Nica, Titina y otras amigas íntimas sean encuadradas como iconos femeninos, deseados en respuesta a un erotismo enfermo.

En el último sueño se afronta el tema de la frigidez, cuya consecuencia es el odio por los hombres, inculcado según el médico, por la madre: “frigidezza e paura coprono l'odio ed il disgusto che sua madre le ha trasmesso per l’uomo e per il sesso…” (Sapienza, 2015: 127). La consecuencia e ello es la decisión de renunciar a la maternidad. Pero Goliarda contrapone siempre otras razones para justificar los deseos de la madre, para ella llena de amor, y sin relación con el hecho de no haber tenido hijos.

No obstante, durante los tres años de análisis el médico obliga a Goliarda a despojarse de su vergüenza verbal, debida a una educación que evitaba efusiones o palabrotas, donde estaba prohibido usar adjetivos como bellissimo, straordinario: hablar
con énfasis, dando rienda suelta a las emociones era de mala educación. Con el análisis Goliarda por primera vez se atreve a nomiar todo aquello que en su familia se consideraba vulgar. El efecto, este ejercicio se verá especialmente en L’arte della gioia, donde finalmente la escritora consigue aplicar una técnica (o arte) para gozar de los encuentros con personas de ambos sexos sin el obstáculo de la vergüenza ni el miedo a la ambigüedad.

3. HACIA UN FRÁGIL EQUILIBRIO

El aliento del médico, y también el naciente amor que siente por él, empujan a Goliarda hacia una decisión calificada de destino coatto; es decir, asume la dolorosa obligación de retomar el hilo de su vida, que pende de un equilibrio muy frágil. Ante la pregunta decisiva afirma:

-Volevo e voglio diventare un'attrice e col tempo incominciare a scrivere.
-Scrivere come sua madre? E sicura di non voler assomigliare a lei, a sua madre?
-Sì, mia madre scrive, ma lei scrive di politica. Io voglio raccontare: è diverso.
Somigliare a mia madre. Aveva capito qualcosa? Io non volevo somigliare a mia madre, ma purtroppo era chiaro che le assomigliavo, se ero stata pazza come lei (Sapienza, 2015: 47).

El doctor deseaba liberar a la paciente de esas fuertes emociones de miedo y abandono que habían llegado a identificarse con ella misma, pero no es capaz de afrontar el amor que ella le dona de forma natural, al no entender las emociones como afirmaciones de vida. La confesión de amor desata en la protagonista el deseo de fecundación, y por este motivo, antes que obra literaria, Il filo del mezzogiorno se ha considerado lectura recomendada para los estudiantes de psicología, paradigma completo de cómo afrontar el síndrome de las mujeres analizadas hacia sus médicos.

En el decálogo del psicoanalista el proceso de enamoramiento de la paciente está prohibido, en consecuencia el doctor niega al sentimiento amoroso, que a su vez él experimenta, cualquier posibilidad de éxito. Nuevamente Goliarda es abandonada. En esta ocasión, la escritora intenta un suicidio real, no para evadirse de la realidad o dormir (como según el análisis hizo la primera vez), sino para morir junto a las últimas esperanzas de amar y tener hijos.

No obstante, al ser salvada in extremis por la fortuna (Citto acude a la casa por casualidad), Goliarda se ve obligada a seguir aquel destino coatto y a contarla en sus libros venideros. Esta vez ella tuvo que levantarse sola, en un renacimiento de su
persona descrito como un sueño en una de las páginas más memorables de la novela, un sueño que ya no será interpretado, sino vivido.

Oggi 10 maggio 1966 compio quarantadue anni. Quarantadue o solo due anni? No, devo nascere ancora una volta, nasco con sangue e carta stracciatà intorno alla mia testa, urli alle mie orecchie, mani immense sconosciute mi tirano fuori la testa schiacciata, il collo chiuso in cordoni umbilicali soffocanti. [...] Ancora una volta sono nata, ancora una volta cresceró fra gridi e pianti, devo spezzare il cerchio sigillato oggi intorno a me dalla tua assenza, devo crescere, camminare per i corridoi sotterranei del mio passssato... (Sapienza, 2015: 143).

Como es patente, las claves de la narrativa sucesiva, y especialmente de L’arte della gioia, están cifradas en Il filo del mezzogiorno: ya se han mencionado fuentes, títulos y personajes. Sin embargo, el análisis representó mucho más: por amor, éste le dio fuerzas para superar la locura o aprender a convivir con ella, al tiempo que alumbró en Goliarda una poética propia, un estilo y contenidos pensados para ser contados a las mujeres -aquí representadas por Giovanna, la joven enfermera que escucha el relato al final de la novela.

Así nació la voluntad fuerte de expresar contradicciones de identidad inconfesables, por ello concluimos reconociendo a Goliarda Sapienza el gran coraje y mérito de haber afrontado la locura a través de las letras, como en el verso de Alda Merini, anche la follia merita i suoi applausi.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Montale, E., Ossi di seppia, P. Cataldi e F. d'Amely (Eds.), Milán, Mondadori, 2003.


LOCURA, TRANSGRESIÓN Y DESTINO: JANE EYRE Y ANA OZORES

Laura Hernández Lorenzo
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XIX es una época que se caracteriza ciertamente por sus contrastes, pues no en vano simboliza la aparición de las nuevas ideas que coexisten con los planteamientos más tradicionales. Las primeras voces feministas, reflejo de mujeres deseosas de participar de los nuevos avances en el terreno público, se verán, de este modo, combatidas por el poder, en una polémica sobre el lugar de la figura femenina que en la Inglaterra victoriana recibió el nombre de “The Woman Question”\(^2\). Las fuerzas conservadoras en el poder respondieron promoviendo el estereotipo del Ángel del Hogar como modelo de la mujer virtuosa y perteneciente al espacio privado, donde busca su autorrealización. Este modelo, sin embargo, encerraba una visión que condenaba a la mujer a la total y absoluta sumisión al hombre, dejando su propia felicidad supeditada a la satisfacción masculina\(^3\).

En el resto de Europa, se encuentran algunas variaciones dependiendo del país en materia de derechos legales y educación. Sin embargo, la situación general de la mujer ofrece numerosos paralelismos, pues se la juzga a través de los estereotipos antagónicos y excluyentes de la mujer ángel y la mujer fatal. Y a esto se une la doble moral practicada desde los organismos de poder y en la propia sociedad. El adulterio y la prostitución femenina serán perseguidos y castigados y las mujeres que lo practican se convertirán en mujeres con pasado, *Fallen Woman* o mujeres caídas, mientras que el adulterio masculino se verá como algo natural o incluso como una señal de masculinidad. Estas contradicciones de una sociedad patriarcal que anula a la mujer

\(^1\) Esta investigación surgió como parte del trabajo final de la asignatura “Images of Women in Literature”, impartida en el Máster en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales de la Universidad de Sevilla por la profesora Carolina Sánchez-Palencia, a quien agradezco su orientación, enseñanzas y habermse introducido en el fascinante mundo de los estudios de género. También quiero agradecer a Michael, gran conocedor y amante de la literatura universal, su entusiasmo, apoyo y observaciones sobre este trabajo, que me han sido de gran utilidad.


\(^3\) Este modelo del Ángel del Hogar es celebrado por Coventry Patmore en el poema victoriano “The Angel of the House”.

823
reduciéndola a la disyuntiva de elegir entre ser ángel o demonio contribuirán a la aparición de enfermedades. Estas no solo eran físicas, sino también psíquicas o mentales⁴.

Nos centramos a continuación en dos grandes personajes de la novela del XIX, que, a pesar de proceder de tradiciones literarias muy distintas, están marcadas por el conflicto entre la sociedad patriarcal y su interioridad y necesidad de autoafirmación frente a esta. Y en ambos casos, esta marginalidad las llevará a la enfermedad y a un cierto tipo de locura: histeria en el caso de Ana Ozones, la Regenta, y una rabia que raya en la locura en el caso de Jane Eyre. Vistas estas similitudes, cabe preguntarse por las diferencias en el destino de ambas: ¿Por qué mientras que Ana acaba la magna novela de Clarín desfallecida en el suelo de la catedral y repudiada por Vetusta, Jane termina viviendo feliz con el hombre al que ama? Trataremos de desvelar las claves de cómo la mujer transgresora consiguió escapar de su terrible destino.

2. **ANA OZORES**

*La Regenta* (1885) de Leopoldo Alas “Clarín” pertenece a la gran promoción de novelas de adulterio inaugurada por *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, y entre las que también destacan *Anna Karenina* de Tolstoi, *El primo Basilio* de Eça de Queirós y *Effi Briest* de Theodor Fontane. Estas novelas están protagonizadas por la adultera, la mujer caída, una mujer insatisfecha que intenta rebelarse, pero que es vencida por la sociedad, que le impone su terrible destino. La transgresión de la mujer adultera procede de su deseo de escapar del aburrimiento y de su voluntad de liberación y autorrealización frente a una existencia monótona, enjaulada y sometida a reglas precisas (Cipliauskaitytė, 1984:47).

*La Regenta* tiene la particularidad de que la estructura triangular de la mayoría de las novelas de adulterio pasa a ser rectangular, con la apariencia de posibilidad de elección entre dos modos de ensanchamiento de la vida de Ana Ozones, creando una falsa impresión de libertad (Cipliauskaitytė, 1984:48)⁵. Pues la mujer no es más que un trofeo

---


⁵ Mientras que para Emma Bovary, Anna Karenina o la Luisa de El Primo Basilio solo parece existir la disyuntiva entre el marido y el amante, Ana Ozones se plantea tres posibilidades: continuar su monotonía existencia siguiendo las convenciones establecidas en Vetusta, evadirse a través del camino de misticismo que le propone el Magistral, o autorrealizarse mediante el adulterio al que la incita Mesía. Pero,
o posesión que se disputan dos personajes que representan respectivamente el poder político y el poder religioso: Álvaro Mesía y Fermín de Pas. Ana Ozores se encuentra, en consecuencia, atrapada entre dos fuegos en una novela donde la frustración de Clarín con la sociedad de su época se descarga con una mordaz crítica de la sociedad de Vetusta. Como parte de esta crítica, Leopoldo Alas denuncia la doble moral existente y sus contradicciones incluso en las mentalidades más liberales, como puede verse en el siguiente fragmento sobre el padre de Ana: “A pesar de que Ozores pedía a grito pelado la emancipación de la mujer y aplaudía cada vez que una dama le quemaba la cara con vitriolo a su amante, en el fondo de su conciencia tenía a la hembra por un ser inferior, como un buen animal doméstico” (Alas, 2011: I, 262).

En este contexto, Clarín coloca a Ana Ozores, la mujer próxima a caer y a convertirse en adúltera, a pesar de que en un primer momento puede parecernos la mujer angelical, lo cual queda desmentido en seguida por su oscura cabellera. El pasado de Ana la marca durante toda la novela. Especialmente, su orfandad y su infancia traumática. Su madre, la modista italiana, muere al darla a luz y su padre pasa gran tiempo en el extranjero, relegando su cuidado y educación en el de una institutriz que insiste en acusar falsamente a la niña de una perversión demoníaca:

El aya afirmaba en todas partes, entre interjecciones aspiradas, que la educación de aquella señorita de cuatro años exigía cuidados muy especiales. Con alusiones maliciosas, vagas y envueltas en misterios a la condición social de la italiana, daba a entender que la ciencia de educar no esperaba nada bueno de aquel retoño de meridionales consupiscencias (Alas, 2011: I, 250).

Esta situación llegará a su culmen tras la aventura de la barca y la acusación hacia Anita de precocidad sexual.

Otro aspecto que marca a Ana en su infancia es su voracidad lectora: “La idea del libro, como manantial de mentiras hermosas, fue la gran revelación de toda su infancia” (Alas, 2011: I, 251). La lectura femenina, sin embargo, se tiñe de bovarismo, pues la débil mente de Ana Ozores se ve afectada y trastornada, de acuerdo con las ideas patriarcales según las cuales la lectura era peligrosa para las mujeres debido a su inferioridad intelectual6. Ana ni siquiera podrá liberarse a través del arte y de la

---

6 Emma Bovary es el máximo exponente de la aplicación de la enfermedad quijotesca a la débil mente femenina, que provoca en la mujer una confusión más acusada entre la fantasía y la realidad, de modo que, mientras que Alonso Quijano puede ser considerado un loco lucido, los actos de Emma o Ana Ozores muchas veces parecen movidos por la irracionalidad y la inconsciencia.
escritura poética, pues sus primeros conatos literarios son rápidamente criticados y erradicados por la sociedad patriarcal:

Cuando doña Anuncia topó en la mesilla de noche de Ana con un cuaderno de versos, un tintero y una pluma, manifestó igual asombro que si hubiera visto un revolverse, una baraja o una botella de aguardiente. Aquello era una cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares, plebeyos. Si hubiera fumado, no hubiera sido mayor la estupefacción de aquellas solteronas. ‘¡Una Ozares literata!’ ‘Por allí, por allí asomaba la oreja de la modista italiana que, en efecto, debía haber sido bailarina, como insinuaba doña Camila en su célebre carta [...].

Tan general y viva fue la protesta del _gran mundo_ de Vetusta contra los conatos literarios de Ana, que ella misma se creyó en ridículo y engañada por la vanidad. […] La llamaban sus amigas y los jóvenes desairados _Jorge Sandío_ (Alas, 2011: II, 301-303).

Es interesante, sin embargo que, a pesar del tono de mofa, se la compare con George Sand, una de las grandes escritoras feministas del siglo XIX, lo cual subraya la voluntad de transgresión y la anormalidad implícita en la naturaleza de Ana, quien, dentro de la sociedad de Vetusta, vivirá constante e irremediablemente un conflicto entre su interioridad y los valores de la sociedad provocados por su espíritu superior que la lleva a la rebelión. Está atrapada, sin embargo, en su matrimonio, con un marido que es como su padre y por la que se la conoce y se la nombra más como la Regenta que como Ana Ozares, lo cual implica que su identidad no depende de ella, sino de él. El espacio privado, además, no puede ser más desalentador, pues Ana ni siquiera tiene hijos de los que ocuparse o con los que conseguir realizarse. Incluso la función femenina impuesta por la sociedad patriarcal de cuidado de la prole le está vedada. Pero, por encima de todo, Ana está atrapada entre la vulgaridad de las mentes de Vetusta que, conscientes de la diferencia de Ana y de su superior espiritualidad, solo desean su caída.

Esta diferencia, anormalidad, marginalidad, conflicto interior la lleva a la enfermedad, cuyos primeros síntomas ya se manifiestan de niña, y que se agrava en su juventud. Ana sufre de histeria, una enfermedad abundantemente diagnosticada en las mujeres de la época y que, de acuerdo con la ciencia de entonces, estaba causada por el aparato reproductor femenino. De este modo, la mujer se convierte en un ser débil y frágil controlado por sus nervios. Las recaídas en la enfermedad de Ana están estrechamente relacionadas con su conflictividad interior:

Mas resuelta a huir de los extremos, a ser como todo el mundo, insistió en seguir a las _demás beatas_ en todos sus pasos [...]. Y volvió la inquietud honda y sorda a minar su alma. Esperaba ya otra época de luchas interiores, de aridez y rebelión [...]. Y a los pocos días cayó enferma (Alas, 2011: II, 204-205).
Este deseo de transgresión de Ana, de hacer algo más, la lleva a intentar distintos caminos de autorrealización. Y después de fracasar con la vía mística propuesta por el Magistral, cae en el amor y adulterio que le ofrece Mesía. Aunque momentáneamente parezca sentirse saciada con esta última opción, esta la precipitará a un final trágico a ella y a todas las personas relacionadas con ella, por lo que la responsabilidad que caerá sobre sus espaldas en una sociedad donde la culpable del adulterio es siempre la mujer será aún mayor7.

3. **Jane Eyre**

*Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë es una novela de peregrinación, una *Bildungsroman* femenina donde los obstáculos que tiene que superar la heroína para llegar a su objetivo final de madurez no son otros que los que la sociedad patriarcal impone a las mujeres de la época. Se trata de una obra llena de rabia en respuesta a las realidades femeninas de prisión, orfandad y sacrificio que provocarán una cólera rayante en la locura. Ya los críticos victorianos comprendieron el alcance de esta novela, que esconde un feminismo transgresor hacia la sociedad patriarcal de la época y sus convenciones sociales (Gilbert, 1980:338-339).

Jane representa una apasionada voluntad de rebelión (Gilbert, 1980:337). Al igual que Ana, sufre una serie de experiencias traumáticas en su infancia. Ella también es huérfana y su posición en la sociedad es necesariamente anómala y problemática. Comparten la misma soledad, sufrimiento e incomprehensión, y anhelan el amor de sus familias perdidas en una sociedad que las obliga a pasar por vivencias difíciles y represoras hasta poder aceptarlas a regañadientes. A las dos protagonistas solo les queda sobrellevar esta situación mediante la evasión, el sacrificio o la rebelión que se traduce en enfermedad y locura. Del mismo modo que Ana Ozares sufre el abuso de su institutriz, Jane sufrirá el de los Reeds, que también la acusan de ser una niña malvada y rebelde: “That proves you have a wicked heart; and you must pray to God to change it: to give you a new and clean one: to take away your heart of stone and give you a heart of flesh” (Brontë, 2006:40).

7 *La Regenta* termina con el castigo final moralizante de la adultera, del mismo modo que el resto de novelas de adulterio, que a menudo actúan también como aviso a las mujeres de la época de los peligros de intentar salirse del lugar asignado por la sociedad patriarcal. Aunque los autores de las novelas muestren cierta simpatía y compasión por sus heroínas, las enfocan finalmente desde su superioridad masculina (Ciplijauskaitė 1984:40).
Tanto Ana como Jane son grandes lectoras, pero resulta llamativo cómo en el caso de esta última, la lectura actúa como un instrumento de aprendizaje, que le ayuda a enfrentarse al mundo⁸. La heroína inglesa tiene, además, la posibilidad de escapar mediante el arte, algo a lo que Ana tiene que renunciar como ya vimos, y que se refleja en su afición al dibujo como forma de expresión de su conflicto interior⁹. Pues Jane Eyre es un personaje que se debate entre la sumisión a las normas y el deseo de transgresión.

Cuando llega a Thornfield convertida en institutriz, parece haber conseguido dominar al fantasma de la rabia y la locura que la poseyó especialmente en la habitación roja de los Reeds. Nada más lejos de la verdad. La sumisión de Jane solo es aparente. Pues finalmente tendrá que enfrentarse a sus demonios a través del encuentro con Bertha, el más importante de la novela. Este personaje es, según Sandra Gilbert y Susan Gubar, el más auténtico y oscuro doble de Jane (Gilbert, 1980:360). Bertha Mason, la loca encerrada en el desván, es la parte más secreta y feroz de sí misma que Jane ha intentado reprimir desde su llegada a Thornfield, pero que aguarda como una fiera enjaulada que al menor descuido descargará su cólera intentando incluso quemar vivo al señor Rochester en su cama. Bertha es también para Jane un ejemplo de en qué puede convertirse y cuáles son sus posibilidades de éxito si se deja llevar exclusivamente por sus pasiones y se enfrenta directamente a la sociedad patriarcal que la rodea.

Pero Bertha no solo advierte a Jane de los peligros que tal actitud puede ocasionarle, sino que además se encarga de realizar lo que Jane no se atreve. Cuando desea aplazar su boda con el señor Rochester, Bertha ofrece el motivo. Jane detesta el velo que el señor Rochester la obliga a vestir para la boda y Bertha lo rompe por ella (Gilbert, 1980:359-361).

Hemos visto cómo Ana Ozares se siente atrapada entre la vulgaridad de las mentes de Vetusta. Esto será así hasta que conozca a Fermín de Pas, el “hermano mayor del alma”. Lo mismo le sucede a Jane Eyre hasta que encuentra al señor Rochester, otro espíritu superior y hermano:

'I grieve to leave Thornfield: I love Thornfield: - I love it, because I have lived in it a full and delightful life - momentarily at least. I have not been trampled on. I have not been petrified. I have not been buried with inferior minds, and excluded from every glimpse of communion

---

⁸ Las referencias literarias de la narradora protagonista son numerosísimas y tienen un alto valor simbólico e intuitivo.
⁹ Resulta también llamativo cómo los dibujos de Jane son completamente anticonvencionales, en un reflejo de su anormalidad y de la rebeldía de su espíritu.
with what is bright and energetic and high. I have talked, face to face, with what I reverence, with what I delight in - with an original, a vigorous, an expanded mind. I have known you, Mr Rochester; and it strikes me with terror and anguish to feel I absolutely must be torn from you for ever.' (Brontë, 2006:292).

Sin embargo, resulta decisivo cómo mientras Fermín de Pas establece con Ana desde el primer momento una relación de superioridad en la que él constituye el guía y la autoridad con el consentimiento de la propia Regenta, Jane está decidida desde el primer momento a alcanzar una igualdad total con Rochester a pesar de las diferencias de sexo y clase social:

' [...] I have as much soul as you - and full as much heart! And if God had gifted me with some beauty and much wealth, I should have made it as hard for you to leave me, as it is now for me to leave you. I am not talking to you now through the medium of custom, conventionalities, nor even of mortal flesh; - it is my spirit that addresses your spirit; just as if both had passed through the grave, and we stood at God's feet, equal - as we are!' (Brontë, 2006:292).

Lo conseguirá al final de la novela, solo después de que Rochester haya sido castigado y simbólicamente castrado de sus actitudes patriarcales al tiempo que Jane ha alcanzado una total independencia y madurez a todos los niveles y, lo que es más importante, ha conseguido vencer al fantasma de la rabia que la llevaba a la locura y que se refleja en la simbólica muerte de Bertha. La pareja tendrá que vivir en un lugar apartado del resto de la sociedad patriarcal, pero, a pesar de ello, Jane ratifica su éxito cuando, al llegar al final de su peregrinaje y formación y tras sus esfuerzos por abrirse camino, puede pronunciar la famosa frase “Reader, I married him” (Brontë, 2006:517). Esta frase significa el final del trayecto, el resultado de sus elecciones a través de las cuales reorienta su destino hacia un matrimonio por amor con un igual del que no depende ni siquiera económicamente, y que es elegido por ella además con su libre albedrío.

4. CONCLUSIONES

En conclusión, los personajes de Ana Ozores y Jane Eyre comparten numerosas características, entre las que sobresale la especial sensibilidad de ambas y su condición de soñadoras asociadas a su espiritualidad superior. Ambas se dejan entre la sumisión que les exige la sociedad patriarcal y su deseo de transgredirla. Este conflicto interior les lleva a sufrir enfermedades como la histeria y la locura. Cada una de ellas, sin embargo, juega sus cartas de forma diferente, y esta es posiblemente una de las claves del diferente destino de ambas. Mientras que Ana busca liberarse a través del
misticismo y el amor, siempre supeditándose a una figura masculina de la que espera recibir la felicidad, la meta de Jane es autorrealizarse a través de una total independencia y madurez. Como consecuencia, Jane consigue superar su rabia, pero la enfermedad de Ana no hace más que agravarse.

La otra clave posiblemente hay que buscarla en los autores de las novelas: entre el punto de vista masculino de Clarín y el femenino de Charlotte Brontë.

En La Regenta, Clarín denuncia un problema social, pero no defiende ni propone ninguna solución. Su crítica mordaz llega hasta Ana Ozores, que es criticada y castigada por su debilidad e incapacidad para ser fiel a sí misma.

En cambio, Jane Eyre está escrita por una mujer que da rienda suelta a la expresión de su desaliento por las dificultades de la sociedad patriarcal y que crea un personaje capaz de superarlas, con una fuerza interior sorprendente y una mayor prudencia que entrena hasta lograr la madurez, consiguiendo como recompensa a sus esfuerzos una vida feliz con el hombre al que ama.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Alas, L. “Clarín”, _La Regenta_, Madrid, Cátedra, 2011. Tomos I y II.


EL EROTISMO FEMENINO EN LAS MUSAS DE LA LITERATURA MÍSTICA:
TERESA DE JESÚS Y DELMIRA AGUSTINI

Mª Rosa Iglesias Redondo
Jaime Puig Guisado
Universidad de Sevilla

I. MÁS ALLÁ DE LOS MUROS

Las dos protagonistas de este trabajo, adecuándose a los tiempos en los que viven, tendrían que identificarse con mujeres de casa, mujeres al servicio del hombre en una sociedad androcéntrica. Sin embargo, tanto Santa Teresa de Jesús como Delmira Agustini se salen de los cánones establecidos en el mundo que las rodea transgrediendo los comportamientos propios de sus tiempos, por lo que serán consideradas a veces como locas, personas que quieren transcender los roles de género y que en la actualidad han resucitado como ejemplos de mujeres valientes que buscan una personalidad propia y una voz con la que comunicarse.

Desde una perspectiva de género, en nuestro trabajo intentamos un análisis comparativo de una selección de textos de las dos autoras, en el caso de Santa Teresa de Jesús, sus poemas más conocidos repartidos en sus escritos, y en el caso de Delmira Agustini, su obra de madurez poética Los cálices vacíos. Este enfoque se complementará con un repaso de sus vidas en una línea psicoanalítica, que nos ayudará a comprender de forma más certera algunos rasgos importantes de sus obras.

Santa Teresa de Jesús nace en 1515 en Ávila. Educada en casa, Teresa fue una mujer culta que aprendió a leer y a escribir, aficiones compartidas con su madre que la harán conocida en nuestros días y por las que ha merecido reconocimiento. La crítica ya ha señalado bastantes rasgos de su vida en relación a su actitud futura.

Ya se notó la afición, compartida con la madre, a los libros de caballerías. Su lectura la traía fuera de sí, mientras la realidad, en torno, juegos y conversaciones sobre estos y otros temas, disparaban la imaginación sin dejarla sosegar [...]. Con la lectura conseguía identificarse con los protagonistas de la fantasía […]; Vanidades del sentimiento más tarde advertidas como obstáculos a sus grandes ideales. (Poveda Ariño, 1984: 75).

Al enmarcarse en el siglo XVI, desarrolla su vida en un tiempo difícil para las
mujeres, siendo ellas parte de la población tratada como seres especialmente vulnerables, según afirman teólogos de la época como Juan Díaz o Agustín López en sus escritos, mantienen que a este género le resulta imposible oponerse a las tentaciones del diablo o a la tentación de la carne, lo cual se intenta solventar con la protección mediante el enclaustramiento, consecuencia del gran número de publicaciones que en esta época describían el Orden Natural de los sexos. Esto hace que las mujeres se clasifiquen según su comportamiento se asemeje, más o menos, a los de la Virgen María –pura- o de María Magdalena –pecado-, lo que causa y justifica un sistema de género que, a la vez, respalda el Orden Social imperante en la ciudad.

Concretamente, los escritores españoles dejan latente que el sexo femenino no está capacitado para ejercer ningún poder, ya que se vincula con la emoción, mientras que el sexo masculino es asociado a la razón; en definitiva, los hombres son la cultura y las mujeres, la naturaleza, o, como vemos en la cita siguiente: “Adán era la causa, y Eva que procedía de él, el efecto” (Perry, 1993: 16).

Aunque muchos son los caminos que las mujeres pueden tomar en esos tiempos, Teresa de Jesús elige la vida contemplativa, aunque lejos se queda de este adjetivo, ya que es considerada una de las monjas más importante, no solo por su condición de religiosa, sino también de mujer, debido a que es una de las pocas de su época que se atreve a negociar con los hombres y, sobre todo, a luchar por sus derechos y los de sus hermanas de convento, llegando incluso a ser perseguida por la Inquisición.

Esta mujer fuerte y con carácter no solo contribuye a la defensa femenina con su forma de hablar y actuar en el contexto de su época, sino que destaca además por la amplia y original obra literaria que ha dejado en herencia, en las cuales describe itinerarios de crecimiento humano y espiritual que la ha convertido en maestra de un camino de interioridad y de comunicación con Dios. Una de sus obras originales más conocida se encuentra en el Convento de las Teresas de Sevilla: Las Moradas, obra didáctica en la que desarrolla su espiritualidad interior.

En todos sus escritos Teresa deja patente su condición de mística, su relación con lo extrasensorial, su particular locura en cuanto al terreno literario, que reside en la paradoja constante o en la búsqueda de la divinidad con tales títulos de poemas como Vivo sin vivir en mí, Si el amor que me tenéis, ¡Cuan triste es, Dios mío...! o Alma, buscarte has en mí, que muestran esta conexión de la monja con lo espiritual, vinculación que la hace trascender lo cotidiano y otorgarle una consideración especial que merece ser estudiada.
Tres siglos más tarde y en el continente recién descubierto en la época de Santa Teresa, nace Delmira Agustini, más concretamente, en Montevideo (Uruguay) en 1886. Se educa en el hogar como era propio de las señoritas de clase media alta, recibiendo clases de francés, música y pintura. Se muestra muy sensible e inteligente desde pequeña, y la crítica señala que ya a los 10 años compone versos, aunque por otra parte, tenía poca vida social con otros niños al ser introvertida y callada, además de que le parecía frívolo juntarse con muchachas de su edad, prefiriendo la compañía de la lectura, la escritura o el piano. Luego establece contacto con intelectuales mayores en edad como Julio Herrera y Reissig. Sobre el padre de Delmira se dice lo siguiente:

Era un sólido hombre de negocios, actividades de banca y de bolsa, además de ganaderas […]. Parece haber sido un hombre pacífico, dulce y en la intimidad, completamente débil y sin carácter, acatando siempre las decisiones de su mujer (Álvarez, 1979: 6).

 Esto puede permitirle una mayor libertad para desarrollarse como mujer trabajadora en el entorno de una profesión tan controlada por los hombres como la escritura. Por otro lado, Álvarez también sostiene que Delmira fue una niña más mimada y mejor tratada que su hermano mayor (1979: 6), y esto también puede influir en su futura vocación al otorgarle la familia mayores privilegios. Bastante desarrollada para su edad, desde su madre hasta las personas de su entorno la toman por superdotada, de ahí su aislamiento en la sociedad que la margina por su elevada intelectualidad, viviendo una niñez poco común. Destaca poco a poco por su carácter especial con respecto a los otros niños, desarrollándose como una joven incomprendida que vive fuera de la norma y quiere hacer valer su propia individualidad por medio de la escritura. Ella, al contrario que la gente de su edad, piensa que la poesía es algo que se practica como regla general, lo que demuestra su alejamiento de lo cotidiano. El padre va pasando a limpio lo que escribe su hija como si se tratase de su secretario y la madre la protege en su solipsismo habitual. La familia difunde su obra y le hace propaganda al estar muy bien relacionada, lo que supone el incondicional apoyo a su hija en la escritura, que parece ser la mejor forma de socializarse luego con otros escritores y que le permite expresar una voz propia femenina, que explora temas que a los hombres ni por casualidad se les ocurriría tratar. Escribe artículos en prosa con el seudónimo de “Joujou” y, según Álvarez, “se trata de retratos-medallones, de señoritas de sociedad, género muy frecuente en esos años” (1979: 13). Delmira escribe sobre otras mujeres para sentirse dentro de una colectividad; tiene la necesidad de trascender su individualidad con la visibilización que
supone la escritura en una revista de la época, como es el caso de La Alborada, donde practica estos ensayos. Por otro lado, para componer sus poemas se enclaustra en su propia habitación mientras su madre custodia el silencio absoluto en la casa. Su única comunicación con el exterior por entonces con la sociedad se establece desde la escritora a los lectores.

En la sociedad uruguaya en la que crece Delmira cada vez se lucha más por los derechos de las mujeres, hasta llegar en 1907 -justo cuando se publica su primera obra, El libro blanco- al Parlamento la Ley del Divorcio, signo de la emancipación de la mujer y la independencia con respecto al hombre. Además el impulsor de este proyecto luego se convertirá en su abogado defensor en la separación de su marido Enrique Reyes. Ahora la mujer está más cerca de valerse por sí misma, incluso de publicar un libro de poemas como si de un autor masculino se tratase.

En definitiva, nos encontramos con dos mujeres a las que les marca fuertemente su infancia y adolescencia, y están en continua búsqueda de sí misma y de una personalidad femenina que rompa los esquemas. A continuación analizaremos esta actitud vital transgresora en sus producciones líricas.

2. LA MÍSTICA DE LOS TEXTOS

Santa Teresa de Jesús, como hemos apuntado antes, está plenamente imbuida en el ambiente idealizado que los libros de caballería le aportan en su tierna infancia. Además, otras lecturas del momento como los romanceros y otras composiciones llevan a nuestra protagonista a un estado de evasión, búsqueda de una realidad paralela para escapar de la mundana cotidianidad. Esto, ligado a su honda concepción espiritual, por no decir a su afán de intelectualidad y avidez de conocimiento, empuja a la Teresa adolescente a entrar en el convento. Este contacto con la religiosidad católica que ahora experimenta desde la propia Iglesia la lleva a seguir creyendo en algo más allá de su propio mundo, algo que se plasmará en su obra poética en cuanto a la búsqueda insaciable de la fusión con la divinidad. Así, este acto de unión podemos ponerlo en paralelo al que Delmira Agustini intenta expresar en sus páginas. Las dos autoras consiguen moverse en un estado místico en el nivel literario, siempre teniendo en cuenta las diferencias de época que entre ambas hay.

Delmira, por otro lado, en sus comienzos está muy influida por sus lecturas de autores masculinos, pero luego va modelando una voz muy propia, muy
significativamente femenina, que rinde culto al cuerpo de la mujer y a su alma única. Supone una evolución en la voz poética, una forma de reconocimiento, y sus versos pueden convertirse en instrumentos de visibilización de la mujer creadora. Además cuestiona las normas y establece sus propias reglas como muestra en su lírica, por ejemplo en “Al vuelo” en *El libro blanco*:

La forma es un pretexto, ¡el alma todo!  
La esencia es alma, ¿Comprendéis mi norma?  
Forma es materia, la materia lodo.  
La esencia es vida. ¡Desdeñad la forma! (Álvarez, 1979: 18)

Bajo el lema de poner por encima la forma en el modernismo, Delmira se sale de la línea oficial, y destaca el alma, el contenido espiritual o sentimental, pero también lo podemos interpretar con una segunda lectura que evidencie la independencia de la mujer con respecto al hombre, que es quien posee el control cultural en la sociedad, pues se rebela contra el canon poético dominante. Parecido es el caso de Teresa de Jesús, que escribe sobre teología, literatura y otras muchas cuestiones solo al alcance de los hombres, incluyendo el erotismo que implicitamente desprenden su escritura ascensional, un erotismo místico desconocido para el resto de la sociedad que va más allá del carnal. Una muestra de esta idea la encontramos en el poema “Si el amor que me tenéis”:

–Alma, ¿qué quieres de mí?  
para hacer un dulce nido  
y en amor toda encendida (Teresa de Jesús, 1970: 715)

En cuanto a Delmira Agustini, el éxtasis místico que experimenta en sus versos se produce en parte por la gran carga esotérica que había entonces en la sociedad, “un erotismo mental que estaba en el ambiente espiritual de su época” (Álvarez, 1979: 24), algo que también puede entenderse como consecuencia del amor carnal con Enrique Reyes, ya que se podría decir que esta poeta “busca la libertad sexual y la construcción de un yo poético” (Cáceres, 2000: 257) a través de sus versos. Apunta Álvarez al respecto:

Ese mundo mítico abarcaba, en resumen: cultivo del Yo genial, de excepción, enfermo; idealización o trascendentalización de lo erótico-carnal, que se convierte en un principio ‘metafísico’ del Universo; la experiencia erótica como experiencia mística de unidad con un pretendido Todo metafísico (1979: 33).
Delmira, por otra parte, toma a Rubén Darío de guía y confesor espiritual, haciendo incluso un intento de igualarse a él en las cartas que le manda, lo que implica su esfuerzo para integrarse en el canon literario modernista, en cuya cúspide se visualiza un escritor masculino y profundamente venerado. Ya supone un gran adelanto para una mujer escritora del momento que el aclamado Darío introduzca su libro, como es el caso del “Pórtico” de Los cáliz vacíos:

De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón de flor. A veces rosa por lo sonrosado, a veces lirio por lo blanco. Y es la primera vez en que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina. Si esta niña bella continúa en la lirica revelación como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española. Sinceridad, encanto y fantasía, he allí las cualidades de esta deliciosa musa. Cambiando la frase de Shakespeare, podría decirse “that is a woman”, pues por ser muy mujer dice cosas exquisitas que nunca se han dicho. Sean con ella la gloria, el amor y la felicidad. (Agustini, 2013: 172).

A través de este texto el rol de la mujer existente en la época queda perpetuado como un ser sensible, un ángel del hogar a quien en este caso se le permite escribir porque es una joven bien relacionada en la sociedad uruguaya, pero que a la misma vez muestra valentía al tratar temas tabú como la sexualidad desde un yo poético situado en la orilla contraria al masculino. Este “Pórtico” del nicaragüense supone una muy válida carta de presentación al público lector, y a partir de él, Delmira obtiene un mayor atractivo tal y como muestra la crítica:

Para muchos, este juicio de Darío, convirtió a D. A. en una poeta mística, una figura cuyo exceso podría ser aceptable no como un derrame erótico sino un cálice donde celebrar lo divino. Lejos de connotaciones religiosas, la poesía de D.A. puede tan solo considerarse “mística” en el sentido de “lo que incluye misterio o razón oculta” (Cáceres, 2000: 260-261).

En el mismo camino del erotismo, estas dos poetas experimentan estados de embriaguez místicas a través de la relación entre lo intelectual y lo extrasensorial, con una comunicación intrapersonal que las enriquece de sabiduría, albergando un conocimiento que les permite apreciar un estado de plenitud mediante sus versos, en los que dejan plasmada esa búsqueda de lo divino sin dejar de lado, en el caso de Santa Teresa, la castidad, no solo de forma carnal, sino también de forma ilusoria, ya que anhela la unión con su amado, Dios, no siendo esto por otra parte requisito a cumplir por la poeta nicaragüense, aunque como afirma Lanieri también lo reprime:
También en "intima" la voz hablante femenina -tras manifestar el haber reprimido ella misma sus propios impulsos sexuales vuelve a apuntar a una dimensión delirante, entre lo onírico y una intensa actividad visionaria, donde se satisface el deseo: dicha experiencia se convierte en un viaje al interior de sí mismos que posibilita rebasar lo circunstancial y acceder a otro estadio del conocimiento ("beberé en tus fuentes... la verdad") (2002: 424).

Siguiendo en la misma línea, no solo es el descubrimiento de la sabiduría lo que le preocupa como mujer a Delmira. Dejando de lado su parte intelectual, recoge un nuevo recelo, el amor, no entendido como un amor carnal del que quedaría totalmente excluida la que podemos llamar ya su antecesora Santa Teresa -con su condición de mujer de Dios-, un amor conocido por lo divino a través de los versos decimonónicos que dejan al descubierto esta inquietud:

deslumbrar la Vida
y ha de ser un dios nuevo! (Agustini, 2013: 194)

Por otra parte, estas dos poetas desde el punto de vista de la mujer eligen el mismo modo para transmitir la pasión que persiguen en la búsqueda de la razón. Colocándose ellas mismas como sujetos de la pasión, utilizan el yo poético plasmándolo en sus versos tal y como afirma Poveda Ariño (1984: 89), algo inusual en los tiempos en los que viven, ya que aunque no son épocas coetáneas, algo comparten en lo que a la situación femenina en la sociedad se refiere, considerando por ello de nuevo el arriesgado papel que vuelven a jugar estas mujeres cuando se atreven a colocarse como protagonistas, siendo en los dos momentos el hombre -tomado como ser masculino- el centro de todo poder. Vemos a continuación dos ejemplos de esa presencia de la mujer como individuo destacado que tanto Santa Teresa como Delmira Agustini defienden:

Iremos?... Yo ya muero de vivir y soñar (Agustini, 2013: 216)

Alma, buscarte has en Mí
y a Mí buscarme has en ti (Teresa de Jesús, 1970: 717)

En el léxico que usan tanto la religiosa como la poeta uruguaya hay muchas concomitancias, normalmente referidas a conceptos metafóricos o alegóricos más propios de una monja como Teresa de Jesús y que de una escritora modernista que escribe sin tapujos. Pero Agustini en Los cáliz vacíos en el poema “Visión” parece seguir los pasos de la Teresa de Jesús de “Alma has de buscarme en mí”, ya que la imagen del hogar se presenta del mismo modo. Delmira hace uso de la alegoría de la “alcoba”,

837
mientras que la religiosa se refiere al “aposento”, señal posiblemente indicadora de que las dos mujeres encuentran de forma exclusiva en su hogar el lugar de recogimiento, comodidad y descanso. En relación a su contexto socio-histórico, la mujer vive reprimida en casi, por no decir todos, los espacios que habitan. De esta forma, las poetas encuentran en sus alcobas o aposentos el lugar idóneo para comportarse tal y como ellas son, para ser libres y plasmar en papel sus inquietudes.

En mi alcoba agradada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste (Agustini, 2013: 186)

Porque tú eres mi aposento,
Eres mi casa y morada (Teresa de Jesús, 1988: 717)

Otro motivo recurrente es el desvelo y a la misma vez el sueño -morir en la eclesiástica-, relacionando los dos términos con la oscuridad de la noche, algo que es observable también en cada una de las poetas que muestran una inquietud interior que podríamos considerar como la preocupación por lo comentado en líneas anteriores: la sabiduría y el amor, llevándolas a la misma vez al sueño o a la muerte, trances que ayudan a alcanzar lo anhelado. Las dos demuestran un nerviosismo individual tomado como interés por conocer todo aquello desconocido hasta el momento para ellas, una vez más por pertenecer al sexo femenino, al que no se le tiene en cuenta y se le aparta de ciertos saberes por formar parte del “sexo débil”. Vemos a continuación algunos ejemplos en el que tanto Santa Teresa como Delmira Agustini dejan patente este celo:

Me abismo en una rara ceguera luminosa
Un astro, casi un alma, me ha velado la ida. (Agustini, 2013: 196)

Duermes tan hondo que no despiertas (Agustini, 2013: 197)

En vuestra mano encendida
tened siempre una candela,
y estado con el velo en vela (Teresa de Jesús, 1988: 725)

Que muero porque no muero
Vivo ya fuera de mí (Teresa de Jesús, 1970: 713)

La uruguaya y la avilense también se acercan en el uso de la simbología religiosa, aunque no muchas veces lo hagan con un mismo objetivo, ya que se trata, como hemos mencionado anteriormente, de dos mujeres muy distintas en cuanto a tiempo y condición, pues Santa Teresa tiende a una mística relacionada con el catolicismo, y
Delmira usa estos elementos de la tradición cristiana para crear su propia mística del erotismo.

Otro aspecto sumamente transgresivo de la poesía de Agustini […] está representado por una fuerte utilización de elementos e imágenes pertenecientes a toda una simbología religiosa que se supedita a la finalidad de divinizar lo erótico. Si bien es cierto que este recurso encarna ese desacralizador y provocatorio proceso artístico de secularización literaria, emprendido durante el modernismo por sus mayores exponentes para liberar la sexualidad de la represión operada por la moral burguesa, no cabe duda de que su utilización por parte de escritoras (invirtiéndose, de paso, los términos del ritual eucarístico -traslación de la unión sexual- al celebrarlo una sacerdotisa) adquiere tonos blasfematorios aún más intensos y subversivos (Lanieri, 2002: 422).

De acuerdo con este argumento, el propio título de la obra de Agustini: Los cálices vacíos, nos indica cómo el continente, la forma, el significante bebe de la tradición religiosa, aunque en su caso para rellenar esos cálices de una sustancia nueva, mística y erótica. En los versos que suceden podemos observar cómo las dos poetas toman lo celeste como elemento religioso, como el cielo al que toda persona aspira al final de sus días, ya que su belleza parece insuflar divinidad:

Celestes donde fulge
Invisible la perla de la Hostia (Agustini, 2013: 205)

Aspira a lo celeste,
que siempre dura (Teresa de Jesús, 1970: 718)

No solo en el concepto de lo celeste podemos encontrar relaciones intertextuales, sino también en otros tópicos universales como el “vivir”-“morir” (Teresa de Jesús, 1970: 713) y que Agustini recreará en algunos de sus versos, por ejemplo: “En la cálida tierra de tu cuerpo!” (2013: 194), donde vislumbramos un intento de alcanzar el éxtasis poético en una ascensión o clímax hacia lo divino mediante el orgasmo terrenal. Estas construcciones duales son recurrentes en Santa Teresa, pero Delmira también se valdrá de ellas a veces para cifrar sus más profundos deseos.

3. CONCLUSIONES

su momento vive Teresa de Jesús. Su religiosidad puede parecer muy lejana y en un claro contraste con la poesía de Agustini, ya que hay en la uruguaya un proceso de profanar lo divino, una especie de heterodoxia propia de una espiritualidad individual, en una línea distinta de la católica a través de la teología modernista, pero usando los símbolos y cauces cristianos en un intento de trascender lo mundano e ir más allá de la realidad sensorial. El erotismo se convierte también en un camino de étasis paralelo a este ascetismo de simbología católica, que a veces se encuentran, otras se alejan, pero siempre buscan un objetivo común: la fusión con lo divino.

En definitiva no podemos concluir que estas dos mujeres tengan una vida paralela y sus obras sigan una misma dirección, ya que su contexto sociocultural las aleja, pero sí es posible abstraer axiomas como el asumir la responsabilidad que ellas tienen en cuanto al estereotipo de la mujer en su tiempo, así como destacar brillantemente en la escritura literaria, recibiendo las dos un reconocimiento internacional en cuanto a la crítica actual.

Para terminar, creemos que la mejor forma de entender la pasión vital de Santa Teresa de Jesús es conocer la opinión de otra voz de su época, y así dice Fray Luis de León sobre la avilense: “que el ardor grande que en aquel pecho santo vivía salió como pegado en sus palabras, de manera que levantan llama por dondequiera que pasan” (Menéndez Pidal, 1970: 49). Delmira Agustini siglos después no se convertiría en santa, pero sí en musa de un erotismo místico insondeable por las leyes físicas del universo gracias a la escritura, la herencia de lo sagrado.

**Referencias Bibliográficas**


MARY LAMB E LA ‘CURA’ LETTERARIA

Tiziana Ingravallo

Università degli Studi di Foggia

...
La tragica storia personale, invece, determinata da tare ereditarie, indigenza e affaticamento per le cure prestate alla madre inferma, è ben nota alla gente comune ("we are marked" lamerterà Charles), tanto che Mary dovrà pubblicare nell’anonimato la sua breve ma preziosa produzione letteraria, in tutto tre opere concepite a quattro mani con suo fratello nell’arco di tre anni. I famosi Tales from Shakespeare (1807) dovranno andare alle stampe con il solo nome di Charles, benché William Godwin, che aveva intrapreso un’attività da libraio ed editore per ragazzi, avesse proposto a Mary di ridurre in forma di racconto i drammi shakespeareiani.¹ L’impresa letteraria fu realizzata insieme, non solo perché Charles Lamb era uno dei maggiori conoscitori di Shakespeare del periodo, ma soprattutto perché la condivisione di quella esperienza avrebbe incarnato il principio della kind assistance enunciato nella prefazione alla raccolta, vero e proprio manifesto degli affetti e dei legami familiari attraverso il quale i Lamb, ognuno nella riconoscibilità del proprio tratto, leggono i drammi shakespeareiani. La moderna lezione pedagogica dei Tales, l’apprendimento dell’inedibile virtù di darsi all’altro, formulata a chiare lettere a conclusione della prefazione, è un omaggio di Mary al custode della sua salute.

What these Tales have been to you in childhood, that and more it is my wish that the true Plays of Shakespeare may prove to you in older years – enrichers of the fancy, strengtheners of virtue, a withdrawing from all selfish and mercenary thoughts, a lesson of all sweet and honorable thoughts and actions, to teach you courtesy, benignity, generosity, humanity: for of examples, teaching these virtues, his pages are full. (Lamb, 2007: 5)

I Tales sono concepiti prevalentemente per un pubblico femminile e nella prefazione si raccomanda ai fratelli di guidare amorevolmente le proprie sorelle nella materia più ostica dei drammi shakespeareiani, devono, cioè, spiegare e far comprendere quelle “storie di uomini e donne”. Come pedagoghi devono renderle adatte alle giovani menti e solo dopo averle spiegate, possono scegliere direttamente dai drammi i passi più idonei alle loro orecchie.

I must rather beg their kind assistance in explaining to their sister such parts as are hardest for them to understand; and when they have helped them to get over the difficulties, then perhaps they will read them (carefully selecting what is proper for a young sister’s ear) some passage which has pleased them in one of these stories, in the very words of the scene from which it is taken [...]. (Lamb, 2007: 4)

¹ Sempre per un progetto editoriale della Juvenile’s Library dei Godwin, Mary Lamb pubblica nel 1808 ancora nell’anonimato Mrs. Leicester’s School e seguirà dopo un anno Poetry for Children. Per questa edizione compare l’indicazione “dell’autore di Mrs. Leicester’s School”.
Difficoltosa è l’impresa di contenere l’impero degli eventi di un dramma nella forma più composta di una narrazione logica e coerente (“the regular form of a connected story”) che non scuota gli animi delicati delle fanciulle. Se è prerogativa maschile il rimodellamento della materia più ardua, Mary lascerà che sia suo fratello Charles a occuparsi della riscrittura narrativa delle tragedie shakespeareane, riservando per lei le sole commedie. Arduo, infatti, è trascrivere i momenti più insondabili dell’animo umano, specie gli impulsi omicidi, e comprimerli, secondo i presupposti estetici dei Tales, in poche righe e nella modalità narrativa di un plainly speaking, o la presa di coscienza di quell’atto, come nel caso della straziante rivelazione epifanica che Othello volge a se stesso una volta ritornato in sé. Rende la vita insopportabile riconoscersi come l’assassino di una donna innocente: “This discovery was a thunderstroke to Othello, who now plainly saw that he was no better than a murderer, and that his wife (poor innocent lady) had been ever faithful to him; the extreme anguish of which discovery making life insupportable, he fell upon his sword, and throwing himself upon the body of his dear injured lady, expired.” (Lamb 2007: 254). La difficile trascrizione di cui Charles si fa carico riformula questa volta in forma letteraria lo straziante episodio familiare più volte ricordato nel suo epistolario. L’angoscia di Othello si declina nei termini personali del dramma familiare. Persino l’arrivo di un Cassio sanguinante sulla scena del crimine ripercorre i momenti concitati descritti dai diversi giornali dell’epoca, quando al vecchio padre, ferito a sua volta, si presenta davanti ai suoi occhi l’orribile scena di sua moglie trafitta al cuore con un coltello dalla propria figlia, ancora fuori di sé.

And this innocent wife, as she lay at his mercy, begged for compassion, and to know her fault [...] and as the guiltless lady was proceeding to clear herself, he suddenly would hear no more, but covering her up in the bed-clothes, stifled her till she died. In this instant of time, was brought into the house Cassio, wounded and bleeding, whom Iago had set one of his creatures on to assassinate; but the follow not succeeding in his attempt to kill Cassio (whom he wounded, but not mortally) [...] (Lamb 2007: 253-254)

L’impero di quell’atto non sottrae, però, a Othello la nobile reputazione di marito devoto e amorevole e il ricordo delle sue virtù, offuscate fatalmente dall’azione di qualcosa di estraneo a sé (“wrought upon by the arts of a villain”). Sulla nota di angoscia e dolore provata da Othello per l’errore commesso, Charles Lamb chiude il racconto. Contro quella sofferenza che avrebbe rischiato di consegnare la sua vita e quella di Mary alla desolazione e alla disperazione si scopre l’arte benefica del raccontare, come celebrazione di una condivisione di affetti tra chi narra e chi ascolta.
È necessario, però, saper raccontare nei modi più consoni all’ascoltatore e la capacità di trasformare le storie in *soft tales* è propria dei guaritori dell’animo e della mente. A questo principio trasformativo saranno sottoposti tutti i drammi di Shakespeare. Anche quando Mary Lamb affronta il mondo fatato di *A Midsummer Night’s Dream*, la commedia shakespeareana che più di altre pone un confronto con l’incredibile e lo strano e che può, perciò, rischiare di turbare o fuorviare la fervida immaginazione infantile, dovrà con cautela indirizzarsi direttamente alle piccole lettrici e offrire nella chiusa una spiegazione che renda anche quella storia “pretty harmless”. Si precisa che non si tratta di realtà, solo di visioni venute in sogno: “And now, if any are offended with this story of fairies and their pranks, as judging it incredible and strange, they have only to think that they have been asleep and dreaming, and that all these adventures were visions which they saw in their sleep: and I hope none of my readers will be so unreasonable as to be offended with a pretty harmless Midsummer Night’s Dream.” (Lamb, 2007: 29).

Le implicazioni metanarrative della buona arte del raccontare con i suoi effetti educativi e terapeutici con i quali i Lamb operano un decisivo rinnovamento del racconto pedagogico, investono altresì trame e personaggi. Desdemona si innamora di Othello, un affabulatore dalle pregevoli qualità morali, e con avidità divora i suoi racconti benefici per il suo orecchio. Non dissimile è la funzione dello zio marinaio per Elizabeth Villiers nel racconto che apre la raccolta *Mrs. Leicester’s School*. Lo zio James, come Othello, ha viaggiato a lungo e i racconti delle sue avventure appassionano Elizabeth e sono decisivi per la formazione del suo carattere. Desdemona è destinata, però, all’esperienza contraria della forza devastante della parola che scuote i nervi fino al cedimento. Svenimenti, follia e morte sono le ripercussioni fisiche dello *ill-usage* che apre all’esperienza di dolore e che innerva anche le trame tratte dalle commedie. I *tales* di Mary sono “racconti d’inverno”. Nell’impianto narrativo rimodulano la sequenza allegorica del racconto *The Winter’s Tale* in cui la storia di felicità e innocenza raccontata da un bambino alla propria madre è brutalmente interrotta dal dolore della separazione:

[Leontes] went to the queen’s apartment, where the good lady was sitting with her little son Mamillius, who was just beginning to tell one of his best stories to amuse his mother, when the king entered, and taking the child away, sent Hermione to prison. Mamillius, though but a very young child, loved his mother tenderly; and when he saw her so dishonoured, and found she was taken from him to be put into prison, he took it deeply to
Se lo statuto drammaturgico della commedia prevede un happy ending, i finali della Lamb ricucionle ferite su note serene di risarcimento e guarigione. Esemplare è il finale del racconto Pericles, Prince of Tyre, posto, peraltro, a conclusione dell’intera raccolta. La ricomposizione delle avversità è ad opera di una figura emblematica, già comparsa a curare la follia di Lear, “a most skilful physician”, un abile e valente medico, qui dal nome Cerimon. La presenza fisica di un medico dà corpo al reiterato lessico medico impiegato negli scioglimenti dei diversi raccolti in cui le ricorrenze di parole come “recovery”, “recover” e “restore” segnalano come guarigioni le finali ricomposizioni degli strappi avvenuti nei legami e negli affetti. L’ultimo paragrafo della raccolta è un vero elogio alla conoscenza medica paragonata a un dono divino per l’azione benefica che svolge per l’umanità: “In the worthy Cerimon, who restored Thaisa to life, we are instructed how goodness directed by knowledge, in bestowing benefits upon mankind, approaches to the nature of the gods.” (Lamb, 2007: 270). Una nota, certo, che dà un’ulteriore prova di un dialogo costante tra i Romanticici e il pensiero neuro-scientifico del tempo e, nel caso particolare, di un’influenza dei trattati medici sui lavori per l’infanzia di Mary Lamb (Woodbery, 1999: 660).

Cerimon riporta in vita Thaisa, moglie di Pericle, dopo essere stata sepolta nelle profondità del mare. Si crede, infatti, sia morta dando alla luce sua figlia. La complessa interrelazione tra madri e figlie, fulcro tematico nella produzione della Lamb, qui nella drastica e mutua esclusività di morte e vita, si ricompone con lo scrupoloso e benevolo intervento medico. Cerimon comprende, scrutando attentamente gli occhi di Thaisa, che a quel cadavere, stranamente sepolto, chiuso in una cesta, si può ridare il soffio vitale.

[Cerimon] did not believe her to be dead. He ordered a fire to be made, and proper cordials to be brought, and soft music to be played, which might help to calm her amazed spirits if she should revive; and he said to those who crowded round her, wondering at what they saw, ‘I pray you, gentlemen, give her air; this queen will live; she has not been entranced above five hours; and see, she begins to blow into life again; she is alive; behold, her eyelids move; this fair creatures will live to make us weep to hear her fate.’ Thaisa had never died, but after the birth of her little baby had fallen into a deep swoon, which made all that saw her conclude her to be dead […]. (Lamb, 2007: 259-260).

La visione della rigidità cadaverica del corpo della madre è l’esperienza emozionale che disegna nell’animo di chi osserva un ritratto idealizzato. Tale costruzione idealizzata del materno si rimoda nel racconto The Winter’s Tale con la fissità
Statuaria di Hermione. Solo dopo che Leontes, suo marito, e Perdita, sua figlia, avranno contemplato la perfezione incomparabile della sua figura, può Hermione abbandonare il piedistallo e ricongiungersi a loro secondo la parabola narrativa del “lost” e “found”. Nella straordinaria antitesi, “the newly found Perdita”, c’è il percorso di sofferenza di quel ritrovamento e ricongiungimento.

Paulina then ordered some slow and solemn music, which she had prepared for the purpose, to strike up; and to the amazement of all the beholders, the statue came down from off the pedestal, and threw its arms around Leontes’ neck. The statue then began to speak, praying for blessings on her husband, and on her child, the newly found Perdita. No wonder that the statue hung upon Leontes’ neck, and blessed her husband and her child. No wonder; for the statue was indeed Hermione herself, the real, the living queen. (Lamb, 2007: 259-260)

La vista di Hermione per Leontes rinnova il dolore per le colpe commesse. Sotto l’impeto di una irrefrenabile passione quel padre diviene l’artefice di un dramma familiare che si acuisce in una spirale di eventi tragici: la prigionia di sua moglie, la morte del figlio e la perdita di sua figlia. È, infatti, il mondo degli adulti a causare sofferenze e dolori, perlopiù ai propri figli. Contrariamente al campionario ottocentesco dei bambini cattivi dei moral tales che ricevono da educatori e genitori punizioni per atti di imprudenza o disobbedienza, nei tales shakespeareiani si assiste ai rimproveri dei fanciulli rivolti agli adulti o ai propri genitori. La raccolta si apre con l’invettiva paradigmatica di una figlia al proprio padre. Miranda accusa Prospero di crudeltà per il maltrattamento a cui sta sottoponendo Ferdinando: “Miranda hung upon her father, saying, ‘Why are you so ungentle? Have pity, sir […]’” (Lamb, 2007: 12). Sono solo espediti magici, però, gli ostacoli che Prospero mette in campo per comprendere i sentimenti dei due giovani, per di più farà ricorso alla sua bacchetta magica per avvolgere Miranda in un sonno che la protegga e la ristora da possibili turbamenti e inquietudini che possano mettere a dura prova i nervi di una fanciulla.

Reale e dagli effetti talvolta irreversibili è, invece, lo ill-usage che Leontes riserva alla sua famiglia, paragonabile alla furia di Othello ai danni di Desdemona. Leontes, però, posto di fronte alla vista di Hermione, rinnoverà nel ricordo l’esperienza emotiva di una coscienza che si perde nei suoi eccessi. Con il perdono concesso da sua moglie e dall’amico Polixenes e con l’aiuto di Paulina, vera guida psicologica nel superamento del dolore della colpa, il re può risarcire le gioie negate e perse.
‘Either forbear this transport,’ said Paulina to Leontes, ‘and let me draw the curtain; or prepare yourself for more amazement. I can make the statue move indeed; aye, and descend from off the pedestal, and take you by the hand. But then you will think, which I protest I am not, that I am assisted by some wicked power.’ ‘What you can make her do,’ said the astonished king, ‘I am content to look upon. What you can make her speak, I am content to hear; for it is as easy to make her speak as move.’ (Lamb, 2007: 39).

Si può, così, ristabilire l’infarto culto della maternità violato con estrema ferocia.

**Riferimenti bibliografici**


EDITH NOURSE ROGERS: LA LABOR DE UNA CONGRESISTA VISIONARIA

Antonio Daniel Juan Rubio
Isabel María García Conesa
Centro Universitario de la Defensa de San Javier

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del presente artículo pasaremos a analizar y estudiar en profundidad la labor humana y personal de la política republicana estadounidense Edith Nourse Rogers, quien hasta el año 2011 fue la parlamentaria con la carrera política más extensa en la historia del Congreso. Este simple hecho justifica, cuando no valida por sí mismo, la razón por la que hemos centrado la actual investigación en la figura de la citada figura y no en otra congresista norteamericana de la misma década o posteriores.

Pero además, explicaremos convenientemente, su relevancia e importancia en la política estadounidense a lo largo de varias décadas a partir de los años veinte con la introducción de varias iniciativas legislativas pioneras en su momento. El objetivo de este trabajo de investigación es el de pretender arrojar luz sobre la figura pública y privada de la congresista Rogers.

Edith Nourse Rogers fue una mujer con un impacto significativo en la historia, cambiando para siempre tanto la vida de muchas mujeres estadounidenses por medio de la creación de un cuerpo específico femenino en el ejército, como la de los veteranos de guerra para los que defendía la creación de hospitales por todo el país así como la implantación de diversos beneficios y compensaciones.

Pero incomprensiblemente, la figura de la congresista Edith Nourse Rogers ha sido bastante poco estudiada y no se le ha reconocido su valía y relevancia para el país. De ahí que esta investigación sea pionera a la par que especialmente apreciable y significativa desde un punto de vista histórico.
2. **Aspectos biográficos generales**

Nacida con el nombre de Edith Frances Nourse en la pequeña ciudad de Saco (Maine) el 19 de marzo de 1881, dedicada a la fabricación textil, fue la única hija y la más joven de los dos hijos de Franklin T. Nourse y Edith F. Riversmith. Sus padres eran nativos de Maine y descendientes de antiguos colonos puritanos de Massachusetts en Nueva Inglaterra.

Su familia era descendiente directa de Priscilla Mullen y John Alden, que figuraban entre las primeras familias que llegaron al país a bordo del barco “Mayflower” y que posteriormente se establecieron en la población de Plymouth. También eran descendientes directos de John Adams, el segundo presidente en la historia de los Estados Unidos.

Su padre, Franklin T. Nourse, graduado en Harvard, era el director de una de las fábricas textiles más importantes de la ciudad y fue una persona bastante influyente en la política local. Su madre, Edith F. Riversmith, abandonó la Iglesia Congregacional para seguir a su marido hasta la iglesia episcopal, ofreciéndose generosamente como voluntaria para ayudar a los pobres y a los más necesitados.

Que su madre fuese recordada tras su muerte, como demuestra la carta personal que el doctor Julius Klein, por aquel entonces “Ayudante del Secretario de Comercio” (Assistant Secretary of Commerce), le escribió a Edith con fecha del 14 de marzo de 1931dándole el pésame por el reciente fallecimiento de su madre, nos habla bien a las claras de la calidad humana que impregnaría los designios políticos de Edith.

Edith Nourse pasó sus primeros catorce años de vida en la localidad de Saco en el condado de York (Maine) donde fue educada por un tutor privado, como era la costumbre de la época. Su infancia estuvo marcada por la estabilidad económica al provenir de una familia bastante acomodada. Tanto ella como su hermano tuvieron una infancia desahogada y bastante confortable en su ciudad natal.

---


2 El doctor Julius Klein (1886 – 1961) fue un famoso historiador norteamericano, ejerciendo en la prestigiosa universidad de Harvard. El año 1923 marcó un punto de inflexión en la vida de Julius Klein, puesto que se dedicó al desempeño de cargos públicos en el Departamento de Comercio, donde desarrolló su actividad de experto en política comercial y asesor en las relaciones económicas con Latinoamérica, ocupando cargos de gran responsabilidad como el de director de la Oficina de Comercio Exterior e Interior (1921-29) y secretario en la Secretaría de Comercio (1929-33).
En 1895, Franklin T. Nourse aceptó el puesto de gerente de la “Lawrence Manufacturing Company”, la segunda industria textil de algodón más importante de la localidad de Lowell (Massachusetts) y en consecuencia, la familia se trasladó a la nueva ciudad. Allí, Edith Nourse asistió a una exclusiva escuela privada para niñas de familias acomodadas llamada “Rogers Hall School”, donde se convirtió en la presidenta de la asociación de alumnas y graduándose en 1899.

Posteriormente, sus padres la enviaron a la escuela parisina “Madame Julien” de Neuilly en Francia para que terminara sus estudios oficiales sobre literatura francesa. Al regresar a casa, participó activamente en las actividades sociales y eclesiásticas de Lowell mientras asistía a recepciones y fiestas, a la par que acudía frecuentemente al teatro en Boston. La prensa local la describió como: “Una chica guapa de lágrima fácil, pero a la vez encantadora, brillante y muy trabajadora” (Weatherford, 1990: 188).

En el otoño de 1907, Edith Nourse se casó con un prometedor vecino de la ciudad de Lowell llamado John Jacob Rogers,3 graduado en Harvard por la Escuela de Derecho (Harvard Law School) en la iglesia de St. Anne’s (Lowell) en 1904. Tal y como recogió la prensa local en su momento: “El matrimonio unió a dos familias yanquis republicanas prósperas” (Paxton, 1945: 46). Desafortunadamente, la pareja no tuvo hijos.

John Jacob Rogers comenzó una exitosa, aunque corta, carrera en la abogacía en Lowell junto a su cuñado en 1908 hasta que rápidamente se encaminó hacia la política local en 1911. Perteneciente al partido republicano, batió a un progresista, a un demócrata, y a un socialista con el fin de obtener la elección por el quinto distrito de Massachusetts al 63º Congreso de los Estados Unidos en 19124.

John J. Rogers era conocido por haber autorizado la llamada “Ley Rogers” (Rogers Act) de 19245 que reorganizó y modernizó el cuerpo diplomático estadounidense. En las siguientes seis elecciones, Rogers representó a Lowell y a todas las ciudades del distrito en el Congreso nacional hasta su muerte en el cargo.

A lo largo de los trece años que John sirvió en el Congreso, Edith lo aprendió todo acerca del trabajo y de la responsabilidad que suponía representar al quinto distrito de

3 John Jacob Rogers (1881 – 1925) fue miembro de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, representando al estado de Massachusetts.
4 El quinto distrito electoral de Massachusetts incluye, además de las ciudades de Lowell y Woburn, las ciudades históricas de Lexington, Concord y Bedford, así como la mayoría del condado de Middlesex, la cuna de la libertad e independencia estadounidense.
5 La Ley Rogers de 1924 referida como la Ley de Servicio Exterior de 1924, es la legislación que fusionó los servicios diplomáticos y consulares en el Servicio Exterior de los Estados Unidos. Definió un sistema de personal en virtud del cual la Secretaría de Estado está autorizada para asignar a los diplomáticos en el extranjero.
Massachusetts en el Congreso nacional. Estas enseñanzas perdurarían en su modo de actuar a lo largo de toda su vida personal y profesional.

El traslado de la pareja a Washington ofreció un cambio de escenario que modificó para siempre la vida de Edith Nourse Rogers. Tanto ella como su marido entretenían magníficamente a la comunidad política y diplomática de Washington, aunque inicialmente ella no buscaba inmiscuirse en el papel oficial de su marido como congresista. No obstante, se debe resaltar el hecho de que John J. Rogers consideraba a su esposa como su asesora jefe en materia de política y estrategia de campaña.

Sin embargo, en 1917, Edith insistió en acompañar a su marido, junto a otros miembros destacados del Comité de Relaciones Exteriores de la Cámara de Representantes, a una misión secreta no oficial por Francia y Gran Bretaña durante la Primera Guerra Mundial. En Inglaterra, se ofreció como voluntaria para colaborar en la sección londinense de la “Asociación Cristiana de Hombres Jóvenes” (Young Men’s Christian Association, YMCA) donde se enteró de las inadecuadas condiciones que sufrían las mujeres en calidad de enfermeras del ejército. Con la excepción de unas pocas enfermeras, eran civiles y no recibían atención o compensación alguna por parte del ejército.

Posteriormente, ya en Francia, acompañó a su esposo por diferentes zonas de batalla como miembro de la Cruz Roja, visitando incluso hospitales de base y de campaña junto a la “Liga de Servicio Exterior de las Mujeres” (Women’s Overseas Service League). En una de sus numerosas visitas efectuó la siguiente afirmación: “No se podía ver a los heridos y a los moribundos como yo los vi y no conmoverse a hacer todo lo que estuviera en mi mano para ayudarles a recuperarse” (Mangum, 1934: 11).

Durante la Primera Guerra Mundial quedó impresionada por la contribución de las mujeres inglesas al esfuerzo bélico, en su condición de préstamo a las oficinas de la “Fuerza Expedicionaria Americana” (American Expeditionary Force, AEF)\(^6\). Las mujeres estadounidenses, con la excepción de las enfermeras del ejército, eran civiles y no recibían ni beneficios ni indemnización.

Entonces, Edith dedicó todo su tiempo y sus energías a los problemas que afectaban a los veteranos discapacitados de esa guerra. Así, al volver a Washington a comienzos de 1918, se unió a la Cruz Roja Americana (American Red Cross) trabajando siete días

\(^6\) Se llaman Fuerzas Expedicionarias Estadounidenses (acrónimo en inglés: AEF) a las fuerzas militares estadounidenses enviadas a Europa en la Primera Guerra Mundial. Ayudaron a Francia a defender el Frente Occidental durante la Ofensiva de Aisne, y tuvieron su combate más importante en la ofensiva Meuse-Argonne en el otoño de 1918.
a la semana en el hospital militar “Walter Reed Army Medical Hospital”. Este fue realmente el momento crucial de su vida. A partir de entonces, cambió su papel de chica dedicada a la vida social por el de patriota dedicada a auxiliar a los veteranos de guerra, comprometiéndose a velar por su salud y su bienestar. Su trabajo con los veteranos hospitalizados llegó a ser reconocido por medio de un artículo publicado en un prestigioso medio de comunicación estadounidense (Poe, 1925: 7).

Mientras su marido se alistó, por un breve periodo de tiempo, en el cuerpo de artillería del ejército mientras retenía su escaño del Congreso, ella continuó con su labor en el hospital donde siguió trabajando hasta 1922, ganándose el respeto de los soldados y compañeros que la apodaron cariñosamente: “El ángel de la misericordia” (Sicherman & Green, 1980: 587).

Después de la guerra, John J. Rogers mantuvo su interés principal en las relaciones exteriores, principalmente con los países de la vieja Europa, aunque pronto tuvo que comenzar a responder a las presiones del Congreso en busca de ayuda para los veteranos de la Primera Guerra Mundial.

Consecuentemente, se unió a la recién creada “Legión Americana” (The American Legion)7 como miembro fundador de la misma, y su esposa Edith como miembro del también nuevo cuerpo auxiliar.

Llegamos entonces a la fecha destacada del 12 de abril de 1922, cuando el entonces presidente republicano Warren G. Harding la nombró inspector de hospitales de los veteranos con un sueldo anual de un dólar. Los también presidentes republicanos de la década, Calvin Coolidge y Herbert Hoover, renovaron su nombramiento con posterioridad en agosto de 1923 y en marzo de 1929 respectivamente. Con sus numerosos viajes por todo el país, pronto comenzó a ser reconocida como una autoridad competente sobre la adecuación del servicio médico que se les ofrecía a los veteranos de guerra.

Su función principal era la de viajar por todo el país, visitando hospitales y comunicando directamente las necesidades de los veteranos a las diferentes administraciones republicanas. El interés que despertó el viaje de Edith recorriendo los diferentes hospitales de veteranos, quedó reflejado en una carta que le envió John

7 The American Legion (La Legión Americana) es una organización de veteranos de guerra estadounidense. Fundada en 1919, trabaja por el cuidado de veteranos incapacitados y enfermos, promoviendo indemnizaciones y pensiones para estos, sus viudas y los huérfanos.

8 Cada uno de los tres nombramientos presidenciales tuvieron lugar en las siguientes fechas: 12 de abril de 1922 (Warren Harding), 21 de agosto de 1923 (Calvin Coolidge) y 23 de marzo de 1929 (Herbert Hoover).
Weeks, Secretario del Departamento de la Guerra (War Department), el 4 de diciembre de 1922, en la que alababa su interés sincero por los veteranos de guerra.

3. **LA LABOR DE EDITH NOURSE ROGERS EN LA REDACCIÓN DE LEYES PIONERAS**

Edith Nourse Rogers hizo su primera incursión en la política del quinto distrito electoral en 1924 cuando sirvió como representante personal del entonces presidente Calvin Coolidge. Se convirtió así en la secretaria de los votantes, siendo la primera mujer en efectuar el envío oficial del voto.

Pero en aquel momento la desgracia se cruzó en la vida de Edith en forma de enfermedad cuando, en 1924, su marido, el aún congresista John J. Rogers, en la cima de su carrera política, padeció la enfermedad de Hodgkin\(^9\), muriendo poco después, en marzo de 1925. Sus restos descansan en el cementerio municipal de su ciudad natal de Lowell. Tras la muerte de su marido, Edith recibió innumerables muestras de cariño y afecto tanto personales como profesionales.

Entre las primeras, destaca una carta personal manuscrita por Robert Lansing,\(^10\) con fecha del 5 de abril de 1925. Y entre las profesionales, podemos mencionar las muestras de condolencias ofrecidas por dos asociaciones tan dispares como *The Lowell Five Cent Savings Bank*, con fecha de 3 de septiembre de 1924, de la *Young Men’s Christian Association*, con fecha de 8 de septiembre de ese mismo año, así como de la asociación de veteranos *Veterans of Lowell*, con fecha de 30 de marzo de 1925.

Antiguos congresistas, miembros destacados del partido republicano en Lowell, hombres de negocios y allegados urgieron entonces a Edith a que optara al escaño dejado vacante por su difunto marido, como era la costumbre del momento, hecho que fue recogido en un artículo publicado en el periódico *The Washington Post*. De no haber mostrado abiertamente sus dudas iniciales, quizás no se hubiesen producido tantas muestras públicas de ánimo.

A pesar de que al principio mostró ciertas reticencias, dio finalmente su conformidad alegando que pensaba que su marido hubiese deseado que continuara con las políticas

\(^9\) La enfermedad de Hodgkin es un tipo de linfoma. El **linfoma** es un cáncer del tejido linfático encontrado en los ganglios linfáticos, el bazo, el hígado y la médula ósea. Frequentemente, el primer signo de la enfermedad de Hodgkin es la presencia de un ganglio linfático de gran tamaño. Fuente: Instituto Nacional del Cáncer.

\(^10\) Robert Lansing (1864 – 1928) sirvió como asesor jurídico del Departamento de Estado tras el estallido de la Primera Guerra Mundial. Posteriormente, bajo la presidencia de Woodrow Wilson desempeñó el cargo de Secretario de Estado, siendo miembro de la Comisión Interamericana que negoció la paz en París en 1919.
activas que él ya había emprendido. Sin embargo, no hizo campaña porque en su opinión: “Eso ni le agradaría a mi marido, ni dignificaría la campaña” (Sicherman & Green, 1980: 588).

De hecho, el factor clave que finalmente le animó a presentarse a las primarias fue una emotiva carta dirigida a ella por el entonces gobernador del estado de Massachusetts, Alvan T. Fuller 11 el 24 de abril de 1925, en la que le instaba fehacientemente a presentarse a dichas elecciones como digna sucesora de su difunto marido.

Realmente, Edith consideraba su candidatura como una extensión de su propia profesión, transfiriendo su voluntarioso trabajo para con los veteranos al escenario del Congreso. La preocupación latente sobre la elección de una mujer se neutralizó en la cobertura mediática con la siguiente argumentación: “La oficina necesita a la mujer” (Eno, 1976: 256). También se declaró públicamente que Edith no era una sufragista activa. Lo que nunca se llegó a revelar al público fue el hecho de que tanto ella como su marido habían sido unos firmes defensores del sufragio con anterioridad.

Edith, quien ya contaba con cuarenta y cuatro años, ganó las primarias de junio con el 84% del voto escrutado frente a sus dos oponentes a pesar de la asistencia excesivamente baja. Su principal competidor por la nominación republicana fue James Grimes, un ex-senador por el estado de Massachusetts que dirigía una plataforma a favor de la prohibición y de la ley y el orden.

Durante la breve campaña, Edith afirmó que ella siempre había sido prohíbicionista y que creía en la estricta aplicación de la Enmienda XVIII, una posición que le granjeó el apoyo mayoritario de los defensores de la prohibición. Entonces, en las primarias republicanas, como bien recogió el periódico The Washington Post, Edith obtuvo más de trece mil votos frente a los casi dos mil de Grimes.

Por su parte, el partido demócrata nominó a Eugene N. Foss 12 de Boston, un ex-gobernador de Massachusetts, con el fin de desafiar a Rogers en las elecciones especiales del 30 de junio de 1925. Foss creía que el partido republicano era vulnerable porque no se adhiría a las estrictas políticas arancelarias, un asunto de especial

---

11 Alvan T. Fuller (1878 – 1958) fue elegido miembro de la Cámara de Representantes por el estado de Massachusetts y delegado de la Convención Nacional Republicana en 1916. Fuller sirvió como gobernador del estado de Massachusetts de 1925 a 1929.

12 Eugene N. Foss (1858 - 1939) fue representante de Massachusetts, nacido en West Berkshire, cerca de St. Albans. Elegido como demócrata al 66º Congreso para cubrir la vacante causada por la muerte de William C. Lovering sirvió hasta su renuncia en 1911. Después de haber sido elegido gobernador de Massachusetts, fracasó en su intento de reelección al Congreso en 1925, reanudando sus actividades anteriores.
preocupación en el férreo distrito demócrata que abarcaba, por ejemplo, la ciudad textil de Lowell.

Los observadores políticos locales habían apodado al distrito nororiental de Massachusetts como la “quinta lucha” (*The Fifth Fight*) debido a sus proporciones igualadas de demócratas y republicanos. Sin embargo, al provenir de una familia del negocio textil, Edith hizo un llamamiento a los trabajadores del textil para que la votasen afirmando: “Soy republicana por herencia y por convicción” (Engelbarts, 1974: 33).

El 30 de junio de 1925, los votantes otorgaron abrumadoramente su voto a Edith, quien se impuso con el 72% del voto emitido, e infligiendo a Ross la peor derrota política de su carrera. Una muestra de su clara victoria electoral y su posterior nombramiento en la Cámara Nacional fue el Certificado de Elección a la Cámara de Representantes por el Estado de Massachusetts de 1925.

Ésta fue la primera de sus dieciocho elecciones consecutivas victoriosas al Congreso. De esta forma, siguió los pasos de Mae Ella Nolan y Florence Prag Kahn, quienes ya habían obtenido los escaños de sus difuntos maridos. Uno de los primeros reconocimientos públicos que recibió vino del propio presidente Calvin Coolidge, quien le felicitó personalmente por su victoria electoral en una carta personal enviada el 3 de julio de 1925.

Los principales medios de comunicación del país, como *The New York Times* y *The Washington Post*, se hicieron eco de la sonada victoria de la republicana Rogers sobre el demócrata Foss. A la finalización de las elecciones, una de las primeras declaraciones que la victoriosa Rogers efectuó a los medios de comunicación fue el siguiente: “Ahora espero que todo el mundo se olvide de que soy una mujer tan pronto como sea posible” (Brown, 1999: 752).

A lo largo de su dilatada carrera política, recibió innumerables muestras de felicitación por sus victorias electorales consecutivas. Baste como muestra la carta personal redactada por el congresista Joseph W. Martin el 17 de septiembre de 1952, también republicano por Massachusetts, en la que felicitaba a la congresista Rogers por su nueva reelección al Congreso.

---

El apellido Rogers volvió a la Cámara de Representantes, con un margen victorioso de votos cada vez más amplio, eclipsando los números de su marido en las siguientes campañas de reelección. Edith era carismática y su sentido del humor le sirvió para ganarse la confianza de votantes y colegas en el Congreso. Teniendo en cuenta sus dieciocho horas de trabajo al día, la prensa pronto la apodó con el apelativo: “La mujer más ocupada de todo el Capitolio” (The Washington Post, 1933: 9).

Su servicio en el Congreso comenzó el 30 de junio de 1925 (69º Congreso), convirtiéndose en la séptima mujer de la historia en ser elegida al mismo. Edith también se convirtió en la primera mujer de Nueva Inglaterra en ser seleccionada para el puesto, y la segunda de un estado del este del país. También fue la primera mujer en presidir “pro tempore” la Cámara de Representantes.

Al igual que había sucedido anteriormente con su marido, Edith temporalmente consiguió el quinto distrito completo y aguantó estoicamente las amenazas de los representantes demócratas de la Cámara estatal en Boston, que anhelaban repartir esa vasta zona, hasta entonces nítidamente republicana.

Al principio, eliminó la oposición que halló en su propio partido, y a partir de los años cuarenta ya no tuvo contestatarios destacados en las primarias de su partido. Desde 1942 en adelante, Edith obtuvo la victoria en cada ciudad y en cada pueblo, consiguiendo, al menos, el 72% del voto total. De hecho, en tres de las campañas no tuvo ni tan siquiera un oponente en las filas del partido demócrata. Como dato anecdótico, podemos mencionar el hecho de que en varias campañas de reelección, el único gasto electoral que tuvo que afrontar fue el de la tasa de la inscripción para la elección.

Edith Nourse Rogers se convirtió entonces en una legisladora bastante tenaz. Se le consideraba muy capaz por parte de sus colegas masculinos y se convirtió en un modelo para las congresistas más jóvenes. Por ejemplo, el 19 de abril de 1934 leyó una petición en contra de las regulaciones empresariales ampliadas del llamado “New Deal”, y presentó más de mil firmas al registro del Congreso. O cuando, en 1937, apoyó un proyecto de ley para financiar el mantenimiento del descuidado cementerio del

---

14 Las seis congresistas que le precedieron fueron Jeannette Rankin, Alice M. Robertson, Winnifred S. Huck, Mae E. Nolan, Florence P. Kahn y Mary T. Norton. Como todas ellas, con la excepción de Norton, Edith compartía el hecho de ser republicana y miembro de la Cámara de Representantes. Los datos estadísticos de las diferentes elecciones se han obtenido de las Actas del Congreso: Congressional Record, House of Representatives, 69º - 86º Congress (1925 – 1961).
Congreso, a pesar de que los restos de su marido reposaban en el cementerio de su ciudad natal.

En los días del “New Deal”, Edith llevó a cabo una exitosa, a la par que solitaria, lucha con el fin de exigir a la Fuerza Aérea Estadounidense que dejara el transporte del correo a las líneas aéreas comerciales, no sin que antes este servicio le costara la vida a muchos pilotos jóvenes que habían fallecido pilotando pequeñas avionetas que no estaban preparadas para esa finalidad comercial.

Edith fue una de las lideres en la lucha por contar con los suficientes aviones como para convertir a la Fuerza Aérea Estadounidense (United States Air Force, USAF) en la mejor del mundo. Su defensa en la Cámara de Representantes a favor de la obtención de las apropiaciones necesarias para la defensa naval del país es también bien conocida en el Congreso.

La aviación, que por aquel entonces se encontraba en un estadio inicial, necesitaba el interés y la dirección de una figura política pública si pretendía llamar la atención de la opinión pública y conseguir el apoyo federal necesario para su desarrollo, especialmente en el campo de la aviación militar. Y Edith se convirtió en esa figura debido a su continuo uso del avión para viajar a todas partes del país y como portavoz visible por la creación de una legislación federal específica.

La congresista Rogers tuvo un papel esencial a la hora de asegurar las asignaciones necesarias del Congreso para modernizar “Camp Devens”16, fundado como un campo de entrenamiento de la Primera Guerra Mundial, pasando a denominarse “Fort Devens” en la década de 1930.

Casi sesenta mil soldados se instalaron en el campamento en mayo de 1918. Después de la firma del armisticio en noviembre, el campamento sirvió como centro de desmovilización de muchas unidades. Posteriormente, el campamento se convirtió en un centro de entrenamiento de verano de la Guardia Nacional y de los reservistas.

Pero Edith no permitió que el Departamento de Guerra abandonara al campamento a su propia suerte. Dedicada y comprometida tanto a la historia de Devens como a los miembros de su distrito, Edith ayudó a conseguir las ayudas económicas necesarias como para poder revivir Camp Devens y convertirlo en un campo de reserva permanente del ejército a partir de noviembre de 1931.

---

16 Camp Devens, llamado así por el brigadier general de la Guerra Civil Charles Devens, había sido fundado en la primavera de 1917 con una extensión de miles de hectáreas en la población de Ayer (Massachusetts).
En su discurso sobre el desarrollo de Fort Devens, el 7 de octubre de 1932, la congresista Rogers hizo un breve trazado de su historia: “En sus edificios vacíos y hectáreas de terreno, todavía yace el noble espíritu de los hombres valientes de Nueva Inglaterra que se entrenaban aquí, algunos de los cuales estaban dedicados a la caza en tiempos de paz, y algunos otros valientemente hicieron el sacrificio supremo por la causa de nuestro país” (Edith Nourse Rogers Collection, 1932).

Cuando Edith juró el cargo en el 69º Congreso (1925 – 1927), no obtuvo ninguna de las asignaciones a los diferentes comités en los que su marido había servido. En cambio, recibió asignaciones de nivel medio como el “Comité de Gastos de la Secretaría de la Marina”, el “Comité de las Artes Industriales y Exposiciones”, el “Comité para el Sufragio” y sobre todo el “Comité para la Legislación de los Veteranos de la Primera Guerra Mundial”. Pero además, sirvió durante dieciséis años en el “Comité para el Servicio Civil”, y catorce años en el “Comité de Relaciones Exteriores”.

Pero cuando una reorganización del Congreso restringió los servicios que cada congresista podía prestar a solamente un único comité17, Edith permaneció en el “Comité de Relaciones con los Veteranos” como miembro de mayor rango. Apoyándola por su servicio en las organizaciones de veteranos, el partido republicano se vio obligado a reconocer su liderazgo nombrándola presidenta del Comité en el 80º y en el 83º Congreso respectivamente.

El bienestar de los veteranos era, según Edith, su gran interés en la vida. La legislación referente a los veteranos no era un asunto menor, ya que muchos congresistas estaban pendientes de los dictámenes del comité. Incluso las dos principales organizaciones de veteranos, la Legión Americana y los Veteranos de Guerras Exteriores, formaron una alianza estratégica con sus ayudantes para presionar formidablemente al Congreso en busca de mayores beneficios para los mismos.

Edith propulsó muchas de sus leyes y proyectos y luchó por sus intereses en la Cámara de Representantes. Cuando se convirtió en presidenta del “Comité de Relaciones con los Veteranos”, el 80% de sus proyectos de ley trataban de los veteranos, aunque posteriormente, sólo unos pocos llegaran a convertirse en leyes firmes, aunque de gran calado y relevancia histórica. Durante su carrera política, introdujo más de mil doscientos proyectos de ley en la Cámara. De éses, más de

---

17 Como se recogen en las Actas del 80º Congreso, la Ley de Reorganización Legislativa redujo el número de asignaciones a comités que un congresista podía ostentar a la vez a partir de 1947.
seiscientos se referían a los asuntos de los veteranos de guerra y de las fuerzas armadas del país.

En la primavera de 1930, como presidenta del subcomité de hospitales del “Comité sobre la Legislación de los Veterans de la Primera Guerra Mundial”, introdujo una disposición de quince millones de dólares para el desarrollo de una red nacional de hospitales para veteranos dentro de la llamada “Ley de Administración de los Veteranos” (Veterans’ Administration Act). Y lo hizo con la oposición del entonces presidente de la comisión.

Uno de estos veteranos afirmó en un medio de comunicación: “Esperando mucho de ella, los veteranos siempre reciben mucho. Ella nunca decepciona” (The Washington Post, 1930: 6). La admiración y el respeto que los veteranos sentían por la congresista Rogers queda reflejado en una carta escrita por Karl Standish, encargado jefe del Comité de Relaciones con los Veteranos, el 16 de diciembre de 1948 en la que afirmaba: “No conozco a una persona en este país que tenga un mejor conocimiento de los problemas de los veteranos o de las leyes bajo las que están sujetos”.

Posteriormente, votó en contra tanto de la “Ley de Neutralidad” (Neutrality Act) de 1937\(^{18}\) que los líderes republicanos aislacionistas favorecían, como de la “Ley de Servicio Obligatorio” (Selective Service Act) de 1940\(^{19}\) en contra claramente de los intereses particulares de su propio partido.

Destaca sobre todo, por su importancia y relevancia no sólo para el país, la ley que estableció el cuerpo femenino del ejército. El 28 de mayo de 1941, Edith y el general George C. Marshall propusieron un proyecto de ley con el fin de establecer un “Cuerpo Auxiliar de Mujeres en el Ejército” (Women’s Auxiliary Army Corps, WAAC). Otras mujeres que colaboraron conjuntamente con ellos fueron Eleanor Roosevelt, Mary McLeod Bethune y Oveta Culp Hobby, con el fin de persuadir al Congreso para que crearan el WAAC.

Edith pretendía crear un programa de afiliación voluntaria para que las mujeres pudiesen alistarse en el ejército de los Estados Unidos, aunque no se incluyera su capacidad para el combate. Su propuesta, como explicó a sus colegas del Congreso: “Le

---

\(^{18}\) En enero de 1937, el Congreso aprobó una resolución conjunta que prohibía la venta de armas a España. La Ley de Neutralidad de 1937, aprobada en mayo, incluye las disposiciones de los actos anteriores, y la extendió para cubrir las guerras civiles también.

\(^{19}\) La Ley de Servicio Obligatorio de 1940, promulgada el 16 de septiembre de 1940, instauró el servicio militar obligatorio en tiempos de paz por primera vez en la historia de Estados Unidos.
otorga a las mujeres la oportunidad de ser voluntarias y servir a su país de una manera patriótica” (Chamberlain, 1973:59).

Edith recordaba a las mujeres que se habían ofrecido como voluntarias durante la Primera Guerra Mundial. Como no eran miembros oficiales del ejército, no recibían su protección y tenían que buscarse la manutención y el alojamiento por su cuenta. Tampoco tenían ningún beneficio en el cuidado de la salud o protección legal alguna.

Además, después de volver a casa, no recibieron los beneficios de los veteranos de guerra, así que Edith se propuso rectificar todas esas injusticias. Incluso llegó a afirmar en una ocasión: “Intentaré hacer posible el trabajo de muchas mujeres que no pueden permitirse el lujo de prestar sus servicios sin compensación alguna” (Weatherford, 1990: 208).

Aunque Edith Nourse Rogers recibió la ayuda de algunos oficiales del ejército, muchos no estaban dispuestos a permitir la entrada de la mujer en el ejército. Pero finalmente, el 14 de mayo de 1942, la ley fue aprobada. Como solución de compromiso entre las dos partes enfrentadas, las mujeres podrían trabajar con el ejército, aunque no como parte del mismo, y a cambio recibirían alimentación, vivienda, protección legal, atención médica, un salario digno, y uniformes reglamentarios.

A continuación, en octubre de 1942, Edith presentó un proyecto de ley que convertiría al “Cuerpo Auxiliar de Mujeres del Ejército” (Women’s Army Auxiliary Corps, WAAC) en miembros oficiales de la Reserva del Ejército de los Estados Unidos. Aunque al principio el general George Marshall se negó a apoyar dicho proyecto, finalmente cambió de opinión en 1943 dando su aprobación a la citada ley.

Este cambio de opinión del general Marshall, y de gran parte de la cúpula del ejército y de la población en general, vino motivado, en gran medida, por la siguiente afirmación de la congresista Rogers: “Han hecho un buen trabajo y el Departamento de Guerra y el país en general deben estarles muy agradecidos. No obstante, es necesario señalar que es vital para la eficiencia y la seguridad que el ejército tenga control militar sobre estos empleados. Es un servicio en el que la velocidad es el factor esencial que puede significar la diferencia entre la vida y la muerte” (Simkin, 2009:9).

La congresista Edith Nourse Rogers y Oveta Culp Hobby20, la primera directora del WAAC, crearon un nuevo proyecto de ley que no fue aprobado hasta el 1 de julio de 1943. Así, el 5 de julio de 1943, Hobby se convirtió en la primer oficial con el rango de

---

20 Oveta Culp Hobby (1905 –1995) fue la primera secretaria del Departamento de Salud, Educación y Bienestar, y posteriormente la primera comandante del WAC.
coronel del recién creado “Cuerpo de Mujeres del Ejército” (Women’s Army Corps, WAC). Los objetivos de Edith de crear igualdad de condiciones en el ejército para las mujeres se vieron definitivamente cumplidos.

Así pues, las mujeres recibieron finalmente todas las prestaciones, beneficios e indemnizaciones y la protección de los miembros del ejército, tanto en los Estados Unidos como en los territorios y bases de ultramar. Las mujeres que sirvieron con el WAC en la Segunda Guerra Mundial fueron las primeras mujeres estadounidenses en incorporarse al ejército sin ser enfermeras. Si bien al principio fue difícil contar con mujeres en el ejército, con el tiempo se dieron cuenta de que era lo mejor para el país y de que eran muy útiles en tiempo de guerra (Wilson, 1997: 27).

Poco después de la invasión de Normandía durante la Segunda Guerra Mundial, Edith visita de nuevo Europa con el fin de obtener información de primera mano sobre las necesidades de los hombres que habían resultado heridos en los diferentes frentes que estaban aún abiertos.

Así pues, visitó diferentes hospitales desde las bases de Inglaterra a los diferentes puestos en primera línea de batalla en Francia, Bélgica e Italia, lo que a su regreso a los Estados Unidos le impulsó a solicitar al país la necesidad de contar con más enfermeras y de forma permanente en el ejército. En consecuencia, perseguía la creación de un “Cuerpo Permanente de Enfermeras” (Nurse Corps) en la “Administración de los Veteranos” (Veterans’ Administration). Al final de la guerra, Edith también propuso la creación de un Departamento, a nivel ministerial, de Relaciones con los Veteranos. Aunque la propuesta no fue aprobada en vida de la congresista, con el tiempo llegó a convertirse en realidad en 1989.

La congresista Rogers también fue una de las principales redactoras de la llamada “Ley de Readaptación al Servicio” (Service Readjustment Act). Esta ley, comúnmente conocida como “GI Bill of Rights” estableció la financiación necesaria para diferentes obtener beneficios educativos para los veteranos, cambiando sus vidas y reformulando la economía estadounidense21.

Esta ley le concedió a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial las oportunidades de asistir a clases, obtener una cualificación profesional, y conseguir préstamos hipotecarios a bajo interés. Asimismo, consiguió que se aprobaran varias medidas legislativas para apoyar el desarrollo de diversos aparatos protésicos y los fondos

21 Los gastos para clases y libros cubrían hasta quinientos dólares al año durante cuatro años, y los gastos de vivienda ascendían a cincuenta dólares al mes.
necesarios para la adquisición de automóviles adaptados por parte de los veteranos con
miembros amputados.

Nadie contribuyó más a la redacción de esta ley “Public Law 346, Chapter 268, The
White House” el 14 de junio de 1944 que la congresista Edith Nourse Rogers. Y como
tributo al papel que desempeñó, el presidente Franklin D. Roosevelt le obsequió con el
bolígrafo con el que se había firmado la ley.

Entonces tras la Segunda Guerra Mundial, Edith sirvió de nuevo en el extranjero bajo
un mandato especial del presidente Roosevelt. Así, en 1945, fue enviada como delegada
especial de los Estados Unidos a la Conferencia Inter-Americana sobre los problemas de
la guerra y la paz que se celebró en la ciudad de México capital.

Durante el 82° Congreso (1951 – 1953), Edith lideró la llamada “Ley de Reajuste de
Asistencia a los Veteranos” (Veterans Readjustment Assistance Act) de 195222, que
amplió las disposiciones de la ley anterior a la promoción de los beneficios para los
Veteranos de la Guerra de Corea, quienes se habían visto excluidos de los beneficios.

En los años posteriores a la aprobación de estas leyes, más de veintiún millones de
veteranos y militares recibieron cerca de setenta y cinco millones de dólares en
beneficios para educación y la búsqueda de empleo. La Administración de Veteranos y
el Departamento de Relaciones con los Veteranos también garantizaron casi diecisiete
millones de dólares para préstamos hipotecarios (Department of Veterans’ Affairs,
2003: 14).

Los asuntos domésticos recibieron gran cantidad de atención por parte de Edith, al
poder apreciar de primera mano los problemas que sus conciudadanos se encontraban
debido a la escasez en la distribución de alimentos, ropa y combustible como
consecuencia del racionamiento durante la guerra. Por ello, declaró que las necesidades
del país deberían recibir una mayor atención y consideración por parte de los
legisladores estatales. También luchó en contra de la explotación infantil, apoyó la
semana laboral de cuarenta y ocho horas para las mujeres, y favoreció la igualdad
salarial.

Por lo que respecta a las relaciones exteriores, otro de sus intereses principales, Edith
se hallaba por delante de la opinión pública y a veces lo reflejaba en sus opiniones o
declaraciones públicas. Así, en 1933, fue uno de los primeros congresistas en

22 La Ley de Reajuste de Asistencia a los Veteranos de 1952, llamado el GI Bill de Corea, procuró seguro
de desempleo, búsqueda de empleo, préstamos hipotecarios y los beneficios similares a los que se
ofrecieron a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial.
posicionarse públicamente en la Cámara de Representantes contra el tratamiento de los judíos por parte de Adolf Hitler y su Alemania nazi. La expulsión de los judíos de Alemania causó una crisis de refugiados en 1938. A pesar de ello, después de la Conferencia de Evian\textsuperscript{23} de 1938 no se logró levantar las cuotas de inmigración entre los países participantes.

Entonces, la congresista Rogers, junto al senador Robert F. Wagner, presentaron el proyecto de ley denominado “Wagner-Rogers” introducido en el Senado el 9 de febrero de 1939, y en la Cámara de Representantes el 14 de febrero. Por medio de dicho proyecto, se pretendía permitir la entrada de veinte mil refugiados judíos alemanes menores de catorce años y establecerse definitivamente en los Estados Unidos.

El proyecto de ley recibió el apoyo de grupos religiosos y laborales, y de parte de los medios de comunicación, pero encontró una fuerte oposición en los grupos patrióticos. Con un creciente nativismo y antisemitismo, y con los problemas económicos de la década, el presidente demócrata Franklin D. Roosevelt no pudo apoyar el proyecto y fracasó.

Su preocupación por la influencia de la llamada “amenaza roja” se extendió a las organizaciones internacionales. A pesar de que apoyó la creación de las Naciones Unidas, Edith exhortó en 1953 a que si se admitía a China en la recién creada organización, los Estados Unidos deberían retirarse de la misma y desalojar la sede del organismo en la ciudad de Nueva York.

Sin embargo, en 1954, debido a su intenso patriotismo y a su ideología conservadora, se opuso con firmeza a una propuesta del entonces vice-presidente Richard Nixon de enviar tropas a Indochina con el argumento de que ése no era el escenario en el que se debía luchar contra el comunismo. Edith afirmó públicamente: “Si los Estados Unidos golpean al comunismo deben hacerlo en Moscú, el corazón del comunismo, no en Indochina” (Congressional Record House, 1947: 2785).

Por lo que respecta a su propio distrito del Congreso, sus esfuerzos por obtener nuevas industrias para el estado son muy conocidos y apreciados. La relación de Edith con su electorado era intensamente personal hasta el punto de cortejar públicamente a sus contrincantes políticos del partido demócrata. De hecho, uno de sus últimos nombramientos fue el de un demócrata para el puesto de director general de correos.

\textsuperscript{23} La Conferencia de Evian fue una iniciativa del presidente de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt. El objetivo de esta reunión fue discutir sobre el problema de los refugiados judíos víctimas de las políticas del régimen nazi. La conferencia duró 9 días y contó con la presencia de 38 delegaciones internacionales.
También trabajó sin descanso a favor de sus electores porque como bien explicó ella misma: “No podía malgastar el dinero cuando sabía que había gente que lo necesitaba” (Siehman & Green, 1980: 589). Así pues, mantuvo una oficina local en su distrito electoral, provista del suficiente personal como para atender las necesidades de sus electores y votantes.

Edith, diligentemente, socorrió a la industria textil y a la del cuero de su propio distrito, motores económicos del estado y centro neurálgico de la industria textil de los Estados Unidos, oponiéndose a la competencia extranjera, atacando las diferencias salariales entre los estados del norte y los del sur, y autorizando la expansión de grupos comerciales dentro del propio Departamento de Estado.

Esto lo corrobora el hecho de que los principales líderes sindicales le atribuyen a Edith el éxito de ser la causa de la deportación de un fabricante de zapatos checo y de cuarenta de sus compatriotas, quienes habían establecido en el estado de Maryland una fábrica de zapatos que usaba mano de obra infantil en la cadena de montaje y que, como resultado, producía zapatos a bajo coste contra lo que no podía competir la industria nacional del calzado.

De este modo, buscó de forma continuada los fondos necesarios para la mejora sobre el control de las inundaciones de la dársena del río Merrimack. Incansable en sus esfuerzos por conseguir contratos con el Departamento de Defensa para su distrito, intentó atraer una planta nuclear energética así como los siguientes contratos con el fin de realizar investigación nuclear en su distrito. Fue debido a su persistencia, el hecho de que se estableciesen grandes fábricas de munición en la ciudad de Lowell con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial. Se le reconoce a Edith el hecho de haber conseguido para su estado natal de Massachusetts más de un billón de dólares en contratos federales.


A finales de su carrera política, se mencionó a la congresista Rogers como posible contrincante del senador demócrata John F. Kennedy de Massachusetts. Los observadores creían que Rogers era el único miembro del partido republicano con el suficiente potencial como para poder derrotarlo. En una ocasión, con motivo de una
entrevista sobre su servicio en la Cámara de Representantes hizo la siguiente afirmación: “Los primeros treinta años son los más difíciles. Es como el cuidado de los enfermos. Lo empiezas y te gusta el trabajo y simplemente te quedas” (Chamberlain, 1973: 61).

Sin embargo, la congresista contaba ya con setenta y siete años de edad y declinó la oportunidad que su partido le estaba brindando. Así hasta que llegamos a la fatídica fecha del 10 de septiembre de 1960, tres días antes de las primarias para el 87º Congreso (1961 – 1963), en la que la congresista Rogers murió en un hospital de Boston, hecho que naturalmente fue muy recogido por la prensa (The Washington Post, 1960: 12).

4 CONCLUSIONES

Una amada representante de los electores de su distrito, especialmente, y valiente defensora, en general, de los derechos de los veteranos de las diferentes guerras que acometió el país, la congresista Edith Nourse Rogers representó el compromiso de defender todos los principios y políticas del servicio público en línea con los mejores intereses de la nación y de sus ciudadanos.

Edith Nourse Rogers fue una mujer con un impacto significativo en la historia, cambiando para siempre tanto la vida de muchas mujeres estadounidenses por medio de la creación de un cuerpo específico femenino en el ejército, como la de los veteranos de guerra para los que defendía la creación de hospitales por todo el país así como la implantación de diversos beneficios y compensaciones.

A lo largo de su dilatado y prolífico periodo de servicio en el Congreso como miembro de la Cámara de Representantes en Washington, Edith siempre estuvo dispuesta a prestar sus servicios más allá de las exigencias de su cargo. Además, consiguió con constancia, eficacia y diligencia llevar a buen término los proyectos de ley de gran valor, importancia y trascendencia para el país.

Pero lo que es aún más significativo es el hecho de que en su trabajo en el Congreso, a lo largo de su dilatado periplo, haya mostrado de una forma perseverada unas grandes cualidades humanitarias, altruismo, e identificación personal con los problemas cotidianos de su electorado.

Por medio de sus relaciones familiares y de su propio interés personal, la congresista Rogers se identificó tanto con las dificultades como con los éxitos de las empresas y

866
servicios de su distrito, procurando siempre realizar programas de expansión y desarrollo muy beneficiosos para su estado.

Edith Nourse Rogers se desposó con John Jacob Rogers, quien sirvió en la Cámara de Representantes nacional desde 1913 hasta su muerte en 1925, en 1907. Durante la Primera Guerra Mundial, Edith sirvió en Francia y en Inglaterra en una misión especial bajo el mandato del presidente Woodrow Wilson con el fin de efectuar una investigación de primera mano sobre la atención médica que recibían los soldados heridos, además de trabajar para la Cruz Roja.

En 1922, como consecuencia de sus años de trabajo a favor de la Cruz Roja Americana en el hospital militar Walter Reed Hospital de Washington, el presidente Warren Harding la nombró su representante personal con la finalidad de revisar la atención recibida por los veteranos de guerra discapacitados.

Por su enorme valía y experiencia en ese puesto, su nombramiento fue renovado por los posteriores presidentes, Calvin Coolidge en 1923 y Herbert Hoover en 1929, respectivamente. Por lo tanto, podemos concluir que diferentes presidentes estadounidenses solicitaron tanto su asesoramiento como su colaboración debido a su enorme conocimiento del tema de los veteranos de guerra y sus necesidades.

Edith sirvió nuevamente en el extranjero con motivo de la Segunda Guerra Mundial y con la tarea específica de inspeccionar personalmente el cuidado que los soldados estadounidenses recibían en Europa bajo un mandato especial del presidente demócrata Franklin R. Roosevelt.

Aunque Edith era una sufragista apasionada, no era una feminista enardecida, lo que le granjeó la simpatía y apoyo de muchos votantes en su distrito en una época en la que aún se estaba consolidando el recién adquirido derecho. También se hizo famosa por su interés y defensa en los asuntos relacionados con su distrito y sus electores, lo que le llevó a ser reelegida hasta en diecisiete ocasiones ininterrumpidas.

Entre la legislación más importante que se le atribuye normalmente a la congresista Rogers se puede destacar como la más importante la siguiente: la mejora del Servicio de Relaciones Exteriores de los Estados Unidos, el establecimiento del Cuerpo Femenino del Ejército (\textit{Women's Army Corps, WAC}), la promulgación de la Ley de Reajuste del Servicio (\textit{G.I. Bill of Rights}), la aprobación de una ley a favor de los beneficios para los veteranos de la guerra de Corea, y el establecimiento de un Cuerpo de Enfermeras permanente para los veteranos (\textit{Nurse Corps}).
A estas medidas relacionadas con los veteranos y las fuerzas armadas, se pueden añadir muchos otros proyectos que suministraban ayuda y auxilio a los veteranos de guerra discapacitados, así como diferentes leyes que favorecían la investigación contra el cáncer y para ayudar a su estado natal de Massachusetts.

Aunque pronto se vio obligada a dejar sus puestos en los diferentes comités, teniendo que asumir únicamente la presidencia del Comité de Relaciones con los Veteranos, la representante Rogers continuó con su interés personal en las relaciones exteriores estadounidenses. Así, se opuso con vehemencia a la propuesta del entonces vice-presidente Richard Nixon de intervenir en Indochina en 1954.

Con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial, Edith favoreció la fortificación armada en el Pacífico, y más tarde apoyó durante la guerra fría tanto al “Comité de Actividades Anti-Americanas” de la Cámara durante la administración del presidente Harry S. Truman, como al senador Joseph McCarthy de Wisconsin.

Edith Nourse Rogers era una firme defensora del senador Joseph McCarthy y de un dominio militar de los Estados Unidos a la vez que se oponía a la entrada de la China comunista en las Naciones Unidas. Como dato anecdótico, fue una de las primeras voces en alzarse contra la Alemania nazi de Adolf Hitler.

Además de su liderazgo asumido casi en exclusividad en asuntos que afectaban a los veteranos, Edith llamó la atención a nivel nacional por sus denodados esfuerzos en favor de una adecuada defensa militar y naval del país. Ya antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, la señora Rogers se encontraba entre los pocos que votaron a favor de la fortificación de Guam.

Edith Nourse Rogers fue una inspiración para muchas de las mujeres que la siguieron en el Congreso. A lo largo de su prolongada carrera de servicio público en la Cámara de Representantes, Edith Nourse Rogers recibió numerosos premios, certificados y condecoraciones derivados de organizaciones de todas partes del país e incluso de algunas instituciones extranjeras.

A nivel nacional, entre la lista de asociaciones y organizaciones que le concedieron algún tipo de tributo a la congresista Rogers destacan, sobremanera, las diferentes asociaciones de veteranos de los Estados Unidos. Aunque a nivel institucional también diferentes departamentos del gobierno federal se encontraban entre los organismos que destacaron su figura. Finalmente, entre las organizaciones internacionales podemos destacar principalmente al estado judío y al estado de Filipinas.
Todas los premios y distinciones que Edith Nourse Rogers recibió en vida provenían de diferentes capas y niveles de la sociedad estadounidense: instituciones académicas, asociaciones y federaciones empresariales, órganos gubernamentales, asociaciones de veteranos, e instituciones extranjeras.

Pero fue tras su muerte cuando realmente se sucedieron las muestras de condolencia por dondequiera. Tanto el libro oficial de visitas del tanatorio como del cementerio municipal de Lowell donde descansan sus restos, denotan a todas luces el sentir de todo un país ante la pérdida de una figura política y pública de ese calibre.

Su legado, en consecuencia, quedó marcado no sólo en su estado natal sino en muchos otros lugares del país. Dicho legado incluye por ejemplo a un hospital de Bedford, o a una escuela pública en Lowell, ambos en el estado de Massachusetts, pero también un museo del ejército en Fort McCellan (Alabama). Incluso el propio servicio postal estadounidense quiso añadirse al recuerdo de su memoria y con el fin de ensalzarla lanzó una tirada especial de sellos con su nombre y figura.

Pero sin duda el tributo que más relevancia e importancia ha tenido en su estado natal es la proclamación firmada por el gobernador del estado de Massachusetts, declarando el 30 de junio de 2012, cincuenta y dos años después de su muerte, como el “Día de Edith Nourse Rogers” en todo el estado de Massachusetts. De esta forma, se estaba así honrando oficialmente su vida y su legado en la historia del país.

**Referencias Bibliográficas**

“Bay State Congress Woman Most Tireless Worker on Hill”, *The Washington Post*, 18 de octubre de 1933.


Eno, A.L., *Cotton was King: A History of Lowell*, Lowell, Ma, New Hampshire Publisher’s, 1976.


“Mrs Rogers Beats Foss by Two-to-One Vote in Bay State Election for Representative”, *The New York Times*, 1 de julio de 1925.

“Mrs Rogers Wins Election to House”, *The Washington Post*, 1 de julio de 1925.


“Navy Discharge Wife’s Aim, Says Latta-Lawrence”, *The Lewiston Daily Sun*, 16 de mayo de 1949.


IDA DALSER: LA COMPAGNA SEGRETA DI MUSSOLINI

Francesco Lambiase
Universidad de Sevilla

1. LA VITA DI IDA DALSER

Ida Irene Dalser, secondo le ricostruzioni del giornalista trentino Marco Zeni e come descritto nelle memorie di Rachele Mussolini, fu una delle compagne di Benito Mussolini. Nasce a Sopramonte, presso Trento, nel 1880, ed è considerata, quindi, suddita dell'impero austroungarico; per questo viene chiamata anche “l’austriaca”. È una bella giovane, agiata e di buona famiglia. Suo padre è sindaco del paese. Ida è anche una ragazza intraprendente: poco più che ventenne è a Milano per aprire un salone di bellezza “alla francese”; non per nulla se n’era andata a studiare a Parigi, dove si era diplomata in Medicina estetica, raro esempio d’imprenditoria femminile per l’epoca (Festorazzi 2013: 82).


Mentre Mussolini ha la relazione con Ida è già amante di Rachele Guidi e padre di Edda, nata nel 1910. Un anno dopo il non documentato matrimonio con Ida, il 17 dicembre 1915, Mussolini convola a nozze, con rito civile, nell’ospedale di Treviglio (Bergamo) dove era ricoverato, con Rachele Guidi, dalla quale aveva già avuto la primogenita Edda, nata quindi illegittima secondo la legislazione dell’epoca. Tanto che fu registrata come figlia di Mussolini e di madre ignota.

La reazione di Ida Dalser a tutto questo e al progressivo distacco di Mussolini, che si

---

1 Rachele Mussolini, 37 anni, porta lo stesso nome della nonna paterna ed è figlia di Romano, quartogenito di Benito. Per la prima volta parla della sua famiglia nel libro Mia nonna e il duce, scritto con Benedetto Mosca che affiancò anche il padre Romano nella stesura dei suoi libri di memorie, Il Duce mio padre e Ultimo atto.
allontana quanto più cresce il suo potere, è orgogliosa, tenace e aggressiva. Come prima moglie e madre del suo primogenito rivendica i diritti suoi e del figlio. È di fronte a questo e alle crescenti pretese e scenate di Ida che Mussolini reagisce facendola passare per pazzà (Gremmo 2009: 96).


Anche Benito Albino, nonostante il riconoscimento del Duce, viene arrestato e rinchiuso, nel 1936, nel manicomico di Mombello a Limbiate, in provincia di Milano (Pieroni 2006: 74).

I documenti e le cartelle cliniche sia di Ida che del figlio furono fatti sparire, così come furono strappate le pagine del registro parrocchiale che si suppone documentassero il matrimonio celebrato in chiesa fra Mussolini e Ida Dalser.

2. LA FOLLIA CHE NON C’È

Quella nei confronti di Ida Dalser e Benitino, non è tra le colpe meno gravi di Mussolini. Certo, il numero delle vittime è limitato, ma l’insensibilità, la durezza, la crudeltà che ebbero a subire loro e i loro parenti ha qualcosa di terribile. Una parte sostanzialmente inedita della vita di Ida Dalser è certamente quella riguardante i suoi trascorsi nei manicomi, tra cui quello di Pergine e quello di San Clemente a Venezia.

Alla ricostruzione della prima fase dei rapporti tra Mussolini e Dalser, con gli anni dell’amore appassionato e travolgente, l’abbandono di tutto da parte della donna ben

2 San Clemente è un’isola della Laguna Veneta meridionale, posta tra la Giudecca e il Lido. Le prime notizie risalgono al 1131, quando Pietro Gattilesso fondò una chiesa con ospizio per pellegrini, affidati, dal 1165, ai Canonici Regolari di Sant’Agostino e sotto la giurisdizione del Patriarcato di Grado. Anticamente vi aveva trovato sede un monastero, che passò a diversi ordini monastici, fino all’arrivo dei monaci Camaldolesi, i quali nel 1645, grazie anche ai finanziamenti erogati dalla nobiltà veneziana, diedero una nuova fisionomia al convento. Dal 1873, le strutture del monastero furono sede del Manicomio Centrale Femminile Veneto. La struttura verrà chiusa, dopo la legge 180/78, nel 1992.
avviata in carriera, il matrimonio religioso poi misconosciuto, la nascita del figlio Benito e il suo riconoscimento, seguono le orme delle biografie già consolidate, lo studio delle carte psichiatriche, le relazioni dei medici, la progressiva dissoluzione della donna e di suo figlio (Dinelli 2010: 76). La realtà degli eventi racconta come le storie di Ida Dalser e Benito Albino Mussolini si siano dissolte, progressivamente, nell'arco di 15 anni. O meglio, come Ida e Benito siano stati fatti dissolvere da chi, Mussolini e i suoi servitori, voleva che ogni traccia sparisse, che le identità venissero annullate, che l’oblio calasse non solo sulla storia, ma anche nella mente di chi l’aveva subita. E qui entra il manicomio, coscienzemente usato come strumento per piegare una donna che pur sconfitta continuava a battersi contro forze sovranziali e non voleva rassegnarsi a subire la violenza accoccolandosi nel silenzio.

Forse era un po’ eccentrica, testarda e impulsiva, ma, di sicuro, non matta. Eppure “io sono sepolta in un volgare manicomio, tra tisici, sifilitici, fra urla demoniache che mi assordano giorno e notte, priva di notizie dei miei famigliari, nonché del mio fanciullo e dei miei bisogni più impellenti (senza scarpe), fra poveri spiritiexasperati dementi”, scriveva intorno alla metà degli anni Venti, nell’Ospedale psichiatrico di Pergine (Zenì 2005: 306). Ida Dalser era stata internata, non perché matta, ma perché pericolosa: la sua storia nascondeva un segreto troppo compromettente per il regime fascista. Lei era stata l’amante di Benito Mussolini, era la madre di un suo figlio e dichiarava di essere anche la moglie legittima del duce. Il tutto durante la dittatura, quando l’internamento al manicomio era regolato, secondo la legge Giolitti del 1904, dal Ministero dell’Interno e dalle Prefetture, due organismi statali in mano al regime fascista, che ha zittito per sempre la scomoda testimone.

La follia di Isa Dalser era la verità. La sua colpa era di affermare la verità: sono la moglie di Mussolini, sono la madre del suo primogenito maschio. Solo che ci sono momenti in cui dichiarare la verità conduce diritto verso il manicomio, perché è la verità stessa che, agli occhi di chi non vuole vedere, risulta impronunciabile e inattendibile.

---

3 La legge Giolitti del 1904 fu la prima legge Italiana “sui manicomii e sugli alienati”. La legge ufficializza la funzione pubblica della psichiatria, riconosce il potere sovrano del direttore del manicomio, regola le condizioni per l’ammissione (ricovero coatto) e la dimissione dei pazienti, sancisce il legame tra malattia mentale e pericolosità. La legge, inoltre prevedeva l’obbligo del ricovero per tutti i malati considerati pericolosi o scandalosi; il ricovero per motivi di custodia e sicurezza, oltre che di cura; l’ammissione provvisoria, definitiva o semi-volontaria, con provvedimento del prelato, del sindaco o della pubblica sicurezza. Il ricovero era il passo successivo al periodo di osservazione (di 15 giorni); dopo questo periodo il direttore del manicomio ne riferiva l’esito al tribunale. Il fine del manicomio era la cura e la custodia nell’interesse dell’infermo e della società. Infine, questa legge certificava l’abolizione dei mezzi coercitivi.
Eppure i medici capiscono che qualcosa non funziona. Si chiedono perché il ricovero coatto sia firmato da un otorino, si chiedono perché una donna colta, intelligente dovrebbe raccontare una storia così folle se non fosse vera. Se lo chiedono, come se chiesero i primi giudici coinvolti nella vicenda e che, realmente, almeno una volta, a marcia su Roma avvenuta diedero comunque ragione a lei (Dinelli 2010: 98).

Tuttavia, se la compromissione dei medici non è totale, comunque esiste, perché nessuno cerca di andare fino in fondo, perché ognuno tiene per sé le sue perplessità fino a che veramente la mente di Ida Dalser non comincia a cedere. L’obiettivo era a quel punto raggiunto, le acque sufficientemente intorbidate perché anche la memoria di Ida Dalser fosse negata, avolta nella nebbia della malattia che fa perdere anche i contorni della verità.

3. LA RILETTURA DI IDA DALSER NELLA CINEMATOGRAFIA: VINCERE (2009)

Ida attraversa la modernità fascista, turbandone le forme con la sua presenza, è forte e attiva; dal momento in cui incontra Mussolini, però, per lei non c’è più un mondo esterno su cui agire. Il regime impiega un po’ di tempo a riconoscerla come corpo estraneo e pericoloso.

Ida Dalser è estromessa dal mondo del fascismo, anche se, almeno nella prima parte del film, tutte le scene siano incentrate sui due protagonisti, la donna non è mai sola, lo sguardo sempre calamitato dalla presenza dell’uomo.

Ida Dalser, donna e madre, eroina tragica e melodrammatica, è il fulcro di Vincere⁴: con “i pugni in tasca” si oppone al braccio teso del saluto fascista, e grazie a questo si regala allo sguardo della protagonista un venticinquesimo, un ventiquattresimo di secondo che, continuamente rimescolato, è lo stesso che le permette di sperare nella perfezione dell’uomo che ama e anche fa presagire quel che il fascismo sarà, quando la mano le resta insanguinata dopo il primo bacio a colui che diventerà il Duce.

Tutta la struttura narrativa di Vincere si dipana attraverso visioni cinematografiche: Ida vi assiste in penombra, si schiera, lasciandosi travolgere dalla passione non tanto per

la linea ideologica quanto piuttosto per la fisicità, per l’opaca pesantezza di un uomo il cui potere la ridurrà in miseria.

L’immagine del Duce che si sovrappone a quella della donna rendendoli entrambi della stessa sostanza diventa uno specchio: chi è pazzo e chi non lo è? Nel film, gli occhi di Ida Dalser sono gli unici a brillare di lucida consapevolezza; ed ecco allora che, nelle sequenze ambientate o avvolte dal cinema, sembrano sempre: guardano, costruiscono, soffrono senza lasciarsi mai acceccare.

Ida è folle davvero, oppure “follia” è parola che delimita troppo facilmente la normalità? Certamente la sanità mentale di Ida rappresenta un pericoloso strumento di sovversione. E così il gesto violento risuona come tracotanza del Duce sui corpi di Ida e di Benito Albino, non tanto e non solo per la reclusione in manicomio dei due, ma piuttosto per la violenza indiretta dell’atto con cui, per mezzo delle parole e dei documenti, il potere annulla entrambi. Ma se, seguendo la pratica di limitazione e addomesticamento dei corpi il potere chiude Ida nella potenza distruttrice dell’istituzione carceraria-ospedaliera, nella riproduzione cinematografica, invece, la donna è “una matta da slegare”, una matta per la quale la potenza del corpo diventa la linea guida di uno scarto possibile, finanche destinato alla sconfitta, alla follia o all’oblio: mentre la follia, in Italia, diviene sempre più collettiva e partecipata, la protagonista raggiunge invece una normalità che, proprio perché non disposta a piegarsi alle ragioni di Stato, deve venire trattata come devianza, facendola precipitare nella clausura degli istituti.

La violenza e il potere del fascismo inventano la prigione-manicomio e vi seppelliscono la diversità, le voci altre dal “credere-obbedire-combattere”.

Tuttavia Ida Dalser, questa Cassandra d’Italia che non si adatta volentieri alla logica di un mediocre che sa sollecitare il peggio di cui gli ignavi sono capaci, si oppone ai medici, alle suore, ai baciapile, agli idioti e alle carogne che si muovono sullo sfondo del mondo manicomial e, inseguito il suo eccesso psichico senza lasciarsi mai disattendere, affida al suo corpo scale su inferriate leggere ma insuperabili, che la separano dal giardino e quindi da un mondo per lei inaccessibile.

Eppure, Ida Dalser non è folle, così come non è folle il figlio Benito Albino, ed è un potere logico e spietato quello che, non conoscendo ammortizzatori morali o resistenze etiche, attraverso l’uso della violenza e della sopraffazione li sottomette con arroganza. Manicomio e collegio mettono in parallelo i destini della madre e del figlio; ma se Ida, la donna, la madre, l’eroina tragica e melodrammatica, l’Antigone futurista che cade
dolce dagli alberi scardinando le categorie cliniche degli uomini e le loro presuntuose approssimazioni, non è pazza, nonostante, davanti a una commissione che la vorrebbe consenziente, ha uno scatto d’ira che in quel momento le permetterebbe di scegliere di essere folle, Benito Albino invece lo diventa.

Concludendo, Ida Dalser voleva solo il riconoscimento dei suoi diritti di donna e di madre. La vera follia risiedeva nella mente dell’uomo che amava, che, pur di mantenere intatta la sua immagine e forte il suo potere, ha condannato una donna e suo figlio a un isolamento ingiusto e razionalmente immotivato. Punita per la sincerità, per il coraggio e per i valori in cui credeva: se essere pazzi vuol dire possedere tutte quelle determinate qualità, allora diventa realmente difficile definire la normalità.

**Riferimenti bibliografici**


AMOR ET FUROR SULPICIAE

Raffaela Lo Brutto

UNED

1. INTRODUZIONE

Sulpicia era una donna aristocratica romana dell’età augustea, che per noi costituisce una preziosa testimonianza di poesia al femminile nell’antica Roma e risulta essere l’unico esempio di donna che scrive poesia nella letteratura latina. I carmi che si attribuiscono a Sulpicia, detti *elegidia*, ossia “elegie brevi”, infatti, sono gli unici componimenti scritti da una donna romana dell’età classica che ci sono stati tramandati.

Tuttavia i brevi componimenti di Sulpicia che sono giunti fino a noi non sono stati tramandati direttamente sotto il suo nome ma sono stati inseriti all’interno dell’*Appendix Tibulliana*.

Come mai le elegie dell’unica voce femminile della letteratura latina sono state inserite all’interno del *Corpus Tibullianum*? Perché non sono state tramandate direttamente sotto il nome di Sulpicia? Perché non abbiamo altre testimonianze di produzione letteraria al femminile nell’antica Roma?

Queste e altre simili domande hanno affollato la mia mente sin dagli anni del liceo, quando, ancora giovane studentessa, affascinata dalla letteratura classica mi chiedevo perché nella letteratura greca Saffo era l’unica voce femminile che usciva fuori da un coro misogino non solo per voci ma anche per temi.

Dopo anni di studi classici ho provato a dare qualche risposta ad alcune delle mie domande e soprattutto ho letto e riletto con grande curiosità e non poca ammirazione le opere di Saffo e Sulpicia, donne che hanno avuto la straordinaria capacità di uscire fuori dal coro, che, escluse dalla vita culturale e politica del loro tempo, hanno saputo farsi spazio all’interno di un contesto ostile e hanno saputo trovare anche i canali per diffondere le loro opere.

Certo Saffo ha avuto maggiore fortuna rispetto a Sulpicia, il suo nome è legato alla lirica monodica greca tanto quanto quello di Alceo, i suoi componimenti sono ben più noti; Sulpicia, invece, è rimasta sconosciuta ai non “addetti ai lavori”.

Questo scritto si propone, attraverso la lettura delle *elegiadi* che si attribuiscono a Sulpicia e di quelle che si riferiscono alla poetessa, di riuscire ad evidenziare quali
sono i topoi caratteristici delle poesia elegiaca latina che sono più cari a Sulpicia ma soprattutto di capire chi fosse questa donna romana che è riuscita a ritagliarsi uno spazio, seppur molto piccolo, in una società che non lasciava alla donna neppure la possibilità di avere un proprio prenomen, ossia un nome proprio che la contraddistinguesse come essere unico e indipendente.

2. IL RUOLO DELLA DONNA NELLA SOCIETÀ ROMANA

Nel mondo romano, a differenza di quello greco, il ruolo della donna non si limitava unicamente alla funzione biologica della riproduzione, il compito femminile a Roma era molto più complesso e rilevante all’interno della società.

Le donne romane avevano il compito di educare i figli che sarebbero diventati i futuri cives romani, a loro era affidato quindi un ruolo culturale di grande importanza che le donne greche non ebbero mai. La polis greca, infatti, considerava le donne “diverse” dagli uomini, le classificava come inferiori e per questo motivo, dunque, affidava il compito di educare e formare le nuove generazioni unicamente al sesso maschile.

Le donne romane, invece, anche se venivano preposte all’educazione dei figli rimanevano ancorate all’interno di questo ruolo fortemente codificato e non avevano la possibilità di ritagliarsi altri spazi all’interno della 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 fortemente ostile che rinnegava la nuova immagine della donna, appellandosi alle antiche tradizioni del mos maiorum e considerando ogni nuova tendenza femminile come immagine di eccessiva licenza (Cantarella, 2015a).

Le iscrizioni funerarie mostrano chiaramente per quali qualità le donne romane venivano apprezzate dalla società e dall’universo maschile, le caratteristiche tipiche delle matronae, infatti, venivano esplicate attraverso aggettivi come lanifica, pia, pudica, casta, domiseda, (Cantarella, 2015a: 198) tutte qualità che richiamavano il modello originario.

L’emancipazione delle donne romane raggiunse il culmine soprattutto nei secoli a cavallo tra il principato e l’impero, quando le donne si accostarono alla cultura, cominciarono ad istruirsi, si cimentarono anche in attività prima ritenute unicamente maschili e cominciarono a interrompere matrimoni poco o non più graditiper contrarne
altri. Le donne conquistarono, quindi, nuove forme di libertà che da alcuni furono considerate come simbolo di dissolutezza e addirittura causa della decadenza e della fine dell’Impero¹ (Cantarella, 2015a: 208-209).

3. Sulpicia e la società del suo tempo

Tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C. alcune figure femminili cercarono di ritagliarsi uno spazio, provarono faticosamente a conquistare un posto all’interno della società per evitare che il loro nome venisse cancellato dalla storia, pur vivendo in un contesto storico che non dava ascolto alla loro voce e che era sempre pronto a criticarle.

Rifiutando l’idea della propria inferiorità e quindi della propria necessaria subalternità, le donne (o quantomeno alcune di esse) rivendicano dunque maggiori libertà. Abituate da sempre ad accettare senza discutere i matrimonii decisi da esigenze familiari, esse cominciano a ribellarsi a questa prassi [...] figure di donne ben diverse dalla antiche matrone: donne che esibiscono la loro cultura parlando in greco, che frequentano i bagni pubblici, che si allenan alla lotta e partecipano alle caccie, bevono vino, si truccano, divorziano come e quando vogliono (Cantarella, 2015a: 209-210).

Sulpicia, puella docta, vicina al Circolo letterario di Messalla, insondabile verso le norme tradizionali, fu una di queste donne, così infatti si descrive nell’ultimo discorso del componimento che introduce le sue elegie (13,III,vv. 9-10)²:“sed peccasse iuvat, voltus conponere famae/ taedet: cum digno digna fuisse ferar”.

La poetessa dichiara, quindi, apertamente che è piacevole aver peccato e che le da fastidio dover atteggiare il proprio volto alla virtù mentre il suo animo freme di passione per il suo amato.

Ai suoi “colleghi” uomini è concesso di manifestare, anzi di cantare la loro passione amorosa, che a Roma si esprime attraverso un vero e proprio genere letterario come quello elegiaco, a Sulpicia, in quanto donna, in teoria ciò le viene negato. Ma la nostra poetessa non si piega al modello tradizionale che la vorrebbe lanifica, pia, pudica, casta o domiseda, non ci mostra il volto consueto della donna romana tradizionale. Sulpicia ci appare e si presenta come una donna emancipata, che, come molte altre nel periodo della tarda età repubblicana e del principato, rifiutava di seguire le regole tradizionali, comportandosi liberamente e vivendo in pieno questa libertà.

² La settima elegia del IV libro secondo la suddivisione degli umanisti. Il Corpus Tibullianum era diviso in tre libri nei codici, ma gli umanisti divisero il terzo libro in due libri, vedi paragrafo 4.
Nell’incipit della stessa elegia che fa da introduzione alla breve produzione poetica che di lei ci è stata tramandata, la poetessa rivendica il suo diritto a gridare al mondo il suo amore: non si vergogna di manifestarlo apertamente; anzi, nasconderlo sarebbe per lei un motivo ancor più grande di vergogna, per questo esordisce così: “Tandem venit amor, qualem texisse pudori/quam nudasse alicui sit mihi fama magis” (13, III,vv. 1-2=IV, 7)\(^3\).

Sulpicia si mostra, pertanto, completamente indifferente nei riguardi delle chiacchiere della gente e fiera esulta per aver conquistato il suo amato Cerinto.

Anche il sistema onomastico è un indicatore determinante per comprendere il ruolo e la condizione della donna nella società e nella cultura romana.

I romani avevano un sistema onomastico basato su tre nomi, praenomen, nomen e cognomen.

Il praenomen aveva lo stesso valore del nostro nome individuale, il nomen era il nome gentilizio e il cognomen indicava il gruppo familiare di appartenenza e spesso aveva una funzione simile al nostro soprannome.

Le donne romane, a differenza degli uomini, non venivano designate con tria nomina, ma solo con uno o raramente due nomi: il nome della gens (nomen) e/o quello familiare (cognomen), non venivano quasi mai indicate, quindi, con il praenomen ossia il nome individuale.

“Cornelia, Cecilia, Tullia, i nomi delle donne romane, non sono infatti nomi individuali, ma nomi gentilizi, accanto ai quali, quando nello stesso gruppo esistevano più donne e potevano nascere equivoci, si usava aggiungere Maior e Minor (maggiore e minore), o Prima, Secunda, Tertia, e via dicendo” (Cantarella, 2015a: 187).

Dall’esame delle fonti si possono individuare tre tipi di onomasia femminile: donne con un nome unico, che di solito è il nome del padre o della gens, femminilizzato, (Sulpicia, ad esempio); donne designate con il nome della gens, accompagnato dal prenome del padre, seguito da filia (“Servi filia Sulpicia”) (16, III = IV, 10); e infine casi poco frequenti di donne indicate con un prenome (Gaia, Publia). Ma l’uso, sebbene attestato, di indicare una donna con il prenome era una pratica poco comune nella cultura romana e quasi eccezionale, infatti i romani spesso preferivano che il nome della donna non venisse neppure pronunciato (Cantarella, 2015a: 186-189).

\(^3\) La settima elegia del IV libro secondo la suddivisione degli umanisti. Il Corpus Tibullianum era diviso in tre libri nei codici, ma gli umanisti divisero il terzo libro in due libri, vedi paragrafo 4.
4. CHI ERA SULPI CIA?

Alcune notizie relative alla biografia di Sulpicia⁴ si possono ricavare dalla lettura delle sue brevi elegie. La poetaessa stessa al quarto verso dell’elegia 16 del III libro (= 10 del IV libro) si definisce con orgoglio “Servi filia Sulpicia”, ossia figlia dell’oratore Servio Sulpicio Rufo, figlio dell’omonimo giurista celebrato nel Bratus (150-157) di Cicerone come il più grande oratore della tarda età repubblicana. Moriz Haupt (1871) per primo, identificò il Servio padre di Sulpicia come figlio dell’oratore ricordato da Cicerone nel Bratus, il nonno di Sulpicia era stato, quindi, l’accusatore di L. Licinio Murena nel celebre processo in cui Cicerone ne sosteneva la difesa.

Da un’altra elegia apprendiamo anche che la poetessa era parente di M. Valerio Messalla Corvino⁵, che a Roma aveva dato vita ad un circolo di letterati noto appunto come “Circolo di Messalla” al quale aderirono, tra gli altri, la stessa Sulpicia, Tibullo, Ligdamo e il giovane Ovidio. Alcuni versi del distico 5-6 dell’elegia 14 del III libro (= IV, 8) sono utili per ricostruire la parentela di Sulpicia con Messalla: “Iam, nimium Messalla mei studiose, quiescas; non tempestivae saepe, propinque, viae”.

La poetessa stessa, quasi insondante nei confronti delparente⁶, definisce Messalla “nimium studiose”, ossia troppo sollecito, eccessivamente preoccupato per lei e lo invoca come “propinque”, quindi congiunto.

Haupt spiega la parentela supponendo che la poetessa fosse sua nipote in quanto figlia di Valeria, sorella di Messalla. All’interpretazione di Haupt, Wilhelm Kroll (1931) ha aggiunto l’ipotesi che Messalla fosse il tutore di Sulpicia poiché il padre era scomparso prematuramente.

Sulpicia, quindi, non solo era una donna aristocratica che apparteneva alla buona società romana del I secolo a.C., ma anche, grazie allo zio Messalla Corvino, aveva la possibilità di frequentare i migliori intelletuali del suo tempo, che si radunavano intorno al circolo letterario dello zio. Non a caso, pertanto, la donna è riuscita a farsi

---

⁴Di un’altra Sulpicia, autrice di poesia erotica verso la fine del I secolo d.C., abbiamo la testimonianza del contemporaneo Marziale che le dedica due epigrammi (X, 35 e 38). È possibile che essa sia una discendente della nostra Sulpicia elegiaca in quanto appartenente alla stessa gente.
⁵Marco Valerio Messalla Corvino (64 a.C.-8 d.C.) era stato un esponente dell’aristocrazia senatoria che durante l’ultima fase della Repubblica era stato attivamente impegnato in politica, aveva partecipato alla battaglia di Filippi (42 a.C.) e poi, a fianco di Ottaviano, alla battaglia di Azio (31 a.C.), ma con l’avvento del Principato, quando Ottaviano divenne Augusto (27 a.C.) abbandonò il negotium dell’impegno politico e si dedicò all’oitum dell’attività letteraria.
⁶In questa elegia Sulpicia teme di dover trascorrere un compleanno malinconico perché costretta a seguire lo zio nella sua proprietà agreste di Arezzo, ma con il cuore rimarrà a Roma.
strada ed ha potuto lasciare una testimonianza della sua vita ed esprimere i suoi sentimenti direttamente, senza ricorrere a mediazioni maschili (Cantarella, 2015b: 126).

Queste circostanze familiari sicuramente furono favorevoli a Sulpicia e le diedero la possibilità non solo di scrivere elegie come i suoi contemporanei di sesso maschile che frequentavano il circolo letterario di Messalla ma anche di trovare il canale per diffondere le sue opere che sono le uniche elegie scritte da una figura femminile che ci sono state tramandate dall’antichità⁷.

Ma essere “propinqua” di Messalla non garanti a Sulpicia la possibilità di tramandare ai posteri i suoi componimenti direttamente sotto il suo nome, infatti le elegie che le si attribuiscono non sono giunte fino a noi autonomamente ma sono state inserite all’interno del Corpus Tibullianum.

5. LE ELEGIE DI SULPICIA E IL CORPUS TIBULLIANUM

Le sei elegie che la tradizione attribuisce a Sulpicia (III, 13-18 = IV, 7-12) ci sono state tramandate attraverso l’Appendix Tibulliana, che risulta essere il terzo libro del Corpus Tibullianum.

Il Corpus Tibullianum è costituito dall’insieme dei componimenti che la tradizione ha tramandato sotto il nome del poeta elegiaco Tibullo. Il Corpus, oltre ai primi due libri, sicuramente autentici, contiene anche un terzo libro, l’Appendix Tibulliana, appunto, che raccoglie componimenti di autori diversi, tra i quali lo stesso Tibullo, tutti letterati, vicini al circolo letterario di Messalla Corvino.

L’Appendix Tibulliana, ci è stata tramandata dai codici come il terzo libro del Corpus Tibullianum, ma in età umanistica il libro fu suddiviso in due parti, libro terzo e quarto. Secondo la suddivisione umanistica il terzo libro è costituito dalle sei elegie di Ligdamo (III, 1-6), mentre il quarto sarebbe più articolato e si può suddividere in quattro sezioni:

1) Panegirico di Messalla III, 7 (= IV,1)
2) Cinque elegie attribuite al cosiddetto Amicus Sulpiciae III, 8-12 (= IV, 2-6)
3) Sei elegie di Sulpicia III, 13-18 (= IV, 7-12)

⁷ I copisti che, con il loro paziente lavoro di copiatura, trasmisero ai posteri le opere classiche del mondo greco e romano, quando dovevano scegliere quali testi tramandare di solito preferivano tralasciare la produzione femminile.

Come si evince, il ciclo di carmi attribuito a Sulpicia, contenuto all’interno del terzo libro del Corpus Tibullianum (III,13-18), è preceduto da un gruppo di cinque elegie in cui un poeta anonimo parla “de amore Sulpiciae” per Cerinthus, assumendo in due casi (III, 9 e III, 11) la maschera di Sulpicia stessa.

Le cinque elegie dell’autore sconosciuto definito “Amicus Sulpiciae”, raccontano l’amore della nipote di Messalla per un giovane chiamato Cerinto. Si ritiene che Cerinto sia lo pseudonimo di Cornuto, amico del poeta elegiaco Tibullo. Dal momento che il nome Cerinthus deriva dalla radice di κέρας (“corno”, in greco) e si può metricamente sostituire con Cornutus, infatti sono prosodicamente equivalenti, si è pensato, pertanto, di identificare l’amante di Sulpicia con il Cornutus amico di Tibullo, il poeta ricorda nell’elegia II, 2. La forma greca del nome dell’amato e l’equivalenza prosodicate testimoniano che Sulpicia riprenderebbe la convenzione tipica dei poeti latini, ed in particolare degli elegiaci, di chiamare con uno pseudonimo greco la donna amata, come testimonia Apuleio⁸.

Su questo gruppo di elegie dell’Amicus Sulpiciae III, 8-12 (= IV, 2-6) si riscontrano difficoltà nell’attribuzione, infatti molti attribuiscono questi cinque componimenti allo stesso Tibullo, altri, invece, non condividono questa ipotesi, alla luce del fatto che queste elegie assieme alle sei attribuite a Sulpicia costituiscono una sorta di “romanzo d’amore” tra la poetessa e Cerinto.

È molto probabile che le elegiadi di Sulpicia abbiano suggerito ad un autore ignoto il ciclo che immediatamente le precede all’interno del Corpus Tibullianum, infatti le cinque brevi elegie del cosiddetto Amicus Sulpiciaen non solo ripercorrono la vicenda amorosa che lega la poetessa a Cerinto, ma presentano anche una serie di rimandi tra di loro poiché sviluppano temi e situazioni che la puella docta tratta nei suoi carmi. Infatti possiamo riscontrare in entrambi i gruppi alcuni topoi comuni come la malattia che ritroviamo sia in III, 10 che nella III, 17 o la celebrazione del dies natalis in III, 12 e in III 14-15.

⁸Un celebre passo di Apuleio (Apologia 10) svelerebbe la chiave di lettura del presunto autentico nome delle donne di famosi poeti latini, celato dietro un sinonimo onomastico metricamente equipollente: “Catullo menzionò Lesbia invece di Clodia, Ticida similmente chiamò per iscritto Perilla colei che in realtà era Metella, Properzio parlando di Cinzia dissimulò Hostia e Tibullo ebbe nei versi Delia, nel cuore Plania”.

884
In particolare, in III, 9 (= IV, 3) l’io parlante è proprio Sulpicia che prega Diana affinché protegga l’amato Cerinthus mentre è a caccia:

Parce meo iuveni, seu quis bona pascua campi
seu colis umbrosi devia montis saper,
nec tibi sit duros acuisse in proelia dentes,
incolumemcustoshuncihisveret Amor. (vv. 1-4)

Come si vede Amor occupa una posizione di rilievo alla fine del verso secondo i topoi caratteristici del genero elegiaco.

La giovane poetessa non riesce a capire per quale furor l’amato debba laedere le teneras manus, a cosa giova penetrare le “segrete tane delle fiere”, ma si propone di seguire Cerinto anche in quella attività della caccia purché le sia consenso di “errare” con lui, ossia pur di stargli accanto⁹.

6. IL GENERE ELEGIACO A ROMA

I brevi componimenti che si attribuiscono a Sulpicia presentano molti tòpoi caratteristici dell’elegia, un genere letterario che a Roma fiorì proprio durante il periodo in cui visse Sulpicia.

L’elegia è un genere letterario che si distingue fondamentalmente dalle altre forme di poesia lirica per il metro in cui è scritta: il distico (coppia di versi) detto appunto elegiaco, costituito dalla successione di un esametro e di un pentametro. L’esametro è il verso dell’epos; il pentametro, più breve, viene usato sempre e soltanto in coppia con l’esametro, nell’elegia e nell’epigramma.

L’elegia in Grecia, prima di diventare una forma poetica destinata a cantare le pene d’amore, aveva avuto la sua origine nel compianto riservato al lutto familiare. O almeno, questa era la spiegazione che gli elegiaci latini diedero del significato del termine “elegia”, proponendo etimologie varie che collegavano il genere al banchetto funebre, al lamento e al dolore.

Originaria della Ionia, l’elegia si diffuse nel mondo greco a partire dal VII secolo a.C., trovando impiego in svariate espressioni della vita pubblica e privata.

Era eseguita in diverse occasioni, solitamente al momento del simposio, e si caratterizzava per la ricchezza di toni e temi, infatti assunse diverse caratteristiche in

⁹Una delle diverse variazioni elegiache sul “tema di Fedra”, l’eroina tragica che in un brano famoso dell’Ippolito di Euripide esprimeva il “folle” desiderio di seguire a caccia l’amato Ippolito.
base ai filoni tematici e divenne guerresca e parenetica con Callino e Tirteo, politica con Solone, moraleggianti con Teognide, erotica con i versi di Mimnerno.

L’elegia ellenistica, a differenza di quella arcaica, più sfaccettata, è caratterizzata da un intento principalmente narrativo. Vi si raccontano episodi mitici di tematica amorosa dedicati alla donna amata (come nelle opere di Fileta o Ermenianatte), o l’origine di miti e leggende che diano spiegazione a comportamenti, riti e costumi in uso ai propri tempi, come fa Callimaco con gli ‘Aitia’.

Le composizioni elegiache venivano eseguite-declamate con l’accompagnamento di uno strumento a fiato detto aulós, simile al flauto, e comportavano necessariamente la presenza di due esecutori.

Il tratto senza dubbio più tipico dell’elegia greca è il suo tono oggettivo: infatti anche nei casi in cui si usa la prima persona singolare, non si esprime il punto di vista del poeta.

Nella letteratura latina il genere elegiaco ha origini e identità complesse, fiorisce nella seconda metà del I secolo a.C. e si caratterizza per un contenuto principalmente amoroso e per il carattere dichiaratamente autobiografico.

Rispetto all’elegia greca, quella latina ha un’impostazione soggettiva e autobiografia, che trova solo pochissimi precedenti nei poeti elegiaci ellenistici. 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 inquadrate 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 topoi sempre presenti.

La specificità dell’elegia romana rispetto a quella greca viene confermata dalle famose parole di Quintiliano, il quale nel decimo libro (X, 10-93) della sua “Istituzioni oratorie” afferma con orgoglio: “elegia quoque grecos provocamus”, dichiarazione che documenta l’orgogliosa consapevolezza che nel campo dell’elegia i Romani sono in grado di competere con i Greci che ne erano stati inventori, intendendo sottolineare la forte carica di originalità di cui questo genere è portatore.

L’elegia, dunque, è un carmenmixtigeneris che accoglie gli influssi dei generi letterari più diversi. L’influenza determinante, in ogni caso, è quella esercitata da Catullo e dai neòtéroi, con i quali condivide in primo luogo la rivoluzione del gusto letterario, la ricerca della raffinatezza formale, l’eleganza concisa.L’elegia eredita
soprattutto da Catullo il senso della rivolta morale, il gusto dell’*otium*, l’estraneità all’impegno civile e politico, la tendenza a rendere gli affetti privati oggetto dell’attività poetica.

La tradizione, da Ovidio a Quintiliano, che non considerava Catullo autore elegiaco a causa del carattere polimetrico della sua produzione in versi, individuò in Cornelio Gallo l’*inventordi questo genere letterario. Della sua produzione letteraria la tradizione ci ha trasmesso un pentametro a cui di recente si sono aggiunti frammenti di una dozzina di versi da un papiro egiziano contemporaneo all’autore. Secondo la tradizione, Cornelio Gallo compose 4 libri di elegie che forse recavano il titolo “Lycoris” o “Amores” e cantavano l’amore per una donna, una certa Citeride, che nella trasfigurazione poetica assunse per l’appunto il nome di Licoride.

Purtroppo non è possibile per noi ricostruire interamente i caratteri delle prime forme di elegia romana a causa dell’esiguità di notizie su Cornelio Gallo, che di certo all’interno di questo genere ebbe un peso ed un prestigio notevole.

L’elegia sicuramente raggiunse i suoi livelli artistici maggiori con Tibullo e Properzio, nelle quali elegge l’espressione soggettiva della passione amorosa e il riferimento alle vicende personali del poeta si accampano come centrali.

Il mito, quasi assente in Tibullo (il suo posto viene preso dal mondo agreste, che diventa uno spazio di idillica felicità), è presente in misura notevole in Properzio, che lo introduce come termine di riferimento paradigmatico, subordinandolo al discorso fatto in prima persona dal poeta, la cui storia d’amore è presentata con le sue alterne vicende, in una successione di episodi e di momenti legati da una sorta di filo conduttore che trascende i singoli componimenti, collegandoli fra loro.

Questa impostazione spiccatamente soggettiva e autobiografica e la forte carica sentimentale e passionale sono tratti tipici dell’elegia latina, come già abbiamo detto, che la differenziano dalla tradizione ellenistica.

Una valutazione a parte merita sicuramente l’opera di Ovidio, che se rispetta a volte il canone elegiaco, spesso però se ne allontana ritagliandosi uno spazio tutto suo.

7. **Le elegie di Sulpicia e i *tópoi* dell’universo elegiaco**

L’elegia latina è poesia d’amore perché l’amore è per il poeta elegiaco esperienza unica e assoluta, che riempie la vita dandole senso e valore, la sua vita si configura
come *servitium* di fronte alla *domina* infedele, la loro relazione è fatta di rare gioie e molte sofferenze. Il poeta, malato immedicabile della sua passione, si abbandona ad una compiuta accettazione del dolore e della sofferenza, ricorrendo solo occasionalmente alla *renuntiatio amoris*. Così rinuncia alla partecipazione attiva alla vita civile, politica e militare e si impegna esclusivamente nella trattazione di vicende soggettive e autobiografiche.

Il poeta elegiaco, prigioniero d’amore, pratica una vita di *nequitia*, ripudia i suoi valori di *civis*, contrapponendo alle “durezze” della guerra le “mollezze” dell’amore.

Le parole chiave del genere elegiaco sono: *servitium amoris*, rapporto di schiavitù che lega il poeta alla donna amata, intesa come *domina; domina*, la donna amata capricciosa, volubile e infedele, che spesso si presenta come una padrona tirannica; *nequitia*, vita di degradazione, di dissipazione, in cui il poeta rifiuta i valori del *mos maiorum; foedus*, patto d’amore che lega l’amante all’amata; *fides*, fedeltà, che caratterizza il legame coniugale.

L’elegia, dichiaratamente ribelle ai valori consolidati della tradizione, di fatto li recupera trasferendoli nel proprio universo. Allora, la relazione d’amore, ‘istituzionalmente’ irregolare, tende a configurarsi come legame coniugale vincolato dalla *fides*.

*I* *Fides* e *foedus*, termini appartenenti originariamente alla sfera civile-politica e tipici del *mos maiorum*, sono trasferiti alla sfera intimistico-amorosa, per cui la relazione amorosa tende a configurarsi come legame coniugale.

Certo è difficile riscontrare nelle brevi elegie di Sulpicia tutti questi *tópoi* caratteristici dell’universo elegiaco che trovano, invece, più spazio nella ben più ampia produzione di Tibullo e Properzio che abbiamo detto essere autori esemplificativi del genere letterario, ma anche nei versi della nipote di Messalla si possono individuare alcuni tratti tipici dell’elegia.

*Amor* compare già nel primo verso dell’elegia introduttiva (III, 13 = IV, 7), dove la giovane dà espressione immediata alla sua gioia per la venuta dell’amore e la conquista dell’amato; una sorta di versione “al femminile”, quindi, del *tópos* dell’*amator triumphans*, ben attestato negli altri poeti elegiaci. L’amore ricompare, personificato, nei versi successivi prima con l’appellativo *Cytherea*\(^\text{10}\) del v.3 e poi con il suo nome proprio, *Venus*, al v.5.

\(^{10}\)Appellativo di Venere, da Citèra, isola posta di fronte la punta meridionale della Laconia, dove il mito voleva la nascita della dea dalle onde del mare.
L’amato Cerinto non sembrerebbe essere il fidanzato della *puella docta*, gli stessi versi di Sulpicia ci inducono a pensare che egli in realtà fosse l’amante della poetessa, altrimenti che motivo avrebbe di nascondere il suo amore o che senso avrebbe l’utilizzo di un verbo come peccare al v.9 dove Sulpicia osa affermare che “è dolce peccare, fastidioso rimanere pudiche”. È difficile immaginare che Cerinto sia stato un fidanzato ufficiale, sono le parole stesse della donna che ci spingono a pensare che egli fosse in realtà l’amante: un amore proibito e contrario all’etica tradizionale, senza dubbio conforme ai toni della poesia elegiaca\(^\text{11}\).

Dai versi 9-10 si evince anche che Sulpicia non si piega a mostrare il volto della brava ragazza, non si adegua al modello tradizionale della *domina lanifica, pia, pudica, casta o domiseda*. Sulpicia si presenta come una donna emancipata che rifiuta di seguire le regole tradizionali, grida al mondo il suo amore e non si vergogna di manifestarlo liberamente, di esprimere il *furor* della sua passione amorosa.È evidente, quindi, la polemica nei confronti del *mos maiorum*, che abbiamo visto essere tema tipico del repertorio elegiaco e che assume nel caso specifico di Sulpicia in quanto donna una valenza ancora più profonda.

Mentre nell’elegia introduttiva l’amore, anzi il *mutuus amor* tra i due amanti fa da protagonista, nell’elegia 16, invece, si insinua un altro *tòpos* ricorrente tra i poeti elegiaci che è il tradimento, infatti Sulpicia rimprovera a Cerinto l’offesa di un tradimento con una rivale di condizione sociale inferiore, forse una schiava:

\[
\text{Sit tibi cura togae potior pressumque quasillo}
\]
\[
\text{scortum quam Servi filia Sulpicia (vv. 3-4 III, 16 = IV, 10).}
\]

\(^{11}\)A Roma la maggior parte dei matrimoni, specialmente tra le classi elevate alle quali Sulpicia apparteneva, venivano combinati dalle famiglie per ragioni di opportunità politica ed economica; immaginare, quindi, per la poetessa un amore perfettamente regolare e conforme alla morale tradizionale, sarebbe in completo disaccordo con i *tòpoi* della poesia elegiaca.
La poetessa ferita indirizza parole pesanti all’amato Cerinto, a lei probabilmente inferiore per classe sociale, non memore forse del verso conclusivo della sua prima elegia dove aveva affermato “cum digno digna fuisse ferar” (V. 10 III, 13 = IV, 7).

**8. CONCLUSIONI**

È evidente, quindi, che anche Sulpicia si può considerare una “poetessa elegiaca” tanto quanto Properzio o Tibullo poiché come loro sfrutta, come abbiamo avuto modo di vedere, il repertorio topico dell’elegia e dell’epigrama elegiaco di tipo catulliano, ma lo fa rovesciando i ruoli rispetto ai suoi “colleghi” poeti che celebravano figure femminili.

Sulpicia, infatti, nei suoi brevi carmi canta l’amore per Cornuto che cela, com’era consuetudine topica del genere elegiaco, dietro lo pseudonimo di Corinto al quale alcuni attribuiscono le cinque elegie che all’interno dell’*Appendix Tibulliana* precedono quelle della poetessa.

Santirocco (1979) sostiene che non è importante stabilire l’identità dell’uomo di Sulpicia o stabilire chi sia effettivamente l’autore delle cinque elegie che precedono quelle della poetessa nel *Corpus Tibullianum*, ma piuttosto evidenziare la decisione della *puella docta* di osservare a tutti i costi le convenzioni della poesia d’amore. In tutti gli altri casi contemplati dalla letteratura l’amante-poeta è un uomo e, per lo più, la persona con uno pseudonimo è una donna. Che una donna, Sulpicia, venga ora ad essere il poeta rovescia la situazione.

La poetessa avrebbe potuto minimizzare questo non usando un nome greco per il suo amato, che abbia scelto diversamente mostra in modo eloquente il suo desiderio di conformarsi alla pratica letteraria della poesia d’amore romana con le sue pose e i suoi pseudonimi anche se questo voleva dire rovesciare i tradizionali ruoli sessuali.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**


¿SON LOCAS LAS AMAZONAS EN HERLAND
DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN?

Aurora López
Universidad de Granada

Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros,
ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros.
Lo dicen; pero no es cierto, pues siempre, cuando yo paso
de mi murmuran y exclaman: -Ahí va la loca soñando
con la eterna primavera de la vida y de los campos…
Rosalía de Castro

I. Solo el alma de una poeta como Rosalía puede percibir lo que la naturaleza le dice,
un deseo de identificación con ella y a la que acude, al precio de ser considerada
“loca”. ¿Es un grito de libertad forjado en sueños? Sin temor a equivocarme la autora
necesita de espacios abiertos, con interlocutores que no contestan (astros, fuentes,
flores) y con una petición: que se le permita soñar.

El comienzo del poema de esta “loca soñadora” que fue y sigue siendo Rosalía de
Castro me lleva a introducirme en la temática de este Congreso con otra “maravillosa
loca”, la norteamericana Charlotte Perkins Gilman, mujer sorprendente, interesante,
trabajadora incansable y profundamente luchadora.

El siglo XIX es para mí, que me dedico sobre todo al estudio de la Roma clásica,
una fuente de formación, un espacio temporal en el que se han producido numerosos
avances dentro de lo que es el movimiento feminista, y cada vez que me interno en él
encuentro con personalidades que me impresionan muy gratamente. Tal es el caso
de Perkins Gilmann, una luchadora con ideas muy avanzadas, con enormes deseos de
enseñar, a la que hace tiempo he deseado estudiar desde que tuve mi primer encuentro
con una de sus obras, en el año 2012 en una librería de Buenos Aires. Se titulaba Dellas
un mundo femenino, en realidad al español de la obra original Herland, en una edición
dotada de una magnífica y extensa introducción a la autora a cargo de Barbara H.
Solomon, a la que se suma el texto “Una utopía de amazonas” de Elizabeht Russel,
directamente centrado en las peculiares mujeres de Dellas (Perkins Gilman, 2000).

Charlotte Perkins Gillman nació en Hartford el 3 de julio de 1860 en el seno de una
familia burguesa, formada por sus padres Mary Ficht y Frederic Beecher Perkins y un
hermano, Thomas. El padre se marchó de casa y la madre tuvo que vivir muy
precariamente con su hija y su hijo, pidiendo ayuda a las hermanas del marido: Isabella, que era una sufragista famosa, Harriet, nada menos que la conocida autora de *La cabaña del tío Tom*, y Catherine, que escribió sobre la educación femenina. Las tres tías, sin duda, han tenido una muy intensa y positiva influencia en nuestra autora. Curiosamente su madre, según cuenta la propia Gilman, no mostraba su cariño a los hijos, aunque sí lo hacía cuando estaban dormidos, y de modo especial a la niña, a la que cubría de besos y caricias, sin saber que Charlotte estaba completamente consciente y fingía estar dormida. La jovencísima Charlotte se afincó a la lectura y frecuentaba las bibliotecas públicas, teniendo una especial inclinación por las civilizaciones antiguas, hecho que se refleja muy bien en la obra que centra mi atención.

En 1884 se casa con Charles Walter Stenson y tiene al poco tiempo una hija. La maternidad, que en principio rechazaba antes de casarse, parece que fue un motivo de que se agravara su salud mental, es decir, que le desencadenara lo que llamamos una depresión post-parto, si bien anteriormente ya había tenido varios síntomas de depresiones que se reproducirán a lo largo de su vida. Problemas múltiples con su madre, relaciones complicadas con el marido y dificultades financieras, se suman como agravantes a su delicada salud. En 1888 se separa de su marido, para poder recuperarse, y se va a vivir con su hijita a Pasadena, California, donde colabora con asociaciones feministas, comenzando por entonces también a dedicarse a escribir activamente. En 1894 se divorcia de su marido.

Suele destacarse uno de sus primeros poemas, *Similar Cases*, que obtuvo un gran éxito que la animó a seguir escribiendo en géneros literarios distintos del habitual de los relatos, cultivado con frecuencia y, entre ellos, el que ha tenido una gran repercusión, *The Yellow Wall Paper* (Perkins Gilman, 1998: 3-19), en español *El papel pintado de amarillo* (Perkins Gilman, 2014), donde describe los sufrimientos de una mujer que padece una depresión y a la que su marido, médico, la mantiene aislada en una casa en la que existe una habitación empapelada en amarillo, que desencadena un proceso de enfermedad mental maravillosamente descrito, sintiendo la mujer una atracción enfermiza por dicho espacio, donde se producen las alucinaciones de provocadas por su enfermedad. Fue publicado en 1892 en *The New England Magazine* y atrae un sin fin de controversias, tanto a favor como en contra, mezclándose incluso las provenientes de familiares de personas enfermas. Después de algunos años, concretamente en 1913, en la revista que ella había fundado en 1909, *The Forerunner*, publica “Por qué escribí *El papel pintado de amarillo*” (Perkins Gilman, 2014: 89-93).
No me resisto a sintetizar, al menos, lo que la autora recoge de las opiniones de dos médicos: una negativa, la de un médico de Boston, sostiene incluso que su lectura podría llevar a la locura; la de otro, un médico de Kansas, estima que “era la mejor descripción de la demencia incipiente que había leído nunca, y -disculpándose por la pregunta- quería saber si yo había vivido esa situación” (Perkins Gilman, 2014: 89).

La autora nos ofrece en el estupendo relato una síntesis perfecta de lo que le había sucedido a ella: crisis nerviosa, tendencia a la melancolía, pasar de todo. Después de tres años acude a un especialista famoso quien le prescribe una cura de reposo, una vida tranquila y “no dedicar más de dos horas al día a la vida intelectual” y “no volver a coger nunca más una pluma, un pincel, ni un lápiz” (año 1887). Lleva a cabo esta terapia durante tres meses, llegando a estar “en el límite mismo de la más absoluta ruina mental que se pueda imaginar”. Ayudada por una amiga, sin hacer caso a plan trazado por el especialista, comienza a adoptar una vida normal, trabajando. Estas son sus recomendaciones sobre los beneficios del trabajo: “el trabajo, donde se encuentra la alegría, el desarrollo personal y el servicio, sin lo cual se es un indigente y un parásito. Y así recuperé finalmente una parte de mis fuerzas. Tras haber recuperado la alegría con este sencillo recurso, escribí El papel pintado de amarillo, con todos los detalles y adiciones necesarias para desarrollar el tema (en realidad, yo nunca sufrí alucinaciones ni tuve nada que objetar a la decoración de mis paredes), y envié una copia al médico que tan cerca estuvo de llevarme a la locura. Nunca me dio acuse de recibo)” (Perkins Gilman 2014: 90-91). El resultado feliz fue que el especialista que la había atendido, después de haber leído el relato, modificó el tratamiento sobre la neurastenia.

El relato pone de relieve el aislamiento de la protagonista, el dominio del marido que es médico al que obedece y que le impide a su esposa que escriba, imponiendo su mandato para mermar su libertad. La protagonista responde con una estrategia de desobediencia: escribe en secreto un diario.

Otra de las grandes aportaciones de Charlotte Perkins Gilman es su obra Women and Economics (Perkins Gilman, 1998), publicada en 1898, donde se analiza la sociedad de Estados Unidos como androcéntrica y la dependencia económica que sufren las mujeres. Sigue la teoría maternalista de Bachofen en Das Muttermacht, que influye en Engels; nuestra autora es mencionada, así como su obra, en el libro La creación del Patriarcado de Gerda Lerner (1990: 49-50), y también por Alice S. Rossi, que presenta un ensayo introductorio en Ensayos sobre la igualdad sexual de John Stuart Mill y Harriet Taylor Mill. Rossi cita los tres hitos sobre la igualdad de derechos políticos y económicos así
como las relaciones y los papeles del sexo, que según ella son: *La sujeción de la mujer de* Stuart Mill y Harriet Taylor (1869) (Stuart Mill – Taylor Milll 1973)\(^1\), *Women and Economics* de Charlotte Perkins Gilman (1898) y *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1949). La selección de Rossi me parece magnifica.

*Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution* consta de quince capítulos en los que la autora denuncia la diferencia de los roles según el sexo, así como la dependencia económica de las mujeres, marcada por un interés cultural masculino proclive a frenar su desarrollo. El análisis y las propuestas que estudia la autora son esencialmente las siguientes: desmitificar la maternidad, la familia y la situación de esposa así como su permanencia en el hogar. Impulsa nuestra autora una renovación moral del momento y del poder masculino creado a través de la dependencia económica. Propone profesionalizar el trabajo de la casa, que los hombres se ocupen también de las llamadas tareas del hogar y que se reconozca, como es debido, la valía de dichos quehaceres, que tampoco reciben una remuneración económica.

*Concerning Children* (1900); *The Home: Its Work and Influence* (1903); *Human Work* (1904), y *The Man-Made World, or Our Androcentric Culture* (1911), son otras obras importantes de nuestra autora, en las que se analiza la sociedad del momento y se proponen soluciones.

En 1900 se casa con Houlton Gilmann, un abogado primo de la autora. Este matrimonio, muy diferente del anterior, le permite dedicarse a sus múltiples facetas intelectuales, entre las que se puede mencionar la dirección de la revista ya citada anteriormente y donde publica sus propios escritos, *The Forerunner* (1909-1917). Su marido muere en 1922 y ella vuelve a California con su hija. En 1932 se le diagnostica un cáncer de mama incurable. Como defensora de la eutanasia, en situaciones de enfermedad terminal, se quitó la vida con una sobredosis de cloroformo el 17 de agosto de 1935.

Novelas, estudios de psicología, poemas, ensayos, relatos, obras de teatro, artículos y conferencias conforman el inestimable legado de esta mujer, que intervino activamente también dando conferencias formativas.

---

1 El libro lleva un prefacio de Alice S. Rossi donde la investigadora nos muestra como se da cuenta de la importancia de Harriet, entre otras cosas. El ensayo de Rossi, pp. 13-86 de la edición, resulta realmente magnífico. A dicho ensayo añado, como gallega que soy, la referencia del artículo que sirvió posteriormente de prólogo a la traducción de *La esclavitud femenina* sobre Stuart Mill que escribió Emilia Pardo Bazán; el artículo fue publicado en el *Nuevo Teatro Crítico*, año II, num. 17 de 1892. La traducción, en el tomo II de la Biblioteca de la Mujer (cf. Pardo Bazán 1999: 213-230).
II. Según consta en el título de mi trabajo, mi propuesta sobre Herland, o su traducción Deltas un mundo femenino, no nos llevará a un mundo real sino a una idealización del mismo, donde las reflexiones son lo que realmente interesa, aunque sean utopías. La novela fue escrita en 1915 y publicada como serie en la revista de la autora Forerunner; es una muestra del talento de Charlotte Perkins Gilman, que inventa, en un país irreal, un pueblo de mujeres ficticias, con una organización social muy singular, en la que no se presta atención a acicalarse para gustar a los hombres (porque no existen), tienen libertad y se mueven dentro de una comunidad, con una cooperación en todo y una integración perfecta con la naturaleza. Los vestidos son sencillas túnicas, llevan el pelo corto y utilizan polainas como calzado. Es decir, la sencillez como finalidad que procuraba la salud, pues los famosos corsés de ballenas, zapatos puntiagudos, enaguas, faldas largas entorpecedoras al caminar, perjudicaban sensiblemente la salud de quienes estaban sometidas a tales atuendos.

Nuestra autora espera una sociedad en la que se integren diversas organizaciones, de mujeres sobre todo, y, como seguidora del darwinismo social, consideraba las cuestiones económicas de vital importancia y la necesidad de luchar para que el papel de las mujeres no fuese el de la mera subordinación.

Un mundo utópico de mujeres, con sus propias leyes, donde la naturaleza es primordial y donde la cooperación es absoluta. Controlan y hacen planificación de los nacimientos, son vegetarianas, practican la agricultura, la higiene y el deporte. Son absolutamente comunitarias en todos los aspectos, sin esclavizarse al hogar, porque el país es su hogar, y sin tener maridos, pensando en femenino “nosotras”, sin rivalizar entre ellas. Su pensamiento gira en torno a conceder autonomía a las mujeres para elegir, para desarrollarse y conseguir un mundo mejor. Desde semejante modelo social, se ataca a las propias mujeres que se mantienen fieles a virtudes consideradas femeninas, que las identifican como “ángeles del hogar”: la paciencia, la modestia, la sumisión.

Todas estas opiniones, recogidas por Elizabeht Russell en la ya mencionada introducción “Una utopía de Amazonas” (Perkins Gilman, 2000: 21-25), tienen, según la autora, dos aspectos, “que enturbian el placer de su lectura en los años ochenta” (Perkins Gilman, 2000: 23). Dichos puntos, muy escuetamente sintetizados personalmente por mí, son: racismo, debido a expresiones como “salvaje”, “pureza de raza” y “raza aria”. Russell mantiene que “la autora comete el mismo crimen del que acusa a los hombres, esto es, juzgar a las personas de acuerdo con estereotipos que les
han sido impuestos. Esto la lleva a juzgar las distintas razas según los ideales occidentales, ideales surgidos de una sociedad basada en la supremacía del hombre” (Perkins Gilman, 2000: 23). Está claro que el pensamiento de Gilman, como ya he dicho, proviene de sus ideas darwinistas.

El segundo punto es su sexualidad: son asexuadas, no son lesbianas, nacen por partenogénesis, “nos informa de que el deseo de practicar el acto sexual responde a una necesidad puramente psicológica y o fisiológica” (Perkins Gilman, 2000: 21-2524).

Según Russell es el motivo por el que la propia autora no aceptaba el control de la natalidad, pero pasados unos años apoyó los anticonceptivos para evitar una reproducción excesiva.

La obra cuenta con 12 epígrafes que enmarcan cada peripecia y en los que se mueven los tres hombres que llegan a dicho país irreal, cuyos nombres son Terry, Jeff, y Vandick, que es quien narra la aventura. Los tres opinan por boca de Vandick sobre las mujeres: “Lo que se dice “progresistas” en cuanto al tema de las mujeres, en aquel tiempo no lo éramos ni por asomo” (Perkins Gilman 2000: 40).

Los tres se habían enrolado en una expedición científica en la que pedían un médico, Jeff; experiencia y dinero, Terry; y el relator del acontecimiento, Vandick, por recomendación de Terry. Llegan con un guía a un paraje maravilloso y les informan de que en una montaña de la que se descuelga una catarata está el País mujeres. Un país sin hombres, sin niños pero con niñas, y prohibido a los hombres. Uno de los acicatos que mueven a los tres personajes es el hallazgo de retazos de telas que presupone un alto grado de conocimiento por la forma del tejido y cuyos colores no deñean; regresan al campamento y se deciden a organizar los tres una expedición, sin contárselo a nadie, movidos por las indicaciones del guía. Viajan en la avioneta de Terry y exploran el terreno, sorprendidos por lo cuidado de la vegetación y el propio Terry opina: “ni en Alemania he visto bosques tan bien cuidados” (Perkins Gilman, 2000: 44). Se sorprenden porque en la copa de un árbol ven a tres mujeres: “cabellos cortos, sueltos, relucientes y sin sombrero; iban vestidas con una tela liviana y a la vez sólida, una especie de conjunto de túnicas y bombachos, y calzaban adornadas polainas” (Perkins Gilman, 2000: 47). Las tres contestaron al saludo hecho por Terry y dieron sus nombres: Celis vestida de azul, Alina de rosa y Ellador de blanco.

Los expedicionarios descubren una civilización donde no existen humos ni suciedad, con edificios, flores, carreteras. Se ven rodeados de mujeres que forman un comité de vigilancia hasta llegar a un edificio de piedra. El narrador compara a profesoras,
maestras, escritoras, de su país que manifiestan una inteligencia análoga pero se ponen nerviosas y dice textualmente: “ellas hacían gala de una calma de vacas, a pesar de su evidente capacidad intelectual” (Perkins Gilman, 2000: 57). La mujer que iba en cabeza da una orden y el comentario del narrador vuelve a ser interesante: “y de pronto nos encontramos en una situación muy parecida a la de las sufragistas cuando intentaron entrar en el Parlamento, acordonado por una triple fila de policías londinenses.” (Perkins Gilman, 2000: 57). Posteriormente los llevaron ante una mujer de apariencia mayestática, que podría ser un cargo judicial, y posteriormente fueron anestesiados, después de comprobar la fuerza de las mujeres. Despiertan en un ambiente de comodidad, habitación, cama, sábanas, todo ello magnífico y les proporcionan ropas que lógicamente tienen un diseño femenino, pero nada parecidas a las que llevan las mujeres del país del que proceden. Terry da la nota al afirmar que “se siente hermafrodita”

Las mujeres tienen curiosidad por el lenguaje de los tres hombres y quieren que se lo enseñen y a su vez que ellos también aprendan el suyo, siendo más rápidas ellas en el aprendizaje. En una fase más avanzada de comunicación se intercambian libros.

Una serie de reflexiones interesantes se suceden: el interés que sienten los hombres por el pelo largo de las mujeres, considerándolo un atributo femenino como el hacer calceta, puntualizando Jeff que los pastores escoceses siempre están tejiendo. Solo existen madres porque no hay hombres desde hace 2.000 años, y tampoco conocen lo que es la virginidad y quieren saber si para el macho se utiliza igual término, respondiéndoles Terry que sí es igual, pero que se usa muy poco. Las mujeres quieren aprender cosas sobre los animales del mundo de los tres hombres, pidiéndoles que hablen sobre el perro y las costumbres a las que sus amos los someten.

El pueblo tenía una historia remota de origen ario, en contacto desde tiempos remotos con avanzadas civilizaciones, una raza bisexual que tuvo que sufrir guerras, quedando un gran número de jóvenes y niñas que se defendieron y acabaron con los que pretendían conquistarlas, repugándose a las montañas. Gilman insiste en la crueldad del combate y de los conquistadores. La reflexión del narrador es: “ya sé que todo esto recuerda mucho a Tito Andrónico, pero así lo cuentan ellas” (Perkins Gilman, 2000: 100). Está claro que el relato se refiere a la tragedia de Shakespeare, calificada como una obra brutal en cuanto a su contenido.

La autora mezcla diversas situaciones fantasiosas como la de que una mujer parió a una niña, sospechando la existencia de un hombre, pero sin ser visto ni identificado.
Posteriormente otras cinco. Estas cinco hijas fueron ensalzadas por el pueblo de mujeres y pasados 25 años empezaron ellas también a tener hijas, solo hijas. Es decir, una reina madre que vivió como Sacerdotisa, teniendo 125 bisnietas y así nació el pueblo Dellas.

Solo Terry se niega a aceptar la historia, enfadado y considerando las leyendas del país de Dellas más viejas que las de Heródoto y más creíbles las del historiador griego. Su opinión personal sobre las mujeres es que no saben organizarse, son celosas y se pelean por todo (Perkins Gilman, 2000: 104). La cita del autor griego implica por parte de Gilman el conocimiento del mito de las Amazonas que Heródoto narra y a su vez sirve como burla por parte de Terry.

La religión tiene influjo de la griega, olvidando muchos dioses y quedándose con la llamada Diosa Madre, pasando posteriormente a un panteísmo. Van pasando situaciones diversas en las que se contraponen las opiniones de las mujeres y los tres hombres. Geografía, Antropología, Historia, Astronomía, Fisiología fueron motivo de enseñanza por parte de los tres y las mujeres hablaron de una ciencia física, química y botánica con precisión tal que les hizo sentir el nivel de los tres mucho más bajo.

Vandyck se interesa por cómo controlaban la población y se lo explican diciendo que hay un tiempo en el que la mujer es presa de una exaltación en el deseo de ser madre y que unas cuantas están alerta para refrenar dicho sentimiento y algunas jóvenes lo hacen voluntariamente. Por tanto, existe un control especial que viene del poder de la mente y al mismo tiempo su afán de maternidad se sacia con las hijas de otras y con el cuidado que les procuran. La partenogénesis es su manera de concebir y son educadas para sentir su maternidad como un hecho extraordinario; para las mujeres de Dellas la crianza de las niñas es un arte que está en manos de mujeres preparadas. Las bebitas no son despojadas de sus madres sino que éstas las conservan a su lado, y la propia madre es la que busca a otras que considera más sabias que ella para la educación de su hija.

El mismo narrador interroga a otra joven, Somel, para que le explique en qué consiste la teoría de la educación que sigue su pueblo. En síntesis consiste en nutrir, estimular, y ejercitar la mente, distinguiendo pedagógicamente “lo que es necesario saber y lo que es necesario hacer” (Perkins Gilman, 2000: 167). Dentro del hacer están los ejercicios mentales, nutrir la mente, aportarle información no exhaustiva de acuerdo con la capacidad de asimilación de la niña. Además, para estimular el pensamiento se les ponen una serie de ejercicios (Perkins Gilman, 2000: 167-168). A esto se suma una estimulación mental con juegos que llevaban 1600 años inventando y perfeccionando. El interlocutor, Vandyck, recuerda la metodología de los parvularios de María
Montessori (PerkinsGilman, 2000: 170) que, en pocas palabras consiste en dar libertad al alumnado para desarrollar su iniciativa propia, siendo observado y coordinado por su maestro.

El capítulo final consiste en una recopilación de todo lo que les ha ocurrido. Lo más interesante es que el relator y los otros dos viajeros han conseguido casarse. La relación entre Terry y Alima acabó mal por el machismo del hombre y la fortísima personalidad de la mujer, que no lo soportó y provocó que Terry compareciese ante un tribunal de mujeres por los desmanes cometidos por parte del hombre. El tribunal de mujeres soportó los improperios del hombre así como sus modales, y fue condenado a abandonar el país. Jeff se queda con Celis y son padres de una niña; Vandyck lleva con él a Ellador.

La autora marca nuevamente una diferencia entre las dos civilizaciones y entre comportamientos masculinos y femeninos siendo Jeff el más proclive a insertarse en un mundo de valores femenino, un poco menos Vandyck, mientras que Terry hace gala de y un machismo desafortado.

El texto narrado engloba de una forma muy cuidada los valores de lo que son capaces las mujeres y muestra un modelo basado en las posibilidades que se abren para hombres y mujeres, si ambos se intercambian las diferencias y las igualdades.

El interés demostrado por la autora en conocer las civilizaciones antiguas es un acicate para situar a estas “nuevas amazonas” y crear un mundo ficticio, donde se defienden valores dentro de una sociedad en la que las mujeres muestran su propio proyecto, rescatando cualidades femeninas de amor y cooperación que sustituyen al capitalismo individualista. Estaríamos ante una corriente teórica conocida como teoría maternalista, que acepta diferencias biológicas, habla de la igualdad de las mujeres e incluso las estiman como superiores. Teórico de esta tendencia es el famoso J. J. Bachofen y su trabajo Das Mütterrecht ya mencionado, que influye en nuestra autora, en Engels y en teóricos y teóricas, como por ejemplo Gimbutas2. Dentro de las mujeres de Delías se consolida una sociedad que poco a poco ha ido evolucionando y que tuvo como origen guerras sangrientas.

---

No solo a las escritoras les interesan las amazonas, sino también figuras emanadas de la tragedia griega o de otros géneros literarios. Figuras que daban fuerza a un espíritu emprendedor. Tal es el caso de la adivina de males a quien nadie cree, Casandra, invocada por Margaret Fuller para quien es inspiración, sensibilidad, la intelectualidad de las mujeres que está sujeta a la de los hombres y de la que deben de liberarse. El ejemplo ha cundido a lo largo de los años y hoy tenemos escritoras que han utilizado las grandes figuras míticas de mujeres para recrearlas y para dotarlas de otro espíritu, liberadas ya de la creación masculina. Así lo expresaba la propia Charlotte Perkins Gilman, que se convierte en esperanzada liberadora de un pasado al que logra vencer: “Trato de describir esta larga limitación, esperando que con un poder como el que ahora poseo y con un uso del lenguaje como el que hay dentro de ese poder, convenceré a cualquiera que le importe de que esta “vida” mía había transcurrido bajo una pesada desventaja” (Perkins Gilman, 1975: 104; cita tomada de Gilbert – Gubar 1998: 59).

Mujer de una amplia visión que le permite darse cuenta de la opresión que supone el hogar y la dependencia económica de los hombres. Es consciente de la necesidad de una nueva estructuración de la sociedad, dando un valor al trabajo doméstico y al cuidado de los niños, convirtiéndolo en una profesión pagada. Así ambos, mujer y hombre, serían útiles a la sociedad, y la mujer podría elegir el trabajo fuera de la casa. Por tanto, pretendía una innovación que todavía en la actualidad no se ha conseguido en su totalidad. Es la pionera defensora de lo que aún hoy no está logrado: el tiempo de calidad. Se mueve dentro de soluciones como las de industrializar los procesos de cocina y qué solución dar al cuidado de los niños, para lo cual pensó en que se creasen cocinas y guarderías comunitarias que diesen servicio a un barrio o a bloques de viviendas.

Ejerce como crítica y expone dos temas importantes: se adelanta a la división posterior de literatura masculina y femenina, además de planteamientos que cuestionan la opresión de las mujeres. Así, en el Prefacio a su obra The Mann-Made World, or Our Androcentric Culture, plantea la referencia a Pure Sociology de Lester F. Ward, capítulo XIV, en la que la Androcentric Theory of Life, es contrastada y definida con la Gynaecocentric Theory. Gilman opina que los hombres han escrito abundantemente tratando a las mujeres como hembras. En correspondencia dice que el libro trata a los hombres como machos. Establece una supremacía de los hombres sobre las mujeres y que dicha supremacía se debe a la distinción entre humanidad, y no al sexo, a su masculinidad, y de ello se deriva que las mujeres puedan acceder a igualarse si usan sus
poderes humanos. Como final: “When we learn to differentiate between humanity and masculinity we shall give honor where honor is due” (Perkins Gilman, 2000: 8)

Esta humanización de las mujeres da paso a temas diferentes con cinco argumentos: 1) posicionamiento de las jóvenes, que son obligadas a renunciar a su carrera por el matrimonio, aunque se niegan. 2) Las de mediana edad que prefieren participar más en la sociedad y no el aislamiento. 3) Interrelación entre mujeres. 4) Relación madre-hijo, no la de madre con el bebé, sino enfrentándose a los problemas personales que pueden tener una y otro en diversos aspectos. 5) Una nueva actitud de la mujer que se enfrenta al amor y a una maternidad consciente.

Nuestra autora se autoproclama humanista, proclama la opresión de las mujeres por el poder patriarcal, ve cómo han sido silenciadas sus aportaciones a la civilización marcada por una cultura androcéntrica, y señala, como un punto fundamental de su teoría, la independencia económica de las mujeres, que las llevará a la igualdad entre mujeres y hombres. Esta maravillosa “loca”, tan sabia y tan cuerda, Charlotte Perkins Gilman, y sus utópicas mujeres de Herland, estarán siempre en mi pensamiento.

Buenos Aires, con el indescriptible encanto de sus librerías, sus teatros y sus gentes, ha sido mensajera y cómplice de este trabajo que hoy me ha vuelto a traer a Sevilla, donde una Gilman-Arriaga tomará las riendas de un país ahora de utópicas investigadoras e investigadores.

He comenzado con versos de Rosalía de Castro, permitidme que acabe con un trozo de su prosa de juventud, “Lieders” (1858): “Libre es mi corazón, libre mi alma, y libre mi pensamiento, que se alza hasta el cielo y desciende hasta la tierra, soberbio como Luzbel y dulce como una esperanza”.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


NO PUEDO INVENTAR PERSONAJES

Lola López Mondéjar
Escríbana. Psicoanalista.

No he conocido a muchos escritores. A unos pocos en París. A Ford, por supuesto. A menos todavía en Inglaterra. Eso no importa, porque todo lo que importa de un escritor está en sus libros. Es ridículo sentir curiosidad por la persona.

Jean Rhys
Una sonrisa, por favor.

No puedo hacer las cosas yo. No puedo inventar, no tengo imaginación. No puedo inventar personajes. No es que mis libros sean completamente mi vida, pero casi.

Difficult Women, David Plante, 1983
De la entrevista a Jean Rhys.

No puedo inventar personajes. No es que mis libros sean completamente mi vida, pero casi.

Difficult Women, David Plante, 1983
De la entrevista a Jean Rhys.

1. INTRODUCCIÓN

Jean Rhys forma parte de un grupo de escritores a los que podíamos calificar de descarnados, aquellos que exponen sin rodeos sus vidas para que sirvan de materia prima a su ficción sin mediaciones textuales. Entre ellos, podemos citar a Sylvia Plath (La campana de cristal, 1963), Fernando Vallejo (El desbarrancadero, 2001), Jeanette Winterson (Por qué ser feliz cuando puedes ser normal), A. M. Homes (La hija de la amante), Abdelà Taia (Una melancolía árabe, Mi Marruecos), y a la propia Jean Rhys, si bien en diferente grado². Nos encontramos en un territorio impreciso entre lo autobiográfico y lo ficticional. Pues el pacto de ficción en el que sus obras se incluyen, “esto es una novela”, se ve alterado cuando el lector constata que lo narrado coincide con bastante precisión con la propia biografía del autor, lo que levanta sus sospechas de que se encuentra ante un material altamente autobiográfico. En toda su obra, excepción

---

¹ El presente artículo reproduce con ligeros modificaciones, el capítulo 8 de mi libro: Una espina en la carne. Psicoanálisis y creatividad (Psimática editorial, Madrid, 2015).
² Creemos, y así lo hemos expuesto en nuestro artículo, Ética de la crueldad y psicoanálisis, [En línea], [Citado el 25 de junio 2014] http://centropsicoanaliticomadrid.com/index.php/revista/88-numero-25/281-ética-de-la-crueldad-y-psicoanálisis, que estos escritores se identifican, consciente o inconscientemente, con el que José Ovejero llama ética de la crueldad: “La crueldad ética es aquella que en lugar de adaptarse a las expectativas del lector las desengaño y al mismo tiempo lo confronta con ellas. Es ética en el sentido de que pretende una transformación del lector, impulsarlo a la revisión de sus valores, de sus creencias, de su manera de vivir. Y es cruel de una forma similar a aquella escena de La naranja mecánica en la que el protagonista, gracias a un ,mecanismo de sujeción de los párpados, se ve obligado a seguir mirando sangrientas orgias más allá de lo soportable; eso es a veces lo que hace el arte con nosotros”. Ovejero, José, Ética de la crueldad, Editorial Anagrama, Barcelona, 2012, (pag. 61).
hecha de *Ancho mar de los Sargazos*, donde se basa solo en alguna experiencia aislada, Jean Rhys ha utilizado sus experiencias personales para dar cuerpo a las distintas protagonistas de sus novelas, quienes, analizadas en su conjunto, conforman un mismo personaje de ficción que mantiene enormes paralelismos con la vida de la autora.


Sin embargo, ninguna de las obras citadas fue escrita como autobiográfica excepto *Una sonrisa, por favor*, donde la autora nos cuenta su infancia en Rousseau, la Dominica británica, algunos episodios de su estancia en Londres, donde llegó a los dieciséis años, y fragmentos de su vida en París.

Nos proponemos analizar cuáles son esas coincidencias entre la personalidad de la autora, empleando para ello su autobiografía y sus cartas, y los rasgos que imprime a las protagonistas de sus novelas, un trabajo minucioso de lectura y comparación que precisa, para demostrar sus conclusiones, seguir al pie de la letra los textos. Hemos optado por omitir el resumen crítico de cada una de sus novelas para establecer directamente entre ellas sus rasgos comunes, y aliviar este capítulo de excesivas referencias textuales. El lector interesado puede acudir a los textos de la autora para contrastar nuestras opiniones o dialogar con ellas.

A Jean Rhys, probablemente, y a juzgar por la cita que abre este documento, nuestra curiosidad le parecería ridícula pero, a nosotros, la lectura de su obra nos abre numerosas interrogantes que queríamos analizar aquí.

Así pues, trabajaremos los textos en búsqueda de dos líneas de investigación:

La primera sería intentar nombrar el híbrido que para la crítica literaria constituyen las obras de Rhys, a caballo entre lo autobiográfico y lo ficcional, sin agotarse en uno ni en otro. Un híbrido que necesita de un concepto para ser nombrado.

La segunda pertenece al territorio del psicoanálisis aplicado, Rhys sería un ejemplo paradigmático de un tipo de escritura necesario para el autor, una escritura curativa, que

---

3 La particularidad de esta obra en relación a la biografía de la autora será tratada muy especialmente.
4 Aventuramos que Rhys se identificó profundamente con el personaje de la loca incendiaria de Jane Eyre, caribeñas ambas, y en esta identificación explicamos el interés por darle una vida nueva al personaje.
cumple funciones restitutivas, de sostén y soporte para un yo inestable. La escritura como Función autor, F(A) a la que aludiremos en nuestra conclusión.

El mismo nombre literario que la autora elige procede de una variación del apellido del padre, Rees; Jean, al parecer, bien pudo haberlo elegido por su primer marido, Jean Lenglet, o por el nombre de una antepasada cubana, supuestamente princesa de origen español, que formaba parte de la leyenda familiar –en la que sin embargo, Jean Rhys nunca creyó–, llevando aquí la paradoja de nombrarse a sí misma como un personaje que pensaba era de ficción (ella dijo de sí misma en sus cartas que se sentía un fantasma). Un nombre que acabó nombrándola por voluntad propia, pues así firma, no solo su obra, sino todas sus cartas, para sí misma y para la posteridad.

2. **Biografía**

Los biógrafos de la autora señalan con frecuencia la dificultad de rescatar algunos datos de su biografía, por tratarse de una vida poco documentada que transcurrió, además, durante las dos guerras mundiales, a lo que hay que añadir una silenciosa desaparición pública que duró treinta años, lo que hace más difícil la reconstrucción.

Jean Rhys nació el 24 de agosto de 1890 en Rouseau, Dominica, Islas Occidentales, como Ella Gwendoline Rees Williams. Su padre era un médico galés que no hacía mucho que había llegado a la isla, mientras que su madre pertenecía a una familia de origen escocés que residía desde muchos años antes en la colonia (su apellido de soltera era Lockhart). El abuelo materno llegó desde Escocia a finales del siglo XVIII y tuvo esclavos, por lo que nunca fue popular entre los negros. Llegó a ser un personaje político importante en la administración de la isla, y se casó con una supuesta princesa cubana de origen español, aunque Rhys nunca creyó del todo esta historia, como ya dijimos.

---

Lo primero que hay que señalar en su biografía, es que nació tras la muerte de dos hermanas mayores que ella, por lo que su madre siempre la trató como si fuese el fantasma de esas hijas anteriores. Si bien establecer una causalidad entre el hecho biográfico en sí y la indiferencia con que la niña sentía que era tratada por su madre es ya cuestión de los biógrafos, no de sus propias afirmaciones. Rhys no se caracteriza por un autoanálisis riguroso, como sucede con Clarice Lispector, es más bien una mujer sin demasiada reflexividad, lo que se traslada también a su estilo narrativo: sus personajes actúan, sienten, pero escasamente piensan o asocian, lo que no constituye en sí mismo un defecto, pues las acciones que selecciona transmiten sobradamente sus emociones y el devastador mundo interno que les caracteriza.

Fue en vida de mi abuelo, en la década de 1830, cuando los negros liberados incendiaron la finca, después de que se aprobase la Ley de Emancipación... (25). El abuelo construyó otra finca antes de morir, que fue la que Jean conoció: el jardín en ruinas y la propia casa tenían un aire muy antiguo... un aire de aventura y melancolía (26).

Esta finca de los abuelos maternos, Geneva, junto a los recuerdos de otra adquirida posteriormente por el padre, Bona Vista, es la que parece estar reflejada en la residencia donde transcurre gran parte de Ancho mar de los Sargazos. La melancolía, el incendio, hasta el lomo de la madre que muere abrasado en la novela tiene su referente en otro de su bisabuela que se sentaba a coser con un lomo enorme posado en su hombro (27). La casa se incendió tres veces.

Imaginamos desde esta experiencia la atracción que debió producirle la loca de Jane Eyre, su debilidad por el fuego entronca con estos acontecimientos familiares que la autora recoge en su obra.

Era en esta casa donde veía a la persona que más quería Jean en el mundo, su tía Jane6, a quien echó de menos cuando dejaron de ir a Geneva, pero que fue olvidando poco a poco, Y cuando supe de su muerte, estando ya en Inglaterra, apenas me afectó (30).

Quizás esta experiencia que recoge en la autobiografía sea el origen de la afirmación que hace Sasha, la protagonista de Buenos días, Medianoche, tras la muerte de su hijo recién nacido: Lo que hace que la vida sea tan extraña es que todo se olvida (581). Jean

---

6 Puede que el nombre de Jean sea un anagrama del de su querida tía Jane.
Rhys es un ser que se desliza, en el que las cosas pasan sin dejar demasiada huella, como sucede también en sus personajes.

Un episodio oscuro, que se recoge en sus Notebook, sugiere una relación de abuso sexual por parte de un amigo de la familia, el señor Howard, un caballero inglés que abusó de Rhys siendo niña sin que ella se atreviese a contárselo a la madre. A partir de ahí desarrolló con él una relación sadomasoquista de sumisión sexual que Lilian Pizzichini coloca en el origen de la sumisión que muestran las protagonistas de sus novelas hacia los hombres. Sin embargo, Lauren Elkin es crítico con la facilidad de atribución que Pizzichini ejerce sobre la vida de Rhys, pues le parece que intenta mostrar intencionadamente una cierta fabulación que no se desprende de una biografía en la que faltan muchos datos, abundan los años sin noticias de la escritora, y sufre las lagunas propias, además, de una vida por la que pasaron las dos guerras mundiales y la experiencia de la emigración, tal y como dijimos. Pero los límites entre la realidad y sus interpretaciones son siempre borrosos, y es nuestro deber señalar lo que corresponde a una y a otras.

Rhys tuvo dos hermanos y dos hermanas. Los varones se fueron pronto a estudiar a Inglaterra y tardó muchos años en volverlos a ver. Su hermana se fue a vivir a Saint Kitts con una tía materna y luego a las Bahamas; la hermana menor tenía siete años menos que ella. A pesar de esta familia numerosa confiesa: creo que mi soledad fue demasiado repentina… Ahora estaba sola, solo tenía mis libros (18).

Su padre compró dos fincas en las montañas, la más grande, Bona Vista, era un lugar precioso, salvaje, solitario y remoto (12). Esa finca, más los recuerdos de Geneva –como dijimos– dará lugar a la recreación de Coulibri de Ancho mar de los Sargerzos, un lugar de una belleza selvática. Es también ahí donde Jean Rhys encontrará en su cocinera la inspiración para construir el personaje de Christophine: Nuestra cocinera en Bona Vista se llamaba Ann Tewitt y practicaba el obeah (13). Y donde conocerá a Meta, su niñera y el terror de su vida, la persona que le enseñó un mundo de miedo y desconfianza, y en ese mundo sigo (24). Un mundo de desconfianza que, como veremos, es el mismo que el de todas sus protagonistas, y el que la atormentará durante el resto de su vida.

---

7 La Universidad de Tulsa, Oklahoma, reúne el Archivo Jean Rhys. Colección 1976-011. Entre los documentos, escritos, cartas y fotografía, se encuentran cuatro diarios de la autora que fueron consultados por su biógrafa, Carole Angier, y que permanecen inéditos hasta hoy.
8 Elkin, Lauren, Cuando una biografía no es una biografía: The Blue Hour: una vida de Jean Rhys, artículo en la web. En inglés.
9 El obeah es una variedad benigna del vudú.
La madre era una mujer muy hermosa, que la trataba con enorme indiferencia. El recuerdo de su belleza montada a caballo, que recrea en su autobiografía, puede muy bien ser el que incorpora en un pasaje de *Ancho mar de los Sargazos*, pues mantiene similitudes explícitas:

Una vez encontré una foto de mi madre montada a caballo, que debía de ser de antes de casarse. Joven, esbelta y guapa. Me pareció odiosa. No sé si tuve celos o si me molestó saber que alguna vez había sido distinta de la mujer morena, regordeta y raramente apacible que yo conocía (pag. 35, *Una sonrisa por favor*).

Los Luttrell le prestaron a mi madre un caballo. Un día salió a cabalgar muy temprano y no regresó hasta el día siguiente, muy tarde, cansada porque había estado en un baile o en una merienda a la luz de la luna. Estaba muy contenta y risueña, mucho más joven de lo que la había visto nunca, y la casa se quedaba muy triste cuando se marchaba (pag. 21 *Ancho mar de los Sargazos*).

Del padre confiesa que lo idealizaba, seguramente porque no lo veía demasiado y no se ocupaba de ellos en exceso, explica.

En sus diarios, tal y como señala Carole Angier, se cuenta que tuvo una amistad profunda con una chica negra, Francine, que recrea (con el posterior abandono de la amiga) en *Ancho mar*. A partir de un rumor, basado en un libro de ficción escrito por su hermano Owen, se le atribuye un amor con un chico de origen caribeño; idilio que bien puede estar en el origen de la historia sugerida en *Ancho mar de los Sargazos* entre Sandi y Antoinette.

Estuvo seis meses interna en un colegio religioso cuando sus padres se marcharon a Inglaterra, y fue allí donde comenzó a leer poesía; de esta institución guarda muy buenos recuerdos, concretamente de la madre Sagrado Corazón, a la que le atribuye su amor por las palabras: “Fue su ironía la que despertó mi amor por las palabras, especialmente las palabras hermosas” (pag. 57). Por medio de los libros desarrolló también la capacidad de borrar el mundo real que la desconcertaba: “Ya entonces tenía la vaga pero profunda sensación de que siempre estaría perdida en el mundo, derrotada” (pag. 60).

Es también a través de sus lecturas donde empieza a mostrar su obsesión por el frío, que acompañará todo su exilio en Inglaterra: “Los libros, en especial los de Dickens, hablaban de hambre y de miseria, pero rara vez del frío. Concluí por tanto que los ingleses o no sentían frío… o tenían una buena chimenea” (pag. 61). Su temor al frío está tan presente en su vida que la segunda parte de la autobiografía, que comienza con la travesía a Inglaterra, la titula precisamente así: *Empezó a hacer frío.*
Imaginemos a una joven que ha vivido hasta los dieciséis años en un clima cálido y soleado, una envoltura acogedora que la protegía de su soledad interior. Imaginemos una travesía, y después, su llegada a la fría y brumosa Inglaterra.

A pesar de su educación religiosa pronto dejó de creer, y pensaba que el Diablo era más poderoso que Dios.

Sus recuerdos de Dominica, avivados por un viaje que hizo junto a su marido en 1936, están en el origen de los relatos Pioneros, oh pioneros, Marcus goodbye, goodbuy Rose, entre otros, y en algunas de sus novelas.

En 1907, se marcha a Inglaterra con su tía paterna Clarice, que no le agradaba demasiado, pues sentía que la desaprobaba desde el principio y que se avergonzaba de ella.

En Inglaterra ingresó en la Escuela Perse de Cambridge durante cuatro periodos escolares, según sus biógrafos, aunque ella escribe que la dejó al cabo de unos meses (pag.107). Le comunica por carta a su padre que quería ser actriz y recibe como respuesta que cuenta con su consentimiento, de manera que entra en la Academia de Arte Dramático conocida como la escuela de Tree. En unas vacaciones en las que visita a uno de sus tíos les llega la noticia de la muerte de su padre, y de que su madre no puede seguir costeando la escuela, por lo que le pide que regrese a Dominica. Sin embargo, Jean Rhys se niega, y decide buscar trabajo de corista. Este es el acto de afirmación más notable que hemos podido apreciar en su biografía, en la que hay un evidente predominio del azar sobre la voluntad y la planificación. A pesar del frío, de la soledad y la penuria que sufrirá a partir de esta decisión, Rhys decide quedarse en Inglaterra, y durante dos años actúa en Nuestra señorita Gibbs, hasta darse cuenta de que carece de talento escénico y marcharse de la compañía con una compañera cuyo nombre no recuerda. Su salida del teatro es explicada por Angier más como una expulsión: su acento de las Indias Occidentales era poco apreciado en el teatro inglés serio de la época.

Los nombres que eligió para su vida artística fueron varios: Ella Gray, Vivien o Emma. Tenemos aquí otra peculiaridad interesante. A la niña que fue Rhys no le gustaba su nombre de pila: Gwendoline, lo odiaba porque significaba blanco en galés, así como odiaba ser la más pálida entre sus hermanos, sintiéndose siempre desubicada: demasiado blanca en Dominica, demasiado oscura en Inglaterra. Hecho que bien pudo contribuir a su sentimiento permanente de extranjería.
Antes de abandonar la compañía, escribe, “ya había iniciado mi primer romance con un hombre” (pag.118); Este hombre, Gris Lancelot Smith Hugh, era mucho mayor que ella y la abandonó después de un año, concediéndole durante un tiempo una pensión, experiencia que describe en Viaje a la Oscuridad. Pizzichini atribuye a este desenlace amoroso la caída en un período depresivo, suicida, en el que la autora sufre un aborto, y del que despierta a través de la escritura de los diarios.

Es interesante destacar aquí la mirada retrospectiva que la autora tiene sobre sí misma en aquel momento:

> Cuando terminó mi primer amor escribí este poema:
> I didn’t know
> I didn’t know
> I didn’t know

Después me instalé en mi dolor.

Todavía me molesta pensar que el primer hombre al que veneré fuese un sinvergüenza. Puede que la idea de fondo sea que su clase oprimía a la mía. Él tenía dinero, yo no.

La verdad es que ahora me doy cuenta de que era un hombre muy bueno. Yo era una chica ignorante y tímida. Y cuando leo en las novelas cómo se hace el amor hoy en día, comprendo además que era una chica pasiva y aburrida. Sin embargo, se me desbocaba el corazón cuando él me tocaba, aunque fuese demasiado tímida para decir “Te quiero”. Habría sido demasiado, demasiado importante. No podía exigir tanto. (pag. 121).

Volveremos sobre esta primera relación, que marcó un antes y un después en la vida de Rhys.

Por entonces se le practica un aborto ilegal, del que no sintió remordimiento ni culpa, solo un inmenso alivio, confiesa. El amante la mantenía en la distancia, y ella pasaba el día durmiendo y paseando, “era increíble la cantidad de horas que podía dormir. Estoy segura de que dormía quince horas al día, y nunca soñaba. Dormía como si estuviese muerta.” (pag. 126).

Esta característica de Jean, la somnolencia que produce olvido y retiro del mundo, la ociosidad y el cansancio, estarán presentes en todas las protagonistas de sus libros, como demostraremos en continuación. La autora confiesa también cómo en Inglaterra le abandona el amor por los libros, una indiferencia que le duró muchos años y que recuperó después, ocupando sus lecturas numerosas referencias en su correspondencia. Tampoco sus protagonistas leen.

Otro rasgo que destaca en su autobiografía es el siguiente: “Hay en mí algo inestable como el agua, y cuando las cosas se ponen difíciles, me retiro. Nunca he tenido lo que los ingleses llaman “agallas”” (pag. 130), como veremos, esta notable falta de voluntad también formará parte de la personalidad de sus principales personajes femeninos.
La percepción de la autora de su falta de solidez personal, como el agua, nos parece que justifica la propuesta que desarrollaremos sobre la escritura de Rhys como reparadora, como un recurso que fija una identidad, por lo demás inestable y desvanecida.

Lo mismo sucede con estas dos afirmaciones, que bien podrían haber sido expresadas por cualquiera de sus personajes: “Nunca formaría parte de nada. Nunca pertenecería a nada de verdad, y lo sabía… Algo se torcería siempre. Pensé: “Soy una extraña, siempre seré una extraña!”” (pag.131). Tal es la similitud entre lo autobiográfico y las características con las que dota a sus protagonistas en la ficción, que el lector de sus novelas y su autobiografía tiene la profunda impresión de que está leyendo sobre la misma persona.

Como señalamos, en 1914 empieza a escribir un diario que será el origen de una de sus novelas. La autora lo recoge así:

Llené tres cuadernos y medio, y después escribí: “¡Ay, Dios!, solo tengo veinte años y tendré que seguir viviendo y viviendo y viviendo”. Supe que había terminado, que no tenía nada más que decir. Guardé los cuadernos en el fondo de la maleta, debajo de la ropa interior. Cada vez que me trasladaba los cuadernos iban conmigo, pero no volví a mirarlos hasta pasados muchos años (pag. 137).

He aquí otro dato sobre la importancia de esa escritura como soporte identitario: los cuadernos siempre van con ella. Rhys, que se representa a sí misma como un fantasma que no formará nunca parte de nada, necesita llevar allí donde va sus diarios, que recogen su vida líquida, dotándola de materialidad.

Siempre en Londres, frecuenta un club mítico, el Crabtree, donde se reunían actores, escritores y pintores, y rechaza una extraña propuesta de matrimonio de un hombre que la conoce solo una noche. Se ha declarado la guerra, pero Jean vive de algún modo ajena al mundo pues, “a pesar de las colas en las oficinas de reclutamiento – y había unas colas larguísimas – no noté que estábamos en guerra hasta que una noche, cuando fui al Crabtree, encontré un cartel que decía: CERRADO MIENTRAS DURE LA GUERRA” (pag 141).

A los 27 años trabajó después en una cantina para soldados hasta mediados de 1917, y ese mismo año conoce a un joven holandés, Jean Lenglet, con el que se promete cuando le pide que se marche con él a París, pasando primero por Holanda, donde se reuniría con su futuro marido para instalarse en París. Antes de este viaje le escribe al
amante que la mantiene y le pide que deje de enviarle sus cheques, así como una última cita, en la que se dicen definitivamente adiós.

El otoño de 1917 se instalan en la rue Lamartine, donde también instalará a la protagonista de Cuarteto. A pesar de vivir en condiciones precarias Jean se sintió siempre feliz en Francia. La contraposición Londres/París, en cuanto a sus sensaciones se refiere, es trasladada a todas sus novelas, como veremos.

Pronto se queda embarazada y Lenglet encuentra trabajo, aunque ella no sabe muy bien en qué se ocupa exactamente.

En 1920 nace su hijo William, que murió tres semanas después en un hospital. El carácter de Jean queda muy bien expuesto en este fragmento de su autobiografía, que resume su capacidad de evasión y de olvido, y su creciente afición al alcohol para conseguirllo:

Tuvimos que ingresar a mi hijo en el hospital a las tres semanas de nacer. Creo que fue una noche después de que Jean y yo tuvimos una discusión muy acalorada. Yo quería bautizar al niño. Me parecía lo más importante del mundo. Jean era ateo. Dijo que no toleraría esas supersticiones. Yo estaba muy débil, y en mitad de la discusión me eché a llorar. Jean salió corriendo a comprar una botella de champán para que me animase. Volvió con dos botellas y con una amiga, una chica a la que él conocía muy bien. Cuando terminamos la primera botella me había olvidado de todas mis preocupaciones. Nos reímos mucho.

A la mañana siguiente recibí un mensaje del hospital. Mi hijo había muerto. Me decían en qué momento exacto había ocurrido. Mi hijo murió, o estaba ya muerto, mientras nosotros bebíamos champán (pag. 157, Una sonrisa...).

La negación, el olvido, como defensa ante las emociones y vivencias dolorosas, arrasa con la sujetividad misma, al suprimir las huellas de la experiencia para seguir viviendo. Es así como funciona Rhys. Solo posteriormente, en la escritura, el dolor puede ser identificado.

Poco después de esto se marchan a Viena, donde Lenglet trabaja en la Comisión Interalliada; experiencia que la autora contó en su relato Vienne\(^{10}\). A su regreso a París, en 1922, nace su hija Maryvonne, que vivirá en Holanda con su padre después del divorcio de la pareja, si bien, de acuerdo al convenio de separación, pasaba las vacaciones con su madre en Inglaterra. Este convenio duró hasta que estalló la segunda guerra mundial y Maryvonne decidió quedarse a vivir con su padre. A los diecisésis años, apenas los alemanes llegan a Holanda, la joven se une a la resistencia, pasando en prisión algunos meses. Tras su liberación siguió luchando clandestinamente, de modo que su madre no pudo ponerse en contacto con Maryvonne hasta el final de la guerra.

\(^{10}\) No hemos logrado conseguir este relato, desgraciadamente.
Madre e hija mantendrán una larga correspondencia durante años, que se recoge en las 
*Cartas*. Jean, que no la ha tratado demasiado, admira su valentía, ¡Qué no daría yo por eso!
(carta de 19 de junio 1964, a Francis Wyndham), pero la relación es, podría decirse por 
esta correspondencia, superficial, al haber vivido siempre separadas. Maryvonne tendrá 
una hija, Ruth, a la que llaman Ruthie; Rhys se refiere siempre a su nieta con cariño. Es 
a esta niña a la que Rhys se dirige subrayando su lazo de parentesco: abuela o 
*Grandmère*, mientras que las cartas a su hija las firma como Jean, excepto en dos 
ocasiones que escribe “*Tu Madre*”.

Sin embargo, la experiencia de esta segunda maternidad lograda, el nacimiento de 
Maryvonne, no encuentra en la obra de Rhys ningún reflejo, siendo, junto con la 
dedicación a la escritura, las circunstancias menos reflejadas en su ficción.

En 1923 Jean se acercó a la señora Adam, la esposa del corresponsal de *The Times*
en París durante el inicio de la década de 1920, a la que Jean había tratado en Londres 
brevemente durante la primera guerra mundial, buscando ayuda para que se publiquen 
tres artículos de su marido que ella había traducido al francés. Pero la señora Adam le 
pidió ver su propia obra y Jean le mostró el diario que había escrito entre 1910 y 1919. 
La señora Adam se sintió interesada por él, escribió de nuevo algunas partes en forma 
de novela, que llamó *Susie Tells*, y envió el manuscrito a Ford Madox Ford. El escritor 
inglés cambió el título del libro por *Triple Sec*, y el nombre de la autora (que entonces 
firmaba como Ella Lenglet) por el de Jean Rhys. De ser cierto esto, el nombre de Jean 
Rhys le sería dado por quien luego sería su amante y la persona que le alentó en sus 
primeros pasos literarios.

*Triple Sec* no se publicó, pero Ford instó a Rhys a continuar escribiendo y 
posteriormente imprimió su cuento “*Vienne*” en el último número de *The Transatlantic 
Review* (diciembre de 1924). Por entonces Lenglet fue encarcelado y acusado de haber 
entrado ilegalmente en Francia, y Jean inicia una relación amorosa con Ford Madox 
Ford con el consentimiento de su esposa, la escultora Stella Bowen. Jean destruyó 
Triple Sec, “el texto no me gustó. Lo había dividido en varias partes, y cada capítulo iba 
encabezado con el nombre de un hombre” (pag. 166), pero más tarde usó su diario 
original como base para escribir *Voyage in the Dark*.

Como se relata en *Cuarteto*, Lenglet se divorcia de Jean al conocer que ha sido 
amante de Ford (el divorcio será en 1932), y Jean Rhys vuelve a Inglaterra en 1927 y 
conoce a Leslie Tilden Smith, que se convierte en su segundo marido en 1934, así como 
en su agente literario.
En los años sucesivos publicará la mayor parte de sus novelas que, si bien recibieron la admiración de la crítica, tuvieron escasa repercusión entre los lectores.

En 1936 viaja a Dominica con Leslie Tilden, viaje que describirá en parte en el relato *El camino imperial*.

Entre 1939-40 escribe gran parte de su ficción breve mientras vive con Leslie en Norfolk y Londres.

Leslie muere en 1945, y en 1947 Jean Rhys contrae matrimonio por tercera vez con Max Hamer, un amigo de su difunto marido.

Tras la publicación en 1939 de *Buenos días, Medianoche*, Rhys desapareció de la escena literaria, a la que nunca perteneció del todo, hasta el punto de que muchos creyeron que había muerto. Incluso la BBC comunicó que había desaparecido en trágicas circunstancias durante la guerra. Jean insiste en sus cartas en que se sentía casi un fantasma.

Fueron años de pobreza extrema y achaques físicos (cansancio, reumatismo), en los que cambió de residencia varias veces. Vivió en hoteles baratos de Londres y en casas alquiladas en Cornualles, sin radio ni información. Achacosa, lee sin cesar los libros que puede conseguir y que no siempre son los que le gustarían, se queja incesantemente del frío y mantiene la esperanza de que las cosas cambien, que pueda comprarse un vestido, que mejore el tiempo, que se cumpla su más ferviente deseo: tener una casa bonita.

A su familia de origen apenas volvió a verla (solo a su hermano, según relata en las cartas), y mantenía poca relación con sus escasos amigos.

En 1949 la actriz Selma Vaz Dias, adapta al teatro la novela *Buenos días, Medianoche*. Selma se convertirá en una íntima amiga, con la que Rhys mantendrá una extensa correspondencia, si bien no exenta de alguna que otra dificultad. La casualidad, que facilitó la entrada de Rhys entrada en el mundo literario, estuvo de nuevo presente en su regreso pues, como en el encuentro con la señora Adam, fue Selma Vaz quien se interesó por ella, publicando un anuncio en la BBC para saber si la autora le cedía los derechos para el teatro, al no conseguir encontrarla por otro medio. Jean Rhys le

---


agradece que su interés le haya devuelto el deseo de escribir y la esperanza. Como parece ser lo habitual en su vida, son los otros quienes le solicitan la escritura que solo poco a poco llega a convertirse en necesidad.

En 1950 Max Hamer es arrestado por fraude y Jean Rhys vive en Maidstone, cerca de la prisión donde Hamer estaba encarcelado. Es la segunda vez que espera a que salga su marido de la cárcel, tal y como le sucedió con Jean Lenglet en La Santé y Fresnes en 1923. Es interesante esta elección de hombres que trabajan al margen de la ley, esta atracción por la marginalidad, derivada quizás de su propia condición marginal, de extranjera y desclasada, y su crítica de la hipocresía burguesa.

Entre 1952-60 vive en Cornualles y Devon, pero con continuos cambios de domicilio que la obligan a embalar y desembalar constantemente sus escasas pertenencias, que perdía poco a poco en cada mudanza. A menudo, las respuestas a las cartas de Maryvonne se demoraban hasta cinco meses debido a estos cambios. Vive en soledad, sospechando constantemente de sus vecinos.

En 1957, Buenos dias, Medianoche es adaptada por la BBC y se retransmite en marzo de ese mismo año. André Deutsch compra los derechos de Ancho mar de los Sargazos, cuando solo era un proyecto.

Desde esa fecha hasta su publicación, la novela sufrió cambios que la hicieron más satisfactoria para Rhys, perfeccionista hasta el extremo con cada palabra y cada rasgo de los personajes.

En 1960, por fin, Rhys consigue mudarse a una casa en Chedinton Fitz Paine, Devon, en la que vivirá hasta su muerte. Sus primeras impresiones sobre esa vivienda son agradables: Me siento muy excitada porque desde hace mucho este es el primer lugar propio que habito. Lo he deseado durante siglos. (Cartas, a Maryvonne Moerman, 6 octubre 1960). Aunque muy pronto volvió a quejarse del frío y la humedad, poco a poco disfrutó de la amistad del señor Greenslade, que conducía un taxi en la localidad y la llevaba en sus escasos desplazamientos. La familia Greenslade ayudó mucho a Rhys visitándola, llevándole comida caliente y libros, y llevándola de compras a las localidades vecinas de Crediton, Tiverton y Exeter. Más tarde sabrá que en el pueblo hay un grupo que realiza magia negra y que le acusan de bruja, el obeah reaparece en Inglaterra para Rhys, y piensa que es porque son analfabetos y ella está escribiendo esa novela, lo que le resulta extraño. A menudo, nos encontramos con esta susceptibilidad paranoide que le hace vivir como hostiles los entornos en los que vive.
Su hija Maryvonne la visitará en esta casa en 1963. Para entonces, está tan desesperada con el entorno y las habladurías sobre ella que piensa en mudarse unos meses a Amsterdam con ella para huir de esto y de las dificultades de terminar Ancho mar de los Sargazos, pero cambia de opinión por encontrarse cansada y porque no quiere molestar a su hija.

Durante ese periodo Selma ha intentado llevar a la radio Viaje a la oscuridad, a pesar de que Jean no la concebía como una obra dramática. Las adaptaciones de esta novela y la escritura de algunos cuentos, que reescribe y corrige a petición de diferentes editores y revistas, demora la finalización de la novela que la ocupa todo el tiempo.

Ancho mar… tardó siete años en ser concluida debido a la enfermedad de Max, que complicó las posibilidades de recogimiento para la escritura de la autora, a causa de las dificultades económicas, los cambios de domicilio y sus propias vacilaciones sobre cómo abordarla.

La salud de Jean Rhys se resintió durante los catorce años siguientes, pasando los dos primeros en un estado de debilidad y abatimiento extremos que hizo temer a sus editores si podría concluir el proyecto de un libro que les interesaba enormemente. Rhys consideró la novela inconclusa hasta que tuvo un sueño reiterado: estaba embarazada y daba a luz un niño, y decidió que ese embarazo y ese niño eran su libro, y que no debía darle más vueltas.

En 1966 muere Max Hamer y se publica Ancho mar de los Sargazos, que obtuvo el W.H. Smith Award en 1967 y el de la Royal Society of Literature. Rhys tenía setenta y seis años.

En 1978, un año antes de su muerte, fue nombrada dama comandante de la Orden del Imperio Británico, por su aportación a la literatura. El éxito le llegó cuando era anciana. Jean Rhys no tuvo oportunidad de ser apreciada por sus iguales, con los que, por otra parte, apenas tenía relación, pero también porque, según ella misma escribió:

Creo que he tenido poco éxito porque no lo deseaba. No de esa manera. No realmente. Aun ahora no puedo relacionar el dinero o la publicidad con la literatura, aunque adoro el dinero y lo necesito mucho, mucho. Para mí, estas cosas son diferentes y opuestas. Terriblemente opuestas. Por decirlo así, solo puedo escribir por amor. (Cartas, A Francis Wyndham, 14 septiembre 1959).

El éxito no lo deseaba, como apenas deseaba nada en su vida, que vivía ajena a la voluntad, más como repetición (en las cartas se evidencia sus círculos viciosos de cansancio, alcohol, depresión) que como destino.
A partir del reconocimiento que recibe por *Ancho mar de los Sargazos* se reeditan las novelas de los años treinta, así como sus libros de relatos, y empieza a ser considerada como una de las mejores escritoras en lengua inglesa, dedicándosele numerosos estudios críticos.


Rhys entregó una serie de textos para incluirlos en la autobiografía inacabada, *Una sonrisa, por favor*, pero murió antes de poder encajarlos en el conjunto. La edición española ha conservado este anexo tal y como ella lo escribió.

Destacamos algunos fragmentos de estos especialmente significativos, que nos parece que exploran su relación con la escritura, un aspecto que, como señalamos, no reflejó apenas en su ficción.

Tengo que escribir. Si dejo de escribir mi vida será un rotundo fracaso. Para otros ya lo es. Pero para mí sería un rotundo fracaso. No me habría ganado la muerte.

……

Por que me han acusado de estar loca. Pero si todo está dentro de mí, el bien y el mal y todo lo demás, también debe de estar en mí la fuerza, si sé cómo encontrarla (pag. 175).

### 3. RASGOS COMUNES

Las novelas de Jean Rhys no se presentan al lector como autobiografías, el pacto es ficcional, sus protagonistas tienen nombres distintos al de la autora, pero las circunstancias de sus vidas son un calco de la propia vida de Rhys. Todas sus novelas, y podríamos decir lo mismo de sus relatos, expresan el sufrimiento y el desamparo de sus protagonistas. Se trata de mujeres jóvenes, atractivas, extrañas, que se buscan la vida intentando vincularse a un hombre, un amante del que dependen económica y afectivamente, en una situación de desamparo extrema. Ninguna de estas mujeres se siente fuerte para tomar las riendas de su vida por su cuenta, todas encuentran que la única solución para solventar el abandono del hombre que las mantiene es encontrar otro cuanto antes, no hay en ellas una voluntad fuerte que las sostenga.

Es así que encontramos rasgos comunes entre sus personajes femeninos y la propia Jean Rhys, rasgos que vamos a enumerar aquí.
4. LA POBREZA

La preocupación por el dinero es omnipresente en cada historia. Dinero para comprar comida y ropa, para pagar tristes habitaciones de hotel o pensiones miserables, dinero para no pasar frío, para tomar un taxi cuando se está cansado.

La pobreza la sufre, en uno de los momentos más dramáticos, Julia Martín, la protagonista de cuarenta años de Después de dejar a Mr. Mackenzie; Sasha, protagonista de Buenos días, Medianoche, afirma:

Fue en el peor momento cuando estuve tres semanas sin comer más que un café y un cruasán por la mañana.
Pasaba la mayor parte del tiempo durmiendo. Quizá por eso me resultó tan fácil. Si hubiese tenido que salir habría sido mucho peor. Dormía quince horas al día (pag. 534,Buenos días, medianoche)

Queremos recordar, como ya dijimos, que en diciembre de 1919, en París, nace el primer hijo de Jean Rhys y su primer marido, Jean Lenglet, al que llamaron William Owen. El niño muere tres semanas más tarde de neumonía. Episodio que se ha vinculado con el que relata la novela, Después de dejar al señor Mackenzie.

Jean Rhys pasó su vida entera con dificultades económicas. Se califica a sí misma como manirrota, y llamaba al dinero Maldito Dinero. La pobreza, la precariedad, es también otra constante en sus cartas. Ni ella ni sus tres maridos tuvieron un medio seguro de ganarse la vida, y sus circunstancias reales fueron muy parecidas a las de las protagonistas de sus novelas en este punto: casas frías, hoteles sórdidos, precariedad e inseguridad económicas, y preocupación constante por el dinero. Incluso Antoinette Cosway, única protagonista acomodada de sus novelas, depende económicamente de su marido, como su madre dependió del suyo.

5. LA GUERRA

Jean Rhys vivió las dos guerras mundiales y el periodo de entreguerras, y estas circunstancias sirven como telón de fondo a sus libros, si bien no hay episodios que las evoquen directamente, ni tampoco relación directa entre sus argumentos y la realidad europea que vivió en sus principales escenarios (Londres, París). Su mundo era el de las mujeres, no el de los hombres, jóvenes mujeres para quienes lo social quedaba lejos, preocupadas únicamente por su supervivencia.
Durante la guerra... ¡Dios, qué años más raros! La locuras que llegó a hacer. Todos hacían locuras. Extraños tiempos. Unos tiempos locos y temerarios (pag. 68, Después de dejar a Mr. Makenzie).

6. LA DERIVA

Todas las protagonistas femeninas, y no hay protagonistas masculinos en la obra de Jean Rhys, van a la deriva, son seres sin proyecto vital, erráticos. Un ejemplo paradigmático, tan frecuente en la narrativa de la autora, lo constituyen las palabras de Julia Martín en Después de dejar a Mr. Makenzie.

- Decidí de repente volver.
Se calló. “Si un automóvil toca la bocina antes de que cuente hasta tres, haré esto, si no, lo otro”... Saber que esta era la única manera razonable de vivir era una cosa. Explicarlo y justificarlo ante alguien —principalmente cuando este alguien era Norah— era otra cosa bien distinta (pag. 72).

De nuevo tenemos aquí los ingredientes de la narrativa de Jean Rhys: pobreza, desolación, ese andar a la deriva... y este último gesto de auto reparación, constante en la obra de la autora, donde las protagonistas salen del abismo sosteniéndose en pequeños placeres superficiales, deseos sencillos, femeninos en cuanto a que están relacionados con el cuidado y embellecimiento personal. Selina, la joven mulata protagonista del relato Que lo llamen jazz, recogido en Los tigres son más hermosos, se compra un vestido, un bolso o unos zapatos nuevos son una fuente de satisfacción. La sociedad quede muy lejos en la vida y en la obra de esta autora.

7. EL AZAR

El azar decide una vida que no tiene sujeto. No hay un yo quiero trascendente en la narrativa de Rhys, todo lo que el minúsculo yo de las protagonistas quiere son objetos, inmanencia, cubrir sus necesidades básicas de calor, comida, afecto y vestido.

Hemos expuesto ya algunos ejemplos de cómo las decisiones importantes no son nunca tomadas, sino que se vinculan a hechos fortuitos: que pase un taxi, que toque un coche su bocina, o a consejos de desconocidos.

Lo mismo le sucede a Antoinette Cosway, sus tímidas tentativas de modificar la relación con su esposo (su visita a Christophine), son intentos mágicos (como el obeah),

920
no proyectos racionales como el que la misma criada negra le insta a hacer para abandonar a Rochester. En la vida de Rhys la voluntad, tal y como veremos en el apartado llamado La autoconciencia ausente, no existe hasta muy tardiamente. En este sentido, el título del volumen de Lumen, Una vida sin mí, expresa muy elocuentemente este aspecto. Incluso la escritura, según expone ella misma, tiene que ver con el encuentro con su primer marido, “si no hubiese conocido a John no habría escrito libros, ni habría conocido la “vitalidad”, ni habrías nacido” (Cartas, a Maryvonne, 15 febrero 1960).

8. LA MUERTE

La sensación de desamparo que esta posición de un sujeto a la deriva despierta en el lector es acuciante. Un desamparo que está emparentado en las protagonistas con la muerte; así lo indica Petronella Gray, en Hasta siempre Petronella.

Al regresar de uno de esos paseos se me ocurrió repentinamente, como una revelación, que podía suicidarme en el momento que me diera la gana y acabar así con todo. Después de esto miré las cosas con mejores ojos (pag. 7).

Hay muy poco que ate a la vida a estas jóvenes supervivientes. Y ese poco es difícil de encontrar, de ahí que la muerte ronde su mente mientras buscan a alguien que cuide de ellas, sin encontrarlo nunca definitivamente.

La misma Rhys, en su correspondencia, afirma de sí misma lo siguiente: “… bien, a veces siento ganas de suicidarme y siempre las he sentido, así que puedo escribir eso” (a Francis Wyndham, editor, 27 de mayo 1964).

Todas sienten un temor que va más allá de las penurias económicas, que está dentro de la piel, tal y como nos dice Marya, la protagonista de Cuarteto, la novela que narra el encuentro de Jean Rhys con Ford Madox Ford.

Pasó el día brumoso caminando sin rumbo, con la sensación de que el movimiento le permitiría escapar del temor que la acechaba. Era el temor difuso y sombrío que se siente entre algo estúpido y cruel; se había apoderado de ella y jamás la soltaría. Siempre supo que estaba allí, oculto bajo la superficie más o menos agradable de las cosas. Siempre. Desde que era una niña. Se puede discutir con el hambre, el frío y la soledad, pero con ese temor no se puede discutir. Era demasiado profundo. Y producía la misteriosa certeza de que era aterrador. Marya solo podía andar muy deprisa, intentando dejarlo atrás (pag. 187).
9. LA DESCONFIANZA

La desconfianza sobre la bondad de las personas, su incapacidad para sobrevivir en un mundo que encuentra hostil, será común a sus protagonistas, y tendrá en Sasha Jasen su máximo exponente.

En sus Cartas, Rhys comunica a sus correspondientes, con demasiada frecuencia para no ser un síntoma, que los vecinos la miran mal, que piensan que está loca. Lo mismo que Antoinette cree que opinan de ella los negros, y que constata en dramáticas ocasiones, lo que nos hace pensar que ese profundo sentimiento de falta de acogida de los otros, cuando no de abierta hostilidad, formaba parte de la naturaleza de la autora, como ella misma declara en su autobiografía. Es interesante la afirmación de una de sus protagonistas de que: tengo la piel fina, elocuente expresión de un yo que no sirve para defenderse del mundo, para protegerse de él. Rhys, como ellas protagonistas, vivió en carne viva.

10. UN LUGAR MARGINAL EN EL MUNDO

Otro rasgo importante a destacar es la autoconciencia que estas jóvenes protagonistas tienen de su lugar marginal en el mundo. Observan a los burgueses que les rodean, a sus propios amantes esporádicos, a sus esposas o amigas, y se sienten fuera de lugar. Ellas no pertenecen a este mundo honorable. Saben que están fuera de él. Hay una especie de indignidad aceptada, de sometimiento y rabia contra las normas de una sociedad que las deja al margen, aprovechándose de ellas al mismo tiempo. Quizás este lugar marginal sea la causa de la desconfianza que apuntamos. Solo a cambio de sus favores sexuales encontrarán ayuda, y esta siempre es condicionada a las circunstancias y antojos de quien se la presta.

Cuando llegó a Londres, Jean Rhys trabajó durante cerca de dos años como corista en una obra titulada Nuestra señorita Gibb’s, y vivió en carne propia el desprecio que esa profesión despertaba en quienes la rodeaban.
Este episodio biográfico será narrado en *Viaje a la oscuridad*. Su protagonista, la joven Anna Morgan, llega a Londres desde las Antillas, y vive de su trabajo de corista y de sus amantes. Experimenta también el desamparo. Cuando un viejo las insulta, su amiga Maudie, dice:

¡Será vergüenza! – dijo Maudie –. Nos insulta porque no vamos con un hombre. Conozco bien a los que son como él; saben perfectamente con quién pueden propasarse. Saben perfectamente a quién pueden convertir. ¿Te había dado cuenta? No nos habría dicho nada si fuésemos con un hombre. (pag. 47).

La dependencia de los hombres está presente en todo momento, así como de la belleza para poder atraerlos.

**11. SER NEGRA**

Anna quiere ser negra, un tema que será recurrente en la obra de Rhys, y que corresponde a un sentimiento propio que está recogido ampliamente en su autobiografía.

Yo quería ser negra. Siempre quise ser negra. Me sentía feliz, porque Francine estaba conmigo y miraba su mano que movía el abanico adelante y atrás, y las perlas de sudor que resbalaban desde el pañuelo que llevaba en la cabeza. Ser negro es cálido y alegre; ser blanco es frío y triste (pag. 33, *Viaje a la oscuridad)*.

El mismo anhelo se repite en su autobiografía, donde, incluso, formula un origen que muestra su perspicacia analítica.

Una vez le oí decir (a su madre) que los bebés negros eran más lindos que los blancos. ¿Sería por eso por lo que yo rezaba con fervor para ser negra y por las mañanas corría a mirarme en el espejo para ver si se había obrado el milagro? Y aunque nunca sucedía, yo seguía intentándolo. Querido Dios, vuélveme negra (pag. 35, *Una sonrisa, por favor)*.

En el capítulo de su autobiografía titulado *Negro/blanco*, Rhys nos cuenta su relación en Dominica con los negros. La emancipación de los esclavos africanos provocó la interrupción de las relaciones con el Imperio Británico en 1834, y en 1838 se convierte en la primera y única colonia británica del Caribe en tener una legislatura dominada por negros. En 1896 los británicos retoman el control de la isla y es convertida en Colonia de la Corona. Jean Rhys nació en 1890, en un ambiente lleno de conflictos raciales, y la
convivencia entre negros y blancos era para ella algo incomprendible, pleno de ambigüedades. Envidiaba y recelaba de los negros, y a los doce años asistió a las revueltas. Medio siglo después la Dominica inglesa se convierte en provincia de la Federación de las Indias Occidentales de 1958 a 1962; la independencia llegó en 1978. Los negros eran católicos, religión que le atraía más que la protestante, y se reían mucho más que los blancos, nos dice.

Las chicas negras, por el contrario, parecían plenamente libres. Tenían montones de hijos, pero muy pocas se casaban. El matrimonio no parecía un deber para los negros, como lo era para nosotros (pág. 47. *Una sonrisa, por favor*).

Existe pues un claro paralelismo entre ese deseo de ser negra de Anna y el de la propia Rhys, que lo toma de sí misma para dar cuerpo a su protagonista.

A pesar de esto, hacia el final de su vida, según señalan sus biógrafos, sus opiniones sobre la raza podían sonar a resentimiento por la pérdida de Dominica que sufrieron los blancos.

**12. EL FRÍO**

El frío es un elemento omnipresente en la narrativa de Rhys. Sirve como apunte climatológico que colorea la atmósfera de sus novelas con tintes emocionales. El frío de Londres frente al calor de las Antillas, que Anna Morgan señala con frecuencia, pero también, el frío de la intemperie y la pobreza en la que viven todas las protagonistas de sus novelas. A juzgar por su correspondencia, la autora era muy sensible a las bajas temperaturas de Inglaterra. Las alusiones son tan constantes que apenas hay una carta en la que no se queje del frío. Rhys siente el entorno como una amenaza, los lugares en los que habita (y cambia de residencia con una frecuencia inaudita) se convierten en referencias constantes de sus cartas, la hostilidad de los vecinos, el paisaje inhóspito. Pero el frío es el principal enemigo de la escritora. Tomamos un ejemplo.

Me da mucho gusto tener noticias tuyas. Deseaba contarte lo contenta que estoy y el porqué. Pero es tan frío este maldito lugar que no puedo pensar en nada excepto en cuánto frío tengo, y en el frío en general, y que el frío es infernal que es este infierno es muy frío, etc., etc. (*Cartas, a Evelyn Scott, diciembre de 1935*).

Evidentemente, la sensibilidad al frío le viene dada tanto por su origen criollo como por la falta de medios, lo que la condenan a habitar en casas alquiladas, con
calefacción deficiente y con incomodidades, pero también, nos parece, por ese yo en carne viva, con la piel fina, que no la protege de la intemperie.

El sufrimiento que le causa el frío es tanto que llega a ponerlo como causa de la obsesión por el fuego de Bertha Rochester.

… hasta la razón de por qué ella intenta incendiarlo todo y acaba por lograrlo. (Personalmente creo que esta razón es simple. Tiene frío y el fuego es el único calor que conoce en Inglaterra). (Cartas, A Selma Váz Dias, 9 abril 1958).

Si bien nosotros lo hemos relacionado también con los incendios que asolaron las haciendas familiares y que formaron parte de la novela familiar de Rhys.

13. LA ENFERMEDAD, EL CANSANCIO

El cansancio es otra una constante en las protagonistas de las novelas de Jean Rhys. Un cansancio que a menudo se confunde con la depresión y la tristeza, conduciéndolas al sueño y al ostracismo. Julia Martin, la protagonista de Después de dejar a Mr. Mackenzie, se sentía horriblemente cansada (pag. 145).

Anna Morgan, la corista de Viaje a la oscuridad, afirma lo siguiente:

… cuando Walter se marchó, me pasé una semana entera sin salir; no me apetecía. Lo que me apetecía era quedarme en la cama hasta muy tarde, porque siempre estaba cansada, comer en la cama y darme un baño bien largo por la tarde. Sumergía la cabeza debajo del agua y escuchaba el ruido del grifo abierto (pag. 80).

El marido de Marya Zelli, Stephan, describe así la impresión que le da su futura esposa.

Él, por su parte, sacó sus propias conclusiones del aspecto cansado y triste de Marya, de su extrema juventud, de sus ojos apagados, de sus repentinas caídas en un estado de indefensión inconsciente y doloroso (pag. 175, Cuarteto).

Y Sasha, en Buenos días, Medianoche, es todavía más rotunda:

No tengo orgullo: ni orgullo, ni nombre, ni rostro, ni país. No soy de ninguna parte. Demasiado triste, demasiado triste… No importa, estoy ahí, como una brizna de paja que flota en el borde de un remolino hasta que el centro la succiona gradualmente, el centro muerto, donde todo se estanca, donde todo es calma (pag. 498).

Ninguna de las protagonistas de ninguna de sus obras, incluidos sus relatos, de los que no hemos destacado ejemplos aquí, son personas vitales, entusiastas, sanas. Y de
nuevo, es en las Cartas donde encontramos un paralelismo entre la vida y la obra de la autora. El cansancio está presente en casi cada una de ellas. No importa la edad que tenga Rhys cuando las escribe, ni el lugar, ni el clima, la constante sensación de debilidad física está presente en casi todos los periodos de su vida.

… y todo irá bien cuando desaparezca esta espantosa sensación de debilidad ( a Maryvonne Moerman, 11 enero 1949).

Querida, no sé qué me sucede, pero me duele todo el cuerpo, y me siento muy cansada. Dormir es mucho mejor que comer o pensar o escribir o que cualquier otra cosa (a Peggy Kirkaldy, 9 marzo 1949).

Quería contestarte desde hace tiempo, pero sufría unas ondas de tristeza, y la gripe me duró eternamente ( a Morchard Bishop, 7 abril 1953).

Creo que gran parte de mi enfermedad y mi debilidad son causadas por la soledad y la preocupación y me haría mucho bien verte (a Selma Vaz Dias, 27 noviembre 1963).

Estoy terriblemente triste, solitaria y angustiada, pero quiero terminar este libro (a Diana Athill, 7 de marzo 1966).

Hemos señalado cómo sus amigos y editores afirman que sufría de cansancio crónico congénito, pero el cansancio es también el síntoma de una depresión constante que se muestra en esta falta de voluntad de sus protagonistas y de la autora misma, y que ha llevado a algunos analistas a relacionar los sentimientos que hemos expuesto más arriba en los ejemplos citados como expresión del existencialismo de Rhys. Aspecto que nosotros no compartimos. El existencialismo apunta a un yo que revisa el sentido de la existencia y lo interroga, y no existe este yo crítico en Rhys.

14. EL ALCOHOL

Como en los relatos de Raymond Carver, no hay una sola protagonista en las novelas de la autora que no consuma bebidas alcohólicas. Todas se refugian en las copas cuando quieren olvidar un sufrimiento o, simplemente, divertirse. El alcohol es el eje de la vida social en la que viven, y la propia Jean Rhys era una mujer que lo consumía con mucha frecuencia. Sabe, pues, de lo que habla. Como en todo lo demás, toma un elemento familiar de su propia vida para caracterizar a estas mujeres que son una sola. La afición a la bebida de Jean Rhys no se perdió con la edad, y así lo recoge en sus Cartas:

No me he sentido muy bien… No importa, me sentiré bien con el estímulo que obtendré con mi primer trago (Cartas, A Evelyn Scott, 1933).

Mas espero que todo se deba a mi hígado y a mi mente que me han estado traicionando por culpa de dos botellas de vino que me tomo al día (a Evelyn Scott, 18 de febrero de 1934).
Esto lo afirma cuando contaba cuarenta y cuatro años de edad. O: Anoche compré whisky y bebi mucho (a Francis Wyndham, 27 de mayo 1964), cuando ya tenía setenta y cuatro.

El alcohol facilita la evasión, la falta de reflexividad que caracteriza a las protagonistas, que se definen por sus acciones y sus emociones, no por sus pensamientos, tal y como sucede con la propia autora.

15. Londres/París/ Las Antillas

El ámbito en el que se desenvuelve la obra de Jean Rhys se circunscribe a cuatro lugares que se repiten en sus novelas y en sus cuentos: La Dominica británica, París, Londres y Viena. Y estos lugares reúnen unas características comunes en toda la obra que queremos destacar aquí. Rhys era, desde niña, extremadamente sensible a la atmósfera de un lugar.

Es muy extraña la razón exacta de por qué un lugar lo hace sentir a uno excitado y vivo, y otro aletargado e indiferente (Cartas).
Para mí es importantísimo el lugar en el que vivo; lo ha sido siempre y ahora es lo único que tengo. La mesa, la silla, el árbol fuera, mi cama arriba, es lo único que tengo (pag. 177, Una sonrisa, por favor).

Las Antillas están asociadas con la exuberancia, el calor y el color, la alegría, mientras que Londres, Inglaterra en general, está asociado al frío (ya dijimos cómo es su enemigo número uno), la tristeza, la pobreza y la desolación. París, sin embargo, contrasta como espacio con las emociones que Londres suscita. En París, la autora y sus protagonistas se sienten mejor, la pobreza es más llevadera, la hostilidad de la gente más manejable.

En las últimos documentos que entregó para incluirlos en su autobiografía, la autora afirma sin concesiones sobre Inglaterra:

Fue después cuando empecé a odiar Londres, a odiar Inglaterra.
- ¿Quieres decir a temerlo?

16. Los hombres

Ford Madox Ford fue para ella un estímulo literario y un amante que la hizo sufrir.
Es difícil extraer de su autobiografía y de sus cartas los sentimientos que Jean Rhys
experimentaba hacia sus maridos y su amante. El principal parece ser la protección, su experiencia del desamparo es tan intensa que en ella los lazos de apego se imponen sobre los pasionales. La distancia con que habla de ellos después de su separación, y de la muerte de los dos últimos, es un rasgo constante en sus comentarios.

Como señala acertadamente Rosa García:

Jean Rhys no pareció imaginar vidas autónomas para los personajes principales de su ficción, ya que la autonomía de éstos pasa necesariamente por su disponibilidad de medios económicos, disponibilidad con la que cuentan, en su ficción, tan solo los personajes masculinos... La visión de Jean Rhys respecto de las posibilidades laborales de las mujeres es extremadamente pesimista.

En sus Cartas, llama la atención la dependencia que también siente de los hombres la propia autora, si bien hay una cierta frialdad en su descripción. Su dependencia económica no es nunca cuestionada, como si la posibilidad de encontrar un trabajo por sí misma no le pasase por la cabeza. Quizás sus frecuentes achaques físicos, podríamos cuestionar si hipocondríacos, le hicieran no contemplar la posibilidad de una vida activa, tal y como afirman sus editores. Incluso cuando envía los manuscritos a estos parece hacerlo sin concluir, esperando que ellos, o “alguien”, pongan en orden las correcciones, los bocetos, mostrando una falta de autonomía que nos llama la atención hoy, cuando los manuscritos se entregan casi en condiciones óptimas para ser editados.

Sus dos primeros maridos fueron hombres relacionados con las letras que la ayudaron y estimularon en su carrera literaria. El tercero no pertenecía a ese mundo, pero siguió apoyándola. No obstante, tanto Lenglet como Max tuvieron problemas con la ley que afectaron a la vida de Jean y a su producción literaria, pero no encontramos en sus cartas ningún atisbo de crítica sobre esto, evidencia de que en ella no hay un yo narrativo suficientemente autónomo, que observe sus circunstancias más allá de la inmediatez emocional que caracteriza su escritura y su vida.

17. PROTAGONISTAS QUE NO ESCRIBEN, LEEN

Como señalamos, solo Sasha Jansen escribe circunstancialmente. Sin embargo, todas las protagonistas son ávidas lectoras, siendo la escritura el rasgo que menos recogido está en la narrativa de Rhys, cuando en la vida de la autora la creación literaria apareció muy pronto. Primero en forma de poemas: Siempre he hecho poemas (comencé a la edad de 10 o 12 años)... Me gustan algunos y puedo escribirlos rápidamente (a Francis Wyndham, 14 de abril de 1964); luego como diarios, después como relatos y, finalmente como novelas.
Quizás sea esta ausencia de la escritura en sus protagonistas la diferencia más notable entre la vida y la ficción de Rhys. Aquello que quedó fuera de ella, lo que no pudo ser tramitado por la escritura, dado que era el motor mismo de esta.

Sin embargo, la importancia que la literatura va teniendo en la vida de Rhys se comprueba, sobre todo, en la correspondencia que establece con su editor Francis Wyndham, a propósito de la publicación de *Ancho mar de los Sargazos*, donde describe sus dudas con la estructura de la obra o el diseño de sus protagonistas, su ideal de construir una novela notable, su esfuerzo, y su dificultad para volver a escribir después del largo paréntesis sin crear.

**18. SER EXTRANJERA**

Creemos que fue su condición de extranjera la que constituye un eje explicativo de su desarrollo; desarrollo que se expresa con rotundidad en *Ancho mar de los Sargazos*, donde Antoinette es llevada a la fuerza a Inglaterra. Una Inglaterra que Rhys llegará a odiar, tanto como la propia Antoinette, y a la que le reprochará haber muerto casi tras su estancia en París.

La extranjería de las protagonistas de Rhys es, como la suya propia, fruto de su falta de inserción social tanto como de su origen. Hemos insistido lo suficiente en el análisis de la obra para abundar más en este aspecto, que, no obstante, consideramos esencial en la identificación de Jean Rhys con la Bertha de *Jane Eyre*. Incluso en el personaje del joven Rochester se subraya, como indicamos, la absoluta alteridad que para él suponen las islas. Nos parece que Jean Rhys desplaza a este personaje —en su novela más metonímica— los sentimientos que ella misma sentía respecto a Inglaterra. Es decir, utiliza su extrañamiento del paisaje, del clima, de los colores, para invertirlo y caracterizar a Rochester y su extrañeza de las Antillas.

**19. LA CRÍTICA**

Para Rosa García Rayego, la técnica narrativa de Rhys muestra varios de los efectos característicos del Modernismo literario que comparte con los escritores ingleses de comienzos del siglo XX, como E.M. Foster o Virginia Woolf, James Joyce o Yeats, al subrayar la dificultad de las relaciones personales para llenar el vacío dejado por la religión:
... la utilización del monólogo interior y del “flujo de conciencia” para presentar la introspección y el sueño; el proceso de inferencia y asociación; los finales abiertos y ambiguos; el uso de referencias conscientes al presente y pasado literarios; la distorsión del orden temporal cronológico, sustituido por un complejo y fluido tratamiento del tiempo (referencias hacia delante y hacia atrás, presentadas mediante la técnica del “flash-forward” y del “flash-back”; el uso del punto de vista no omnisciente, o el de los múltiples puntos de vista limitados y falibles, sitúan a Jean Rhys dentro de la novela modernista (pag. 26).

La adscripción al realismo que señala Elguín Mellown, al subrayar la importancia que Jean Rhys da a las condiciones económicas, no nos parece adecuada. Ní la concepción formal de las novelas, más fragmentarias que lineales, construidas a partir de escenas significativas más que a pasajes bien diseñados – como sería el caso de Clarín, Balzac, Galdós o Stendhal –, así como los flash-back impresionistas y hasta oníricos en algún caso, la alejan más que acercarla a esta corriente literaria. Estamos más de acuerdo con el calificativo de impresionista, donde la percepción del espacio queda alterada por la sensación subjetiva de las protagonistas.

Es desde esta perspectiva, como obra maestra impresionista, que se ha considerado Ancho mar de los Sargazos, dada la forma en que la autora refleja cómo las impresiones afectan a los personajes. Así lo considera Todd K. Bender, subrayando el uso característico del narrador no fidedigno, la utilización de un affaire como trama, y las estructuras psicológicas del tiempo y del espacio que requieren una actividad constructiva por parte del lector.

Sería interesante un análisis desde los estudios poscoloniales de las novelas de Rhys, ya que la autora aborda el tema de las colonias desde una perspectiva original y muy subjetiva: la preferencia de la escritora por la raza negra y su propia marginalidad como criolla en la metrópolis, a pesar de ser de nacionalidad inglesa. La doble inscripción geográfica de Jean Rhys, que repite en casi todas sus protagonistas, incluida Antoinette Cosway, es irreconciliable, pues se expresa en constantes disyuntivas de difícil integración: creencias, atmósferas, emociones encontradas. Esta condición de extranjera en su tierra de origen y en los países donde después residió la dota de una mirada distante, que no se identifica con la sociedad que la rodea, lo que hace que sus protagonistas parezcan seres de otro mundo, pues se rigen por dinámicas demasiado subjetivas para ser compartidas.

Es esa doble inscripción, también, la que se encuenbre en el origen de la sensación de extranjera en un mundo que le es siempre hostil. En Dominica por el pasado esclavista de su familia, en Inglaterra por su origen insular. Solo París parece representar un
espacio más libre de interferencias donde tanto Jean como sus protagonistas pueden encontrar momentos de paz.

Sin embargo, a pesar del reconocimiento que recibió su obra tras la publicación de *Ancho mar de los Sargazos*, las novelas anteriores no fueron bien recibidas en su momento por tratarse de obras que desafían el entramado moral de su tiempo. Su crítica del mundo burgués, sus protagonistas marginales, explotadas sexualmente por los hombres de quienes dependen, o la fragilidad de sus personajes femeninos, la sitúan más cerca de nuestros contemporáneos que de la novela de los años treinta.

Quizá la crítica feminista no haya encontrado en ella el tipo de escritora que muestra a una mujer liberada del hombre, una mujer fuerte, y la ha desplazado en sus análisis tanto como sus protagonistas lo están del mundo en el que viven. Aunque, para Rhys, el Rochester de *Jean Eyre* sostiene sobre su esposa una posición de amo, que ella desea confrontar en su personaje haciéndolo más dubitativo e inseguro, sus mujeres son dóciles y no han alcanzado el nivel de reflexión suficiente para su liberación. Aspecto que trataremos en el apartado siguiente.

**20. LA AUTOCONCIENCIA AUSENTE**

La escritura de Rhys se separa radicalmente de la escritura de las autoras que toman conciencia de la condición femenina, y trasladan esta conciencia voluntariamente a su obra, como es el caso de Virginia Woolf.

Entre 1970-1985, afirma Biruté Cipliauskaité, la novela escrita por mujeres en primera persona adquiere unas dimensiones de autoconciencia, de reivindicación de la voz de la mujer, frente a la literatura escrita por los hombres, sus formas y sus contenidos, si bien, concluye, la cuestión de si existe o no un estilo femenino queda abierta y sin resolver. Las novelas de los años treinta de Rhys pueden incluirse en esta reflexión, pues fueron reeditadas en los setenta y difundidas en los 70, así como sus libros de relatos, tras el éxito de *Ancho mar de los Sargazos* (1966).

Sin embargo, en Jean Rhys, según nos parece, y a pesar de la conciencia de la condición subordinada y marginal que afecta a sus protagonistas, de su dependencia de los hombres, su desamparo y su incomodidad en el mundo, no existe una toma de conciencia de la marginación de la mujer como género. Su escritura se sumerge en la más profunda subjetividad de la autora, que no manifiesta preocupación alguna por los problemas políticos o sociales que no le afectan. No hay en sus cartas ni una referencia
que no se circunscriba a lo estrictamente personal. En lo que hemos podido analizar, Rhys carecía de motivaciones sociales, las mismas que alabará en su hija Maryvonne, que participó en la resistencia francesa. Ella, por el contrario, consumía toda su escasa energía en sobrevivir a duras penas.

Jean Rhys es una mujer en carne viva, su personalidad compleja y su desamparo utilizan la escritura para mostrarse sin ningún esfuerzo generalizador. Ella muestra lo que sus protagonistas sienten, que, como hemos visto, es casi exactamente lo que ella misma experimentó, pero no hay apenas ninguna elaboración añadida. Cuando su prosa se adentra en la focalización interna lo hace con emociones nítidas, con metáforas acertadas y sencillas, de enorme poder expresivo. Sobre todo cuando se trata de describir el desamparo, la intemperie del mundo, la desolación. La observación de los otros es constante, pero Rhys procede al respecto de igual forma, sin apenas reflexión, contando los hechos desde la superficial, aunque con tanta agudeza en su selección que muestran sin dificultad los sentimientos que los mueven.

Quizás sea en Ancho mar de los Sargazos (1966), su última novela, aquella a la que más desvelos dedicó, donde la voluntad de reivindicar otra versión de la esposa de Rochester sea más evidente.

Y decimos voluntad de reivindicar porque la voluntad parece que surge en la autora tardíamente. Como sucede a sus protagonistas, en su vida todo fue fruto del azar. El encuentro con Ford Madox Ford la confirma en la escritura, que practicaba como ejercicio expresivo en sus diarios, sus manuscritos son publicados porque encuentra la persona adecuada que confía en ella, son otros quienes luchan por llevar sus obras al teatro (Buenos días, Medianoche), o a la radio. Admiradores que se acercan a ella, generosos, mientras que la autora, eternamente cansada, lucha por sobrevivir en un mundo que siempre se le antoja demasiado hostil.

Aunque nos parece evidente que Rhys tenía una conciencia clara de las desigualdades sociales y entre hombres y mujeres, no pensamos que en su obra exista un interés explícito por denunciarlas, sino que ella las toma tal cual se las encuentra, mostrándolas sin más.

Un aspecto interesante de su narrativa, que vinculamos a ese carácter de inmediatez de su escritura, es la ausencia de metamorfosis en la configuración de sus protagonistas, pues todas comienzan y terminan la historia casi idénticas a sí mismas, en un bucle que reitera y repite su destino. Es frecuente que el final de la novela apunte a un nuevo-viejo comienzo, esto es, a un volver a empezar desde el mismo punto. Como si el aprendizaje
fuese imposible y no estuviera al alcance de estas mujeres. Otro tanto parece suceder con sus cartas. En todas ellas aparecen como rasgo común la queja contra el frío, la falta de dinero, los problemas de salud (ansiedad, debilidad, depresión, alcohol), la hostilidad del vecindario, sus autorreproches sobre su propia falta de voluntad, sobre la molestia que pueda causar a los otros con sus problemas, y una serie de tics que apenas se interrumpen, y que caracterizan rápidamente a la autora. No hay cambios, pues, como diría Benjamin, hay carácter – hay una experiencia que siempre vuelve, repetición –, pero no destino –no hay acciones dirigidas voluntariamente hacia el logro de fines –.

Ni siquiera en su autobiografía, *Una sonrisa, por favor*, encontramos ningún atisbo de voluntad. Quizás, el hecho de querer permanecer en Londres tras la muerte de su padre sea la decisión que más se acerca a ello.

Sí, como dice Anna Caballé, “hay que subrayar el dominio indiscutible del yo reflexivo en la escritura autobiográfica, responsable de imprimir carácter a nuestras acciones pasadas, dotándolas de significación” (pag. 30), también en la autobiografía de Rhys sigue ausente ese yo reflexivo, pues se nos muestra tan impresionista como en sus novelas.

21. ALGUNAS CUESTIONES TEÓRICAS A MODO DE CONCLUSIÓN

En el debate entre autoficción o figuración del yo que el profesor José María Pozuelo Yvancos desarrolla en el prólogo de su libro *Figuraciones del yo en la narrativa*, distingue la primera como un subgénero literario en el que, siguiendo a J. Lecarne, el autor, el personaje protagonista y el narrador de la historia comparten la misma identidad, mientras que cuando se habla de figuraciones del yo se trata de

la consciente mistificación que estos autores (Javier Marías y Enrique Vilá-Matas, a quienes analiza en su libro) hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia entre quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma (pag. 29).

En este debate la obra de Jean Rhys no podría incluirse en la ninguna de las dos opciones, autobiografía o figuración del yo, mostrando la dificultad de ceñirla a un género.
A pesar del innegable paralelismo entre las principales protagonistas de sus novelas y la biografía de Rhys que, como hemos tratado de demostrar prolijamente, no se atiene solo a los hechos —que coinciden—, sino a la biografía sentimental, afectiva, a la estrecha correlación entre lo que la autora experimenta en su vida y los caracteres que transmite a sus personajes (algo propio de la historia de la literatura de todos los tiempos, pero especialmente elocuente en esta autora, a nuestro entender). A pesar de ese paralelismo, decía, la narrativa de Jean Rhys no se presenta ni como autobiográfica (excepto en *Una sonrisa, por favor*) ni como figuración del yo. Cada una de sus novelas perfila una protagonista cuyo nombre no coincide con el de la escritora, lo que las excluye del pacto autobiográfico y las sitúa sin lugar a dudas en el de la ficción, si bien abriendo un territorio diferente en el que enmascara lo autobiográfico con el cambio de los nombres de los protagonistas pero mantiene los lugares, las emociones, los principales argumentos que constituyen el hilo argumental de su vida y de sus novelas. No hay distancia irónica, ni, a nuestro juicio, construcción de un yo figurado, sino necesidad de elaboración de una experiencia excesiva, de una vida al borde del abismo siempre, que la escritura fija y permite, creemos, manejar, cristalizándola.

De este modo, las cuatro novelas de Rhys de los años treinta, ordenadas cronológicamente de acuerdo a los episodios biográficos que le sirven de inspiración, pueden leerse como una sola, en la que cambian los nombres de las protagonistas, cuya identidad permanece prácticamente constante, puesto que, entendemos nosotros, se asemeja demasiado a la identidad de la autora. En la narración autobiográfica se aprecia, además, un esfuerzo del autor por mostrar un retrato que refleje el crecimiento y la maduración del autobiografiado, aspecto este que queda fuera de *Una sonrisa por favor*, compuesta, como hemos señalado, más al modo de flashes que como una narración progresiva que muestre una transformación.

No nos parece que en su caso haya ninguna distancia irónica, insistimos, entre quien escribe y construye una voz personal intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma, como sería característica en la figuración del yo a que se refiere Pozuelo Yvancos, sino, por el contrario, que su escritura se aleja de la mediación, de la figuración, e intenta captar emociones y vivencias fundamentales que jalonaron la vida de la autora, sin paliativos, ofreciéndolas al lector tal y como fueron, aunque enmarcadas en un pacto ficcional clásico: esto es una novela.

Los críticos y analistas de su obra no pueden dejar de subrayar el intenso paralelismo entre su literatura y su vida, puesto que es así, son datos sociológicos, datos duros, los
que más allá de la interpretación y de las manifestaciones de la propia Rhys en los documentos que hemos trabajado, nos conducen irremediablemente a esta afirmación. Lauren Elkin llama a este híbrido entre ficción y autobiografía, autógrafa. Nominación que nos parece de interés destacar, si bien en nuestra lengua tiene un significado alejado del concepto al que Elkin quiere referirse.

No nos interesa aquí, sin embargo, el debate literario, lo interesante sería explorar, una vez demostrados los paralelismos, eso que queda más allá de la escritura: esto es, la no-identidad entre los personajes de Rhys y la autora. “No puedo hacer las cosas yo. No puedo inventar, no tengo imaginación. No puedo inventar personajes. No es que mis libros sean completamente mi vida, pero casi.”

Es ese resto, ese real que queda por fuera del discurso literario, y que Rhys denomina aquí pero casi, lo que mueve a la escritura sin estar contenido en ella, pues, pensamos – arriesgamos quizás demasiado al pensar así –, es en ese yo escondido, secreto, motor del deseo de escribir, y por tanto por fuera de él, donde se encuentra el núcleo duro de la identidad del escritor.

En su novela Los hechos, a cuyo análisis Pozuelo Yvancos dedica parte su libro sobre la autobiografía, Philip Roth establece una correspondencia ficticia con su alter ego literario, Zuckerman. Este le escribe al autor afirmando que, según él ha podido comprobar, Roht cuenta más la verdad cuando se camufla en un personaje que cuando pretende escribir sobre los hechos, como si el desplazamiento de la ficción, la construcción de un personaje cercano a las vivencias autobiográficas, enriqueciese y dotase de mayor hondura la reflexión sobre la vida que la pretensión autobiográfica misma. En Jean Rhys, sus alter-egos alcanzan una profundidad que desaparece en su autobiografía, puesto que dicen más de la autora que lo que ella misma está dispuesta a contar.

La impudicia con la que Rhys se trata a sí misma, la honestidad sin paliativos con que analiza y expone sus vivencias, sin pretender darnos de ella (ni en su ficción ni en

---

14 Según el diccionario de la RAR. autógrafa.
(De auto- y -grafía).
1. f. Procedimiento por el cual se traslada un escrito hecho con tinta y en papel de condiciones especiales a una piedra preparada al efecto, para tirar con ella muchos ejemplares del mismo escrito.
2. f. Oficina o dependencia donde se autógrafa.
15 El concepto de lo real se lo debemos a Jacques Lacan, se asemeja al de Das Ding, la Cosa en si de Heidegger, y para Lacan es el motor del deseo, aquello que no puede ser atrapado en la cadena del significante, sino que, quedando por fuera de ella, da lugar a nuevos discursos sin tregua.
sus cartas), una imagen estilizada, tiene como contrapartida un yo que se oculta, no voluntariamente, sino porque está por fuera de la escena, pues es, precisamente, el hacedor de las escenas.

¿Por qué todo el mundo me consideraba una muñeca cuando yo era joven, aún él?16 Desde luego, hoy en día ya no soy una muñeca, sino una especie de fantasma que no debe ser tomado muy en serio (a Francis Wyndham, miércoles 27 mayo de 1964).

La propia Rhys parece saber que, por más que se muestre en su literatura, solo son aproximaciones, los otros la consideran de modo distinto a como ella se considera. Porque, cabe preguntarse, ¿está la verdad sobre el sí mismo en lo biográfico o más allá de lo biográfico?

¿Quién era Jean Rhys?

Jean Rhys es, para nosotros, una autora, en el sentido pleno del término. Un autor es una entidad en permanente proceso de construcción, de ahí que la osadía con que, a menudo, sobre todo en estos autores que llamamos descarnados, enfrenta la narración de sí mismo, si bien es radical no sea en absoluto exhaustiva. El autor se muestra y se esconde, se transmuta y, cuando narra sinceramente lo que está ahí, él ya está en otra parte, su intimidad está a salvo en otro lugar, lejos de la ficción. De ahí que Jean Rhys, que nunca pretendió dar ninguna lección teórica, que nunca intelectualizó su posición frente a la literatura, se pregunte en las cartas si eso es todo.

Como verá, el autor de este libro pensaba que yo no tenía fuerza de voluntad17, que era incapaz de luchar, que era languida, indolente, una especie de sombra. Sin embargo, me pregunto si será cierto, si eso es todo, me pregunto.

Este libro trata, como el mío, el mismo tema; en parte es ficción, solo en parte. Creo que el mío es más verdadero en relación con los hechos, el suyo con el espíritu. (¿Quizás?). (pag. 376, A Francis Wyndham, 5 junio 1964).

Efectivamente, la intimidad de la escritora, que nutre su literatura, no se agota en la ficción, que está incapacitada para contenerlo todo. Clement Rosset que, al igual que lo hiciera Montaigne y el mismo Freud, interroga al yo como fragmentario, define la identidad como imposible de atrapar, un proceso en constante construcción. Cita Rosset a Pessoa, quien en El libro del desasosiego, se preguntaba: “¿Quién es ese intervalo que hay entre yo mismo y yo?”.

16 Este él al que se refiere es su primer marido, Jean Lenglet, en el libro que escribió narrando los mismos sucesos que ella en Cuarteto.

17 Hemos destacado este rasgo también aquí, como patognómico de la autora, aunque ella desconfie de que la defina plenamente, con razón.
El misterio de la identidad se encuentra, pensamos, en ese intervalo al que apunta Pessoa, ese no es todo de Jean Rhys, pues nunca, ninguna foto fija del yo, ni el personal ni el social, sirve para dar cuenta de él. Y es ese misterio lo que se escamotea, a pesar de la desvergüenza de la escritura, a pesar de su voluntaria honestidad y fidelidad al yo mismo y al yo. Porque el escritor escribe en el intervalo, en el intersticio entre una identificación y otra. El creador navega en el mar de un archipiélago cuyas islas, dispersas, serán las distintas identificaciones. Un archipiélago de contornos imprecisos, imposibles de cartografiar. La Función Autor, F(A), daría nombre a ese archipiélago. La F(A) identifica la multiplicidad de islas y el mar que las reúne en algo que se denomina Jean Rhys. Y esa denominación captura los fragmentos de un yo disperso e inestable, y le dota de una cierta identidad funcional y consoladora, que tampoco podrá dar cuenta plena de la persona de carne y hueso que se esconde, recordemos la máscara a la que aludía Campillo, tras el nombre del autor.

Creemos que en nuestra autora su dificultad para identificarse con su nombre propio, así como los cambios de este con los que voluntariamente se autodenominó a lo largo de su vida (Ella, Vivien, Jean, entre otros), dan cuenta de esas islas, esas identidades dispersas que solo la escritura logra reunir en lo que para nosotros, y para ella, fue Jean Rhys. El diario, sus Notebook inéditos hasta hoy, son para ella un descubrimiento imprescindible, el encuentro con una identidad narrativa que fija su experiencia; experiencia a la que luego recurrirá para elaborar sus obras de ficción. Estos diarios, a pesar de sus incontables cambios de residencia y de país, estarán siempre junto a ella para materializar ese yo fantasma del que se queja, esa identidad frágil y dispersa que muestran las protagonistas de sus novelas y ella misma en sus cartas. Su falta de voluntad habla también de ese yo inexistente.

Cabe preguntarse aquí por las posibles similitudes entre las distintas protagonistas de Jean Rhys y los heterónimos de Fernando Pessoa. En ambos, la escritura sirve como suplencia, ordenamiento de la experiencia fragmentaria que les acosa.

La creatividad apunta, postulamos, a la capacidad del creador de una profunda restitución subjetiva; el artista elabora su obra desde la labilidad identificatoria, desde la vulnerabilidad de lo traumático, reparándose a sí mismo en una operación que depende de lo que llamamos Factor Munchausen; a saber, la autosalvación del abismo de la angustia, rescatándose del océano del malestar tirando de sus cabellos como el famoso barón omnipotente: sin contar con un punto de apoyo sólido, sino con la experiencia de disociación que escinde al sujeto en un observador y un actor.
En cada acto creativo se establece este autosostenimiento, esta operación salvadora. Jean Rhys se cuenta a sí misma y cuenta al lector su propia vida como una forma de darle consistencia a su incoherencia. Las consecuencias en el creador del ejercicio continuado de esta operación restauradora construye poco a poco lo que hemos llamado Función Autor, F(A), que consideramos como una neogénesis. El nombre del autor es un símbolo de esa función, como vimos en el capítulo correspondiente, constituye una suerte de columna vertebral, de sostén más allá de las identificaciones múltiples que soporta el creador, y de las que extrae la variedad de los aspectos de su obra.

La elaboración inconsciente/preconsciente/consciente de una figura pública del yo que crea, que expone su interioridad con mayor o menor mediación u opacidad, dota al creador de una filiación nueva, de elección, que lo enronca en la tradición artística en la que se inserta, así como de la capacidad de sostener su labilidad identitaria dotándola de una piel, de una esfera, como diría Sloterdick, creada por él mismo. Una piel más gruesa que la que Rhys creía poseer. Un hábitat confortable en el que cabe la expresión íntegra de sus producciones, esto es, de su inconsciente, *al di là* de los ejercicios represivos de su aparato psíquico, que permanece a su lado, digamos que, enmudecido, vencido por la estrategia defensiva, que no sintomática, que la Función Autor representa.

Jean Rhys no quiso autorizar ninguna biografía por temor a la falta de exactitud, sabía muy bien que ese *casi*, ese *eso no es todo*, son fundamentales para acercarse a la verdad personal, y también, son imposibles de desentrañar. Ninguna aparente verdad biográfica la representaba, ¿cabe mayor demostración de su incomodidad con las identificaciones?

La verdad biográfica, exactamente como Steiner señala que le sucede al lenguaje frente al pensamiento, es imposible de abordar, todo lo que el autobiógrafo consigue es establecer una selección, reunir sus fantasmas, sus líneas argumentales, pero el sujeto queda más allá de la escritura, tocado por esa verdad que la palabra consigue arrancar a lo real, pero también lejos de ella.

La escritura de Jean Rhys materializa una subjetividad a la deriva, como hemos visto, dotándola de una narración que impide su disolución en la nada. Esa nada en la que la autora parece a menudo naufragar. Es reparadora, como para sus protagonistas son reparadoras las compras, el alcohol, un vestido, un nuevo amor. Y en esa diferencia sustantiva (la inmersión en lo simbólico de la escritura como recurso, la inmanencia de lo imaginario de sus protagonistas), estriba el misterio indescifrable de la creatividad. Un real inaprensible, que, esperemos, siga siempre por fuera de la palabra, propiciando
la ficción. Un \textit{eso no es todo}, un intervalo entre el yo mismo y el yo, que escapa a la concreción del lenguaje y que tiene en la escritura su aliada.

\textbf{REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS}


LOCAS Y PERIFÉRICAS

Alberto Benjamín López Oliva
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

Al igual que en Occidente, la literatura árabe femenina ha ido desarrollándose a lo largo de su historia por distintas fases ligadas desde sus preludios al deseo de liberación de la mujer del sometimiento patriarcal. En el contexto araboislámico, amplio y específico al mismo tiempo, el papel de sus escritoras representa además uno de los mecanismos claves en la lucha contra las costumbres y los cánones tradicionalistas revelando las situaciones que deben rebasar las mujeres en estas sociedades.

En este sentido la literatura contemporánea ha innovado aportando un catálogo de novedosos temas y estilos antes considerados como tabúes que agitan un gran debate sobre la libertad de expresión y que intentan enmendar, “generación tras generación, al prolongado letargo femenino cambiando el concepto de lo prohibido en el mundo árabe” (al-Tahawi, 2010: 151).

Si consideramos la literatura árabe escrita por mujeres como un conjunto homogéneo podemos observar en su contenido unos factores comunes tratados de diferente manera según la situación y la perceptibilidad literaria de cada autora. Según la clasificación que hace Mercedes del Amo podemos observar los siguientes temas: la descripción del propio conflicto a la hora de buscar una identidad como mujer, el conflicto con los hombres y, por último, la pugna con las normas de la sociedad tradicional. “Estos tres planos no son excluyentes, por el contrario se yuxtaponen e imbrican de tal modo que ninguno de ellos tiene sentido sin los otros dos” (Del Amo, 1997: 24).

2. INCOMPRENSIÓN SOCIAL

El movimiento de la Nahda, el despertar de la cultura árabe o de Renacimiento si empleamos el término eurocéntrico, tuvo una gran repercusión en el progreso de la literatura árabe contemporánea y del incipiente discurso feminista. Esta corriente de renovación fue impulsada por una sensibilidad literaria que procuraba alejarse de la
mentalidad tradicional y patriarcal para recibir a la modernidad. En el aspecto formal significó el cambio de paradigma de los modelos literarios, una transición que se alejaba de los cánones imitativos clásicos que reafirmaban la tradición y el discurso imperante masculino y acogía el uso del verso libre y las nuevas incorporaciones de la narrativa (novela y relato breve) (Gómez, 2001: 134).

La participación de la mujer en el proceso de ruptura de los moldes clásicos y en la crítica social, aun con un margen de acción sustancialmente acotado, denunciaba la gran traba que supone para la construcción de una sociedad árabe moderna las desigualdades de género sustentadas en la estructuración familiar, basadas a su vez en el patriarcado y en la supervaloración de la virilidad que deja a la mujer en inferioridad ante el hombre.

Una de las pioneras de este cambio fue la escritora libanesa-palestina Mayy Ziyada (1866-1941). La ideología de esta autora no sólo se fundamenta en su actividad intelectual y literaria sino en la firme creencia de la capacidad política de cambio de la mujer en un entorno hostil. Dogma que ejemplificó con su propio modelo de vida.

Con veintidós años la joven autora marcha a Egipto para estudiar literatura, convirtiéndose en la primera mujer arabófona que accede a la Universidad en todo el mundo árabe. Bajo el seudónimo de Isis Copia publica dos años más tarde su primer poemario en francés, “Fleurs de rêve”, participando en el elenco de autores que intentaron modernizar la lengua y el pensamiento árabe. Su gusto por la literatura occidental así como su talento para expresar los sentimientos humanos se reflejan en toda su obra:

Aqui estoy. Sigo soportando en los límites del baile de la vida lo que soportan los prisioneros de la existencia; a mí, como a ellos, me abruma el ansia de felicidad, e igual que ellos acepto una renovada aspiración de que exista. A cada paso surge un fracaso y una desilusión, una esperanza y una ilusión, un sobresalto que es el hilo de este río vital que se derrama gimiendo y llorando hacia no se sabe dónde (Gómez, 2001: 134).

A pesar de la estricta ortodoxia que dominaba el país, desde 1913 Mayy se convierte una vez más en la primera en la historia de las letras árabes en fundar un salón literario mixto. Recordemos que análogamente en Occidente Virginia Woolf estaba reivindicando al mismo tiempo la necesidad de integrar a la mujer en los ámbitos reservados para ellas con su obra *Una habitación propia* (1929).
Otro de los motivos por el cual se destaca su celebridad es por haber conformado un tandem literario con el escritor Jalil Gibran. La afinidad que les unía era motivo de admiración pero también de envidia en los círculos literarios. En un principio, las teorías liberales y feministas chocaron con la mentalidad del autor y así se observa la opinión de Mayy en las múltiples cartas que se intercambiaron:

De Mayy Ziyada a Gibran Jalil Gibran, fechada en El Cairo, Egipto, el 12 de mayo de 1912:
“Tras elegir libremente al compañero, la mujer debe entregarse plenamente a los deberes que le impone la responsabilidad de la empresa adquirida. Dices de estos deberes que son como pesadas cadenas fabricadas por los siglos. Sí, también convengo contigo y digo que sí son pesadas cadenas; (...) ¿Por qué no puede una mujer casada verse a solas con el hombre al que ama? Porque al hacerlo estaría deshonrando a su esposo y tracionando al hombre que ha aceptado gustosa y estaría, a la vez, rehaciéndose ante los ojos de la sociedad de la cual forma parte.” (...) “Yo misma sufro el tormento de los hilos que sujetan a la mujer esos hilos de seda son tan delgados como la tela de araña, pero tan fuertes como alambres de oro.” (Caudet, 2001)

Entre 1928 y 1931 fallece Jalil Gibran así como sus padres y varios amigos. Aún cuando Mayy ocupaba el primer plano de la vida literaria desde Egipto hacia el resto de países árabes “sus allegados, que codiciaban su gran patrimonio, no esperaron mucho para esgrimir en su provecho su libertad personal y su vida privada con el fin de acusarla de locura” (Attar, 2006: 88). La escritora cae pues en una profunda depresión y varios de sus familiares consiguen internarla en un hospital para enfermos mentales en Beirut. Cuando cruzó el umbral de la puerta, miró a su alrededor y dijo: “¿No han encontrado una cárcel más digna para mí?” (Sadawi, 1991: 232). Aunque según los informes médicos no presentase indicios de enfermedad física o mental fue internada con el pretexto de necesitar ciertos cuidados.

Amin al-Rihani, profesor en la Universidad Americana de Beirut, ante la situación de Mayy, organiza una conferencia en la universidad con ella como protagonista connotando que su salud mental estaba intacta. A finales de 1939 es sacada y vuelve a la producción literaria.

En cuanto a las causas de su internamiento la escritora y activista Nawal al-Sadawi\(^1\) defiende la hipótesis de haber sido víctima de calumnias cometidas hacia su

---

persona por mantener valores contrarios al resto de la familia. Del mismo modo, Eleonora Bruzual nos arroja la duda de si al rededor de la mágica presencia del talento femenino de Mayyy Ziyada se repite la eterna confusión entre genio y locura (Lázaro, 2002: 57).

Es la escritora libanesa Joumana Haddad (n. 1970) quien aconseja años más tarde que “tenemos que mirar hacia todos los ángulos para ubicar dónde está la incomprensión, porque los prejuicios e imágenes que otros han fabricado no son del todo exactas” y es que, en cualquier caso, las inquietudes literarias y humanas de Mayyy Ziyada recalcaron en los futuros movimientos reivindicativos marcando un punto de inflexión en la mentalidad de la sociedad egipcia y de todo el mundo árabe. Así pues, podemos observar cómo las publicaciones de autoras contemporáneas que buscan la individualidad y el derribe de la concepción que se tiene de la mujer árabe son cada vez mayores.

En este sentido, la labor como poetisa, traductora y periodista de la recién mencionada Joumana Haddad es buen ejemplo de ello. Su defensa de la autonomía e igualdad de género derivó en la redacción de la revista Jasad (“Cuerpo” en árabe) en el 2008. Esta publicación dedicada a a la sensualidad del cuerpo desde el prisma social, filosófico, literario y artístico tiene la intención de reivindicar la libertad de expresión a través de éste reincorporándolo a la lengua árabe para erradicar así la prolongada hipocresía y los tabúes de la sociedad árabe. Precisamente, su primera incursión en el ensayo, Yo maté a Sherezade. Confesiones de una mujer árabe furiosa (2010)\(^2\), surge a raíz del desconcierto de una periodista occidental ante el trabajo de la escritora ya que, citando textualmente la valoración de la reportera: “la mayoría de nosotros en Occidente no estamos familiarizados con la posibilidad de que haya mujeres árabes liberadas” (Haddad, 2011: 13).

La respuesta de la autora ha ido madurándose hasta formar esta obra semibibliográfica en el que con la ayuda de diversos ejemplos de otras mujeres intenta desmantelar el estereotipo de mujer árabe víctima que se tiene desde la visión orientalista del que también “se hace eco las feministas occidentales, sea por mero desconocimiento, o bien por la convicción paternalista de que el sujeto femenino es obra de su «civilización»” (Kamal, 2011: 148). Como recoge Joumana de la escritora

cárcel y al exilio y a pesar de las amenazas de muerte, continuó en la batalla de mostrar la necesidad del cambio.
\(^2\) La figura de Sherezade como sujeto del discurso feminista es utilizado también por Fátima Mernissi y Hanan al-Shaykh.

943
Jalila Bacar en esta misma obra:

El ser humano árabe padece esquizofrenia: una esquizofrenia colectiva que todos nosotros vivimos, divididos entre lo que se nos dice que debemos creer y lo que creemos, entre lo que decidimos y lo que hacemos. Pero ha llegado el momento de empezar a llamar las cosas por su verdadero nombre y asumir la responsabilidad de las mismas (Haddad, 2011: 26).

Así pues, este ensayo simboliza al mismo tiempo la exigencia de libertad de pensamiento y obra “una reivindicación del cuerpo libre en las que ella llama sociedades árabes hipócritas y esquizofrénicas que reescriben la historia para complacer a las vestales de la castidad árabe, para que tengan la certeza de que el delicado himen árabe está a salvo de todo pecado, vergüenza o deshonor” (Ventura, 2011) y es que, para la autora, el mero hecho de “ser mujer en el mundo árabe, es hacer una declaración de guerra” (Haddad, 2011).

3. DISCRIMINACIÓN DESDE EL ÚTERO

Sustentada en la misma tesis, la escritora y periodista saudita Wajeha al-Huwaider decía que “la discriminación contra las mujeres árabes comienza desde el útero” y es que el Islam considera a la mujer como algo sagrado que hay que proteger y preservar y esta ideología, malinterpretada, desencamina en la afirmación de que la mujer es incapaz de emanciparse y ser independiente. Mientras que el varón es “educado para ser ingeniero, funcionario o doctor, la mujer está destinada a ser una buena esposa, madre y por último abuela” (Dankowitz, 2006: 3).

Con el paso del tiempo se ha intentado buscar la emancipación social frente a lo que caracteriza la psicología femenina: el sometimiento al hombre y no a las diferencias originales e inmutables. Partidaria de una postura firmemente antidiscriminatoria y del compromiso político-social en un contexto tan amplio como es el del mundo árabe encontramos una de las grandes intelectuales marroquíes Fátima Mernissi (1940). Sus amplios conocimientos del Corán le ofrecieron la oportunidad de publicar una reinterpretación del Texto Sagrado desde la perspectiva del género en el que el Profeta Muhammad se presentaba como un hombre de postura feminista al que se le han malversado sus palabras con el transcurso de los

---

3 Wajeha al-Huwaider (n. 1962) es una escritora y activista saudí cofundadora de la Asociación para la Protección y Defensa de los Derechos de las Mujeres en Arabia Saudí, organización no gubernamental.

A raíz del mismo concepto de harén, Fátima Mernissi resalta las diferencias que definen y segregan los sexos según el islam y el cristianismo. Así, en El harén en Occidente (2001) explica con gran sentido del humor cómo, mientras que los árabes temen que las mujeres levanten el vuelo y por eso las encierran, los occidentales oprimen a las mujeres con la publicidad para que se mantengan jóvenes y delgadas.

La elegante señorita del establecimiento me miró de arriba abajo desde detrás del mostrador y, sin hacer el menor movimiento, sentenció que no tenía faldas de mi talla: ¡Es usted demasiado grande! – dijo.
– Pues con la talla 38. Lo normal es una 36 o una 38. Las tallas grandes, como la que usted necesita, puede encontrarlas en tiendas especiales.
Era la primera vez que me decían semejante estupidez respecto a mi talla.
– ¿Se puede saber qué establece lo que es normal y lo que no? – pregunté a la dependienta como queriendo recuperar algo de mi seguridad si ponía a prueba las reglas establecidas. – ¿Quién ha dicho que todo el mundo deba tener la talla 38? – bromeé, sin mencionar la talla 36, que es la que usa mi sobrina de doce años, delgadísima.
– La norma está presente en todas partes, querida mía. En las revistas, en los anuncios. Es imposible no verlo. Si aquí se vendiera la talla 46 ó 48, que son probablemente las que usted necesita, nos iríamos a la bancarrota. Pero ¿en qué mundo vive usted, señora? Lo siento, pero no puedo ayudarla, de verdad.
– Pues vengo de un país donde no existen las tallas en la ropa de mujer – replicé-. Yo misma me compro la tela, y la costurera del barrio o un artesano me hacen la falda que le pido a medida. De hecho, si quiere que le diga la verdad, no tengo ni idea de qué talla uso.
– ¿Quiere usted decir que no vigila su peso? – me preguntó con cierta incredulidad” (Mernissi, 2003: 239).

Frente a la concepción occidentalista del harén como un sitio exótico destinado al deseo y a la lujuria, en el imaginario musulmán el harén es un lugar inseguro donde la mujer tiene un papel subversivo muy limitado. Este sometimiento al varón y la respectiva lucha entre sexos es descrita por la autora: “La mujer debe ser controlada para evitar que el hombre se distraiga de sus obligaciones sociales y religiosas. La sociedad puede sobrevivir solo creando instituciones que fomenten el dominio masculino mediante la segregación sexual y la poligamia para los creyentes.” (Mernissi, 2003a: 14).

Educada en este clima de recogimiento y semi-enclaustración encontramos a la poetisa Fadwa Tuqán (1917-2003) nacida el año de la ocupación británica en Palestina en el seno de una familia aristocrática y tradicional que trató de mantenerla aislada desde su adolescencia, cuando un día uno de sus nueve hermanos descubrió
indignado que un compañero de su escuela le había regalado una rosa blanca. Los referentes femeninos que la rodeaban corrián su misma suerte pues, según cuenta en sus autobiografías:

El mundo exterior era “tabú”, algo prohibido a las mujeres de la familia, por lo que éstas no tenían actividades comunitarias ni intereses políticos. Mi madre era la única que fue miembro de un comité de caridad femenino, pero esto no cambiaba en nada el cuadro. Le estaba terminantemente prohibido participar en las manifestaciones de mujeres, pues la tradición familiar jamás lo habría permitido (Thomas, 2004: 296).

Fadwa vivió prácticamente siempre en su ciudad natal, Nablus, en medio de esta atmósfera de sobreprotección que entorpecía su desarrollo personal y literario. Recluida en su casa y privada de la escuela, describe la figura de su padre como una persona déspota y severa. La relación con el resto de su familia no difería llegando incluso a contemplar varias veces la idea del suicidio: “O suicidio era a única coisa através da qual eu poderia exercer a minha roubada liberdade particular; queria demonstrar, através do suicídio, a minha revolta. O suicídio era a única maneira, era a condição única para me vingar da minha família” (Abu-Hejleh, 2013: 32).

La única evasión posible para Fadwa era la correspondencia que mantenía con su único pilar, su hermano y mentor Ibrahim Tuqán, fundador de la poesía nacionalista palestina, quien le enseñará las reglas de la métrica árabe clásica. Paradójicamente Fadwa será una de las pioneras del verso libre. A su muerte, su padre decidió que Fadwa ocupase su lugar. Sin embargo, el desconocimiento de la situación imperante tras los muros de su casa le imposibilitaba esta misión. “Mi padre me pedía que escribiera sobre un tema que estaba totalmente alejado de mis intereses y sin conexión con el combate psicológico que se libraba en mi interior. Me invadían tales sentimientos de impotencia que, cuando me iba a la cama, daba rienda suelta al llanto” (Thomas, 2004: 298).

Este anhelo por el amor paterno sumando a su dolor ante la muerte de Ibrahim, su cimiento y amparo, la hundieron en una grave crisis psicológica que la llevó al cese de su producción poética:

Le cogí un profundo odio a la política. Durante este preciso periodo estaba librando un duro combate psicológico e intelectual: trataba de responder a los deseos de mi padre, para agradarle y ganar su afecto, pero todo en mi protestaba, se negaba, se rebelaba. Si no estaba emancipada socialmente, ¿cómo podia luchar con mi pluma por la libertad política, ideológica o nacional? Aún me faltaba madurez política, al carecer de espacio social. Los sentimientos de impotencia seguían dominándome. Se había averiado mi
capacidad para escribir poesía. Dejé, incluso, de escribir poemas personales. La sequía poética envolvió todo este difícil periodo de mi vida. Mi fuerte conciencia de la represión y de la tensión en la que estaba me afectó, tanto física como espiritualmente: se acentuó mi delgadez; raras veces estaba sin dolor de cabeza; el cansancio mental se agazapaba con todo su peso sobre cada miembro de mi cuerpo; y de noche estaba bañada en sudor (Thomas, 2004: 297).

Sin embargo, tras los catastróficos acontecimientos que acontecieron en Palestina, el reconocimiento del Estado de Israel y su proclamación en 1948, sumados a la muerte de su padre dieron un giro claro a su existencia y a sus versos, no tardando en empezar a escribir de forma instintiva poesía política.

4. CREACIÓN DURANTE EL CONFLICTO

Como ocurre con la literatura palestina de resistencia, los autores árabes han sido testigos de los diferentes avatares históricos y sociales denunciándolos a través de sus obras en consonancia no sólo con sus vivencias personales sino con los hechos de su época. En estos casos la lucha por la independencia de la mujer va pareja con la de la liberación de la tierra, la liberación de la economía y la cultura (al-Saadawi, 1992: 120) buscando una unanimidad entre su propia identidad y la toma de conciencia del entorno en el que quieren participar y cambiar.

Durante los grandes conflictos de Oriente Medio encontramos la guerra civil del Líbano o la ascensión de Saddam Hussein. Dayzí al-Amír (n. 1939), una de las figuras más destacadas de la narrativa femenina en Iraq refleja las experiencias de diversas mujeres situando en la escena los cortes eléctricos y telefónicos, el miedo y la angustia, la pérdida de familiares y amigos, de sus hogares y la solidaridad entre las personas durante la guerra. Uno de sus mayores objetivos es destacar la humanidad. Así, en In the Vortex of Love and Hatred (1979), se preguntará: “In all that has happened, she wonders, in the midst of the political, military and international fighting, where is man, the loving, noble, generous, social, tolerant, wise human being?” (Takieddine, 1999: 93).

La realidad de los refugiados también es recurrente en estas obras. La autora Hannan al-Shaykh (n. 1945), quien también tuvo que marcharse del Líbano para afincarse en Inglaterra, narra en Mujeres de arena y mirra (1992) la tediosa vida de una mujer en un país de acogida no especificado.

Le dije a Basem que sólo quería la verdad, saber de una vez cuánto tiempo nos
ibamos a quedar, para poder prepararme psicológicamente, y que prometía no enfadarme fuera cual fuera la respuesta.
-Un año o dos. Quizá tres -dudó.
Le grité. Abrí la puerta de un puñetazo y las palabras de Umm Kairouz resonaron en mi cabeza: «Me volveré loca. Podía aguantar la vida durante la guerra, pero esto no» (al-Shaykh, 2002: 25).

Por su parte, Rafeef Ziakah (n. 1979), periodista y activista por los derechos humanos, refleja el dolor que siente el pueblo palestino y el derecho que tienen a retornar a su tierra. Utiliza un ejemplar dominio del lenguaje para criticar la parcialidad del mensaje televisivo respondiendo a un reportero que le pregunta si la situación (palestina) no acabaría si dejasen de enseñar tanto odio a sus hijos. “We just want to tell people about you and your people so give us a humanstory. Don't mention that word «apartheid» and «occupation» (Ziakah, 2011).

Mientras realizaba una acción directa en su universidad un hombre se acercó a ella y le propició una patada en el estómago y le dijo: “te mereces ser violada antes de que tengas hijos terroristas”. Es en aquel momento cuando la poetisa le dedicó estos versos a ese “joven caballero”:

Así que, ¿Quién es esa mujer morena gritando en una manifestación?
Disculpa ¿no debería gritar? ¿Olvidé ser cada uno de vuestros sueños orientales? El genio de la botella, la bailarina del vientre,
la chica del harem, voz suave, mujer árabe, si amo, no amo,
gracias por los sándwiches de manteca de cacahuete,
que nos lanzáis desde los F16, amo.
Mis libertadores están aquí para matar a mis hijos
y llamarlos daños colaterales (Ziakah, 2011).

5. CONCLUSIÓN

Críticas literarias como las de Mercedes del Amo y Elizabeth Mckeey nos advierten del problema que acarrea hacer una lectura superficial de las obras de las escritoras árabes de nuestro tiempo. Los estudios que simplifican estas obras como lecturas feministas no ahondan en la verdadera temática de las literatas como algunas de las que hemos señalado: la oposición a los dogmatismos imperantes, la renovación de la sociedad tradicional o la resistencia en periodos bélicos. Las posturas de estas mujeres plasmadas por escrito han causado malestar en algunos sectores del mundo árabe que han visto como la mujer, haciendo valer sus propios derechos, ha pasado de lo oral a lo escrito. Soporte que siempre ha estado ligado con lo sagrado.
En su contra o prestando un flaco favor de proteccionismo, desde Oriente hasta Occidente las mujeres que se han desvinculado de la norma impuesta muchas veces se han considerado como unas locas o esquizofrénicas. Este último término hace referencia a la personalidad desdoblada o múltiple pero desde el punto sociológico es usado para describir a las sociedades afligidas por la severa dualidad en su conducta y en sus normas morales (Lagarriga, 2006). No podemos olvidar que las mujeres que escriben son doblemente subversivas porque piensan y dicen, cuando se supone que no deben hacer ninguna de las dos cosas (Haroun, 2013: 403). Apelar a alguien de loco o loca es apartarlo del resto, colocarlo en otra dimensión. “Con la discriminación se sufre, pero «loca» carga además con una doble categoría, la de género, a la que poder sumar una tercera como loca peligrosa” (Lagarriga, 2006).

La mujer árabe protagonista del discurso feminista sale del harén físico y del recreado por los tópicos y clichés para describir una realidad que no quiere ser percibida. “Mujeres veladas, bellas odaliscas, hermosas princesas, esclavas cautivadoras, esposas sumisas, ajenas al ajetreo continuo de las calles no responden a la realidad histórica y social del mundo árabe y menos en la sociedad contemporánea” (Pérez y Rebollo, 2009: 247).

La ambivalencia de la locura oscila entre lo admirable y grandioso con lo temible por lo que supone la pérdida de la razón y desatino, aunque habría que tener en cuenta que las que más se suelen lamentar son aquellas que no se cometieron o acometieron a su debido tiempo (Pérez, 2012: 1).

**Referencias bibliográficas**


Mernissi, F., "El concepto musulmán de la sexualidad activa", Serias para el debate, 1, 2003

Ziadah, R., We teach life, sir, London, Internet 12-11-11
Ziadah, R., Las tonalidades de la ira. London, Internet 12-11-11
DIARIO DE UNA LOCA: LA ESCRITURA COMO TRANSGRESIÓN

Alma López Vale
FPI-UNED, UNED

1. INTRODUCCIÓN

La histeria fue una de las principales causas de locura durante el siglo XIX. La histeria –femenina-, una represión sufrida por las mujeres fue conocida con diferentes nombres –histeria, postración nerviosa, neurastenia,… Fue un síntoma no de aquellas –muchas– que la padecían, sino de su época. La mujer decimonónica y, más concretamente, la mujer victoriana representa el culmen de la dominación masculina sobre una construcción de la feminidad insoportable. La exagerada domesticación de las mujeres trajo consigo su rebelión.

Sin embargo, antes de que esta paulatina liberación de las mujeres pudiese comenzar, la humanidad –entiéndase, los hombres- dibujó la historia de una represión. Tan profundo grabó sus trazos, que todavía hoy, más de un siglo después de que se iniciasen las modificaciones encaminadas a borrar sus huellas, la desigualdad sigue presente.

En este trabajo pretendemos mostrar cómo las mujeres han luchado por borrar esas desigualdades que las oprimían. Para ello ha hecho falta un largo camino, representado en muchas ocasiones por personajes icónicos del feminismo. Gracias a los ejemplos de mujeres como Charlotte Perkins Gillman o Betty Friedan se ha avanzado en igualdad, pero queda un largo sendero por recorrer. Lejos de pretender desmerezcer su legado o establecer odiosas comparaciones, entre nuestros objetivos nos hemos marcado uno más modesto: el hacer ver cómo otras mujeres menos visibilizadas también han contribuido con su grano de arena. Este es el caso de Alice James, quién si bien no supuso un gran cambio para el devenir de las mujeres, sí realizó su propio acto de transgresión.

Alice James fue una “loca”, una “inválida”, cuya escritura es el hito más sobresaliente de una vida de transgresión –invertida, desde dentro– contra esa opresión. Su ejemplo no es un caso aislado, sino que representa un colectivo de mujeres que durante el siglo XIX utilizaron la única arma que tenían a su alcance: la enfermedad. Tenemos la suerte de que nos ha regalado una parte de sí misma, de su modo de pensar y de sentir, plasmados en su Diario.

Comenzando por contextualizar históricamente la histeria y su desarrollo, pasaremos a apuntar la situación de la época de Alice: segunda mitad del siglo XIX. Siendo un
siglo de profunda convulsión en pro de los derechos humanos -al menos de una parte, la proletaria, de la humanidad- la represión de las mujeres, como de otros colectivos, fue quizás más férrea que nunca. Como ejemplo de esta opresión, pero también de la nueva y creciente actitud de defensa de su libertad por parte de las mujeres, veremos el caso de Alice James. Su pasividad ante la vida que otros eligieron para ella chocó con su fuerte personalidad, dando como resultado su invalidez. Su bello y crítico texto, su Diario, no fue aceptado por sus tolerantes hermanos. Para finalizar, sacaremos algunas reflexiones acerca de lo que enseña mujer como Alice y cuánto trabajo está todavía pendiente. Lamentablemente, más de lo que parece.

El siglo XIX supone un cambio de rumbo en muchos aspectos. Uno de ellos que, pese a sus hondas implicaciones, no suele ser tomado demasiado en serio fue la revolución femenina. No obstante, a poco que echemos la vista atrás y pese a los intentos de ocultación, en todas las épocas hubo voces disonantes. Durante siglos las mujeres estuvieron reprimidas, obteniendo aquellas que osaban transgredir las normas los más diversos y horrores castigos.

2. **UNA ÉPOCA HISTÉRICA**

El patriarcado contó –y cuenta- con las más diversas herramientas para mantener sometido a un colectivo tan “générico” como las mujeres. Uno de los más eficaces instrumentos fue una patología: la histeria.

El surgimiento de esta patología se remonta a, al menos, el antiguo Egipto. Se tiene constancia documental ya en torno al año 1900 a.C. en el *Kahun Papyrus*. El más importante de estas fuentes es, sin duda, “el mejor documento médico egipcio”, el *Papyrus Ebers*, en donde se relaciona la histeria con el “hambre” del útero, pudiendo remediarla fumigando con olorosas substancias el cuerpo “para causar que el útero de la mujer fuese a su sitio” (*Papyrus Ebers*: 1937, 108-109).

Durante su larga existencia tanto la enfermedad como su causa –el útero- recorrieron diversas partes del cuerpo, hasta llegar a ser un problema mental hacia el siglo XIX (Veith: 1965). El cambio se produjo debido a diferentes factores, entre los que encontramos el mayor conocimiento del cuerpo gracias a los estudios anatómicos emprendidos desde el Renacimiento ó el auge de la Razón, frente a la religión, desarrollado desde la ciencia como desde la filosofía. Estas nuevas características dieron
como resultado que el elemento humano más vulnerable fuese la mente y que ya no pudiese, además, sostenerse la histeria como patología corporal.

Además, con este auge de la Razón y la mente, se produce una desnaturalización del sexo, que vendrá a reforzar las diferencias de género establecidas. Mientras en la medicina griega el sexo era necesario y durante el medioveo, siempre que fuese matrimonial, recomendable, desde la Modernidad va a suponer un gasto de energías que restan potencia a la Razón. Galeno, por ejemplo, pese a considerar que la mujer sin un hombre padecería esta enfermedad, “reconoce que esta enfermedad se produce sobre todo entre las viudas, y, sobre todo en aquellas que han sido regulares en su menstruación antes de su viudez, fértiles y receptivas y con ganas de sus maridos” (Galeno: 1997, 42). Es decir, el sexo es concebido como algo natural y necesario, aunque, advierte, no se deben confundir la función sexual, necesaria, y el erotismo, que resultaba innecesario y estaría prácticamente ausente (Garrison:1963).

Lo mismo ocurre durante la Época Medieval, durante la cual se ha de conjugar el idea de celibato y la necesidad de una procreación abundante que proporcionase los recursos que garantizaban el nivel de vida de los señores feudales y la Iglesia. La solución a esta cuestión pasa por restringir las relaciones sexuales al matrimonio, dentro del cual eran consideradas beneficiosas, naturales y necesarias. No obstante, si las mujeres se mostraban excesivamente lascivas, activas, o sabias, se las acusaba de brujería. Así, mientras que…

…la posesión por un demonio era un accidente y no un crimen. Cristo no había castigado a endemoniados, sino que los había curado por expulsión de los malos espíritus. Con la creencia en la brujería, sin embargo, se asumió que las brujas habían sido seducidas por el diablo o habían pactado con él: ellas se habían hecho infieles y su delito era la herejía. Como herejes no fueron tratadas, sino castigadas (Sigerist: 1943, 82-83).

La creencia en los castigos divinos o las posesiones demoníacas, sin embargo, fue progresivamente eliminada a partir de lo que se conoce como Revolución Científica. Los problemas divinos pasaron a ser problemas mentales (Turró: 1985, 37-38). Esta época es, también, la del nacimiento del Estado Moderno y, con él, la idea de Estado de Bienestar. ¿Bienestar para quién?, cabría preguntarse. Para los hombres, es más, para los hombres, occidentales, blancos y con un cierto nivel económico. Tal y como Pateman ha puesto brillantemente de manifiesto, en esta época, también, si hizo…
En el siglo XIX, por ejemplo, se creía que cada individuo poseía una cantidad de energía limitada para cada día, por lo que una mujer lasciva —es decir, sexualmente activa— era peligrosa. El culmen de esta represión sexual fue la época victoriana (Makari: 2012), durante la cual cualquier muestra de sentimientos era vista con desconfianza.

Uno de las características de esta época es común a la larga historia de represión de las mujeres a lo largo de los siglos: el confinamiento. El ostracismo social fue uno de los grandes impedimentos puestos a mujeres que ostentaron alguna función social más allá de los límites de su casa, como curanderas o matronas, por ejemplo. Los conocimientos reunidos por estas mujeres y la relativa independencia de la que muchas gozaban las llevó a ser consideradas peligrosas para el orden social establecido. Esta misma preocupación fue la despertada durante la Modernidad por todos aquellos “locos” y “anormales”, cuya función socialmente limitrofe fue la de mantener el orden social (Foucault, 2006) y la diferenciación entre lo “normal” y lo “patológico” (Canguilhem, 2005). Las mujeres rebeldes, poderosas, desviadas, se vuelven una patología social.

Unido a lo anterior y siendo la mujer tanto el foco de los males, como la mitad mentalmente débil de la humanidad, la histeria se convirtió en el mal de una época. Las histéricas no eran las mujeres, sino la sociedad en las que les tocó vivir (Montiel: 2006). Una cultura con un amplio abanico de nuevas posibilidades y desarrollo que, sin embargo, no les permitía a ellas realizar nada fuera del ámbito tradicional del hogar, el matrimonio y los hijos. “Lou” May Alcott relata cómo, a pesar de contar con el apoyo de alguien de la talla Emerson o Thoreau, se enfrentó a diversas dificultades y reticencias a que sus obras fuesen publicadas por el mero hecho de ser mujer (Feito: 2005). La autora de Mujercitas afirmó reiteradamente que “la libertad es el mejor marido” (Feito: 2005, 58), mientras que Alice James comprende que, en su época, “el matrimonio parece ser la única ocupación fructuosa para una mujer” (Feinstein, 1999: 278).

Incluso aquellas que pasaron a hacerse un pequeño hueco en la historia “masculina”, sufrieron las consecuencias. Tal es el celeberrimo caso de Charlotte Perkins Gillman,
cuyos costes psicológicos y personales de su independencia y rebeldía son notoriamente conocidos. Podemos poner, aún, otro ejemplo más sutil, pero igualmente significativo. En *Una mirada atrás*, Edith Warthon nos relata cómo, a pesar de haber tenido “suerte” con un matrimonio abierto e igualitario, sentía el rechazo social que generaba el ser una mujer culta, famosa e independiente (Wharton: 1997, 166).

Sin embargo, algunas otras mujeres fueron conocidas meramente por su vinculación con las histeria, la charlatanería y la desviación social que suponían. Con ello nos referimos a casos como los de las célebres médiums la vidente de Prevost, las hermanas Fox ó Mrs. Piper. Estas mujeres representaron un fenómeno social que pasa hoy desapercibido, lo que aumenta su asociación con la patología mental. Las visiones, creencias e investigaciones acerca de fantasmas estaban a la orden del día, siendo una característica fundamental en la sociedad decimonónica. Tales asociaciones que en la actualidad se presentan como fortuitas, están detrás del intento de ridiculización de aquellas mujeres que, mediante esas experiencias, lograban cierta fama y canalizaban su energía reprimida.

Pero existe todavía un tercer grupo de mujeres que han de ser consideradas, a saber: las olvidadas. Entre aquellas que no tuvieron posibilidad de ser visibles, de desarrollarse y ser autónomas, de enfrentarse al sistema imperante o que fueron silenciadas por él, encontramos un caso excepcional: Alice James. La erigimos aquí portavoz de este tercer grupo de histéricas olvidadas, pero también de mujeres ocultadas, silenciadas. Su excepcionalidad radica en dos hechos fundamentales: consiguió transgredir las normas impuestas, convirtiéndose por ello en una loca escritora –que no en una escritora loca- y su esfuerzo dio como resultado un maravilloso fruto, su *Diario*. Las enseñanzas vitales que en él plasmó son asombrosas, enriquecedoras y, sobre todo, bellas. Estudiamos su locura y su escritura.

3. **A modo de ejemplo: Alice James**

Alice James fue una histérica desde los diecinueve años de edad (James: 2003, 182). Su vida estuvo marcada por la inactividad, la postración y las pequeñas y contadas salidas al exterior (James: 2003, 69). Si bien es cierto que pudo disfrutar de un maravilloso viaje a Europa con su hermano Henry –el famoso novelista- y su amada tía Kate (Strouse: 2011, 155), esta aventura solo acrecentó el choque entre sus necesidades vitales, psicológicas, y sus posibilidades sociales y familiares (Strouse: 2011). Para
hacernos una idea, entre sus grandes aventuras se encuentran el haber pasado un verano montando a caballo en la finca familiar, actividad física inusual para la pequeña James.

Su infancia, marcada por la inestabilidad familiar debido a sus continuos viajes (Feinstein: 1987), fue sin embargo menos interesante que la de sus hermanos: Alice debía permanecer en casa mientras ellos iban a la escuela, salvo en breves periodos en los que pudo disfrutar de la asistencia al colegio. Ya desde pequeña desarrolló síntomas de esta dolencia tan habitual en su época, como ella misma relata:

Debido a alguna debilidad física, un exceso de sensibilidad nerviosa, la capacidad moral se detiene, como por un momento, y se niega a mantener su cordura muscular, agotada por el esfuerzo de sus funciones de vigilancia. Cuando me sentaba inmóvil leyendo en la biblioteca y repentinamente invadían mis músculos oleadas de violentas inclinaciones que adoptaban alguna de su mirada de formas como arrojarme por la ventana, o romperle la cabeza al benigno pár con sus gudejas plateadas, sentado a su mesa escribiendo, me parecía que la única diferencia entre yo y un loco era que yo no sólo sufría todos los horrores y sufrimientos de la locura sino que también se me imponían las obligaciones del doctor, la enfermera y la camisa de fuerza (James, 2003, 189)

Analizando la compleja historia familiar y tomando su caso con la perspectiva del contexto social en el que vivió estamos en disposición de apuntar la etiología de su dolencia. Entre las posibles causas, resaltan tres: la época, la familia y su disposición psicológica.

Por un lado, tal y como hemos visto, Alice vivió en una época de gran presencia de la histeria, identificada de diversos modos:

Los médicos encontraron toda una variedad de etiquetas para diagnosticar la ola de invalidez que atenazaba a la población femenina: “neurastenia”, “postración nerviosa”, “hiperestesia”, “insuficiencia cardíaca”, “dispepsia”; “reumatismo” e “histeria”. Entre los síntomas había dolor de cabeza, dolores musculares, debilidad, depresión, dificultades menstruales, indigestión, etc., y normalmente una debilidad general que exigía reposo constante (Ehrenreich: 2010, 148).

Esta diversidad de denominaciones constituye una muestra en sí misma de lo extensor del problema. Si bien, como en otras épocas, esta dolencia no solo fue sufrida por mujeres, la intensidad de su manifestación femenina y su mayor presencia en este colectivo, hace que pueda hablarse de una enfermedad con tendencia de género. Por ejemplo, su hermano William sufrió también problemas nerviosos y neurastenia (Feinstein: 1987, 122 y ss.), pero no le impidió desarrollar una carrera académica que lo llevaría a ser un reputado profesor en Harvard y presidente de la American Psychological Association.
En este sentido, entonces, Alice fue una más entre tantas mujeres histéricas, si bien su postración fue especialmente dura. La situación económica de la familia resulta determinante para este grado de invalidez. Como miembro de la burguesía y soltera, Alice solo hubo de realizar trabajos domésticos durante el breve lapso de tiempo en el que su madre estuvo demasiado enferma para encargarse de la casa (murió el 19 de enero de 1882 tras una breve enfermedad) y los pocos meses hasta la muerte de su padre (el dieciocho de diciembre de 1882). Durante este período –curiosamente– la pequeña James no mostró síntomas de su histeria. Sospechamos que su ocupación tuvo mucho que ver en esta ausencia.

El ambiente familiar fue otro factor determinante: mientras que sus hermanos gozaron de viajes, cultura y libertad, la pequeña de los cinco, Alice, permaneció en casa con muy pocas opciones. Su padre, Henry James Sr., místico swedenborgiano, fue profundamente misógino (Strouse, 2011: 45), hecho agravado en el caso de Alice por ser la más pequeña y única mujer de cinco hermanos. Ejemplo de ello es el episodio en que sufre un colapso nervioso tras serle denegado el permiso para visitar a una amiga durante dos días.

Sus opciones vitales fueron nulas, acrecentadas por una suerte de economía de recursos, energéticos y económicos- que debían ser distribuidos entre todos los miembros (Strouse, 2011: 111). William, en una carta a su amigo, escribe: "cómo te envidio tu caudal de energía. Yo dispongo de una cucharadita para cada día y cuando se termina, cosa que usualmente sucede a las diez de la mañana, no sirvo para nada” (Perry, 1935: 1: 373). Sus hermanos mayores, William y Henry, disfrutaron de la mayor parte de esos recursos, quedando para la genio de la familia, escasas opciones. Para Alice, tras haberle sido denegado el bautismo por sus padres, y el matrimonio por “hombres obtusos e insensibles” (James, 2003: 261) solo quedó lo que se ha denominado “su trabajo de inválida” (Yeazell, 1981: 4).

Su lección de vida, en todo caso, fue: “emplearme a fondo entre los 12 y los 24 años, «matarme», como alguien lo llama, absorbiendo hasta la médula que lo mejor es vestirse con tonos neutros, caminar junto a aguas serenas y poseer tu propia alma en silencio” (James, 2003: 129).

Esta necesidad de domesticación chocaba enormemente con el fuerte carácter de Alice. Tanto mediante la lectura de su correspondencia, como en referencia de otros miembros de la familia, la pequeña se mostraba enérgica, fuerte y terca, con un fuerte carácter, al que William terminó por referirse como “relámpago embotellado” (James,
2003, 60). La pequeña James no dudaba en responder de forma “descarada” a sus hermanos e incluso a su padre, quien habría tolerado “las exigencia de Alice de forma totalmente milagrosa”, en palabras de su madre (Edel: 2003, 27 y ss.).

Hubo, entonces, de aniquilar su fuerte personalidad, hasta convertirse en “esa jovencita ociosa e inútil a quién tendremos que alimentar y vestir” (Henry James, en Strouse, 2011: 83-84). Esta “muerte”, por suerte para nosotros, no se hizo totalmente efectiva, tanto literal como metafóricamente. Pese a haber reflexionado sobre el tema, nunca llegó –por suerte– a suicidarse. El suicidio, era propio de individuos débiles. Muestra Alice, de nuevo, su fortaleza.

En sentido metafórico, tampoco su “gran riqueza interior” se vio eliminada, sino que, tras años de silencio y postración, se decide a mostrar lo que ella misma denomina “el geiser de emociones y sensaciones” (James, 2003: 51) que la embargan, que habitan en el interior de «ese ser sumamente interesante, yo» (James, 2003: 51).

Su escritura, es, por tanto, la de una loca escritora que hubo de esperar a que su progenitor muriése para emprender una nueva etapa en Inglaterra y decidirse a plasmarla. Su Diario constituye una compleja obra en la que se vierten comentarios políticos, reflexiones sobre los usos y costumbres de británicos y americanos, cotilleos y, sobre todo, una vida.

En sus más de … entradas, Alice muestra su intimidad, partes de sí misma, de sus sentimientos y razonamientos, tanto como de su enfermedad que resultan a la vez ilustrativas y aterradoras. El más impactante suceso relatado es la evolución de la enfermedad que la llevó a la tumba: un cáncer de pecho, breve y muy doloroso que la narradora tomó con un gran regalo vital (James, 2003: 250). Gracias a él pudo poner nombre a la enfermedad; gracias a él pudo ser considerada no una “loca”, una “inválida”, sino una enferma (James, 2003: 250); gracias a él y de modo más fuerte que nunca, pudo sentirse viva.

Alice trabajó en su única obra, su Diario hasta el mismo día de su muerte, corrigiendo cada frase, mirando cada idea, poniendo en él todas sus energías y conocimientos recogidos de una larga vida de cama y lectura.

Tras su fallecimiento -el seis de marzo de 1892- su amiga y compañera Katherine P. Loring envió un ejemplar a cada uno de sus hermanos con el fin de poder cumplir el último deseo de Alice: que su obra fuese publicada. ¿Qué pasó entonces? ¿Cómo reaccionaron sus afamados, cultos y progresistas hermanos? Se opusieron a publicarlo, incluso William, quién había votado a favor de la incorporación de las mujeres a su
universidad y se mostró progresista y defensor de los derechos humanos y de las mujeres durante toda su vida.

Esta diferencia es menos sorprendente, sin embargo, si consideramos la condescendencia con la que trató a su hermana. En una mezcla de humanidad y paternalismo, William le escribirá en sus últimos días de vida para que utilice toda la morfina o calmantes que pueda necesitar, pese a saber que su hermana es reacia a tales tratamientos (Edel: 2003, 38).

Ni que decir tiene que la respuesta de Alice a esta misiva fue la de una ejemplar mujer con una extraordinaria fuerza interior y resistencia moral –y, por tanto, corporal– que daba lecciones a su querido hermano mayor hasta en los últimos momentos de su vida (Yaezell: 1981, 247).

En cuanto a Henry, acostumbrado a la amistad con mujeres de la talla de Wharton, fue también contrario a la publicación del Diario. En su respuesta a Katherine Loring afirma haber quemado su ejemplar y recomienda hacer lo mismo con todos ellos, pues teme que su fama se vea comprometida por las íntimas consideraciones personales de su hermana. Si bien es cierto que en el Diario se recogían anécdotas familiares y cotilleos variados que podían resultar molestos a algunas personas, también lo es que hubiese sido posible eliminar los nombres y ciertas referencias, manteniendo con ello el deseo de la autora de que su obra fuese publicada.

Por una parte, Henry escribe que a William que no tuvo Alice no disfrutó de la posibilidad de dejar ver su extraordinaria energía, inteligente personalidad y aptitudes morales (Strouse, 2011: 319). Sin embargo, se opone a la publicación de la obra y quema su copia junto a correspondencia y otros documentos relacionados con su hermana. Si a esto añadimos, además, afirmaciones de Henry como: “simplificaba demasiado, encerrada en su enfermería, aplicaba su extraordinario vigor de juicio a un fragmento excesivamente pequeño de lo que realmente la rodeaba” (Edel, 2003: 42); la balanza se inclina nuevamente hacia el paternalismo o la vergüenza (Gordon: 1999, 251).

Lo público –la imagen de William y Henry en su sociedad y su paso a la posteridad– y lo privado –cómo gestionaban los asuntos familiares y el trato que dieron a su hermana– chocan. Debemos, entonces, ser cautos y analizar las cuestiones en profundidad. Solo así, yendo al fondo de los problemas, podremos acabar con ellos.

4. **RECAPITULANDO... ¿QUÉ HEMOS APRENDIDO?**
La histeria se ha declarado extinta a día de hoy. Sin embargo, buena parte de las actitudes que históricamente se han relacionado con esta enfermedad, perviven. Me refiero con ello al proceder de la sociedad con aquellas mujeres que van más allá de los cánones de normalidad establecidos. Todavía hoy, pese a disfrutar de una mayor libertad y derechos, las mujeres no deben sobresalir, ni personal ni laboralmente. El llamado techo de cristal continúa siendo una realidad reflejada en las diferencias salariales y el acceso a altos cargos. En el ámbito doméstico, por desgracia, aumenta la percepción masculina de poseer un objeto, debiendo dominarlo. Solo en España, el número de mujeres asesinadas a manos de sus maridos en los nueve primeros meses del año asciende a treinta y cuatro. Algo falla.

Por un lado, en nuestro breve recorrido hemos podido constatar cómo la histeria es un problema impuesto a la feminidad, un modo de marginalización, estigma y control social de las estructuras de poder dominante: las masculinas. En este sentido, resultan ilustrativos los estudios foucaultianos acerca de estos mecanismos de control social e higiene (Foucault: 1976; Foucault: 2012). Para el caso de Alice, al decir de su hermano Henry, “la trágica salud [de Alice] era, en cierto modo, la única solución que ella veía al problema práctico de su vida” (Edel, 2003: 30-31).

Pese a esta parca experiencia Alice resulta de lo más sugerente a día de hoy en varios aspectos: por un lado, muestra la lucha interna, pero también externa, pública a través de la escritura –tarea asociada a lo masculino–, de la redacción, además, de un diario que quería que fuese publicado, de una mujer con muy pocas posibilidades. Por otro, muestra esa sutil manera en la que el poder invalida, somete a las mujeres. Si bien en el caso de Alice y su tiempo no nos resulta tan sutil debida a nuestra visión retrospectiva, debemos pensar que en su época las mujeres comenzaban a tener posibilidades de desarrollo. Por tanto, quizás se sintiesen más liberadas que nunca, y así debía ser, pese al elevado grado de control al que estaban sometidas. Hoy, sostenemos, ocurre lo mismo: nos creemos libres, pero seguimos estando coartadas por una sociedad que continúa siendo fundamentalmente masculina en cuanto a las jerarquías de poder. Si quieres ser poderosa, adaptarte y estar bien considerada, o eres como-un-hombre en el terreno público o vives como-una-mujer en la intimidad del hogar. En caso contrario, la jerarquía de poder impide que llegues a escalar en ella mediante ese conocido “techo de cristal”.

961
Por tanto, autoras como Alice son representativas de una intención que no ha de ser menospreciada: la libertad de expresión y de *vivir* –en este caso mediante la alegría de morir (López Vale, 2014) más allá de los mandatos masculinos y las opciones que son brindadas a las mujeres. Además, su *Diario* consituye un gran instrumento para el conocimiento de la histeria, de cómo ésta se configuraba y qué implicaciones humanas traía aparejadas. Así, más allá de una banal teoría machista, su obra consituye un ejemplo desde dentro del propio problema, de cómo era vivido ser una histérica decimonónica. La viveza de sus descripciones es igualmente ilustrativa y sobrecogedora.

Además, Alice nos permite ir un paso más allá al hacernos conscientes de una reflexión que queda usualmente oculta: la pervivencia de la imagen de las *locas escritoras*: la asociación de que aquellas que se atrevían a escribir no eran mujeres *normales*, sino desviadas, patológicas (Canguilhem: 2005), *locas*. Esto, como hemos visto, pese a mostrar una madurez más allá de las divisiones de género que puedan ser establecidas, una verdadera “autor-mayoría de edad” en el sentido ilustrado (Kant, 2012).

El trabajo, sin embargo, está aún por hacer. Mediante el ejemplo de Alice hemos abierto una interesante vía de análisis que, sin duda, nos ayudará en nuestra tarea. Una tarea, recordemoslo, de todos y no solo de todas.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


L’ICONA DELLA STREGA NELLA NARRATIVA DI JOYCE LUSSU

Sara Lorenzetti
Università degli Studi di Macerata

Joyce Lussu, intellettuale poliedrica ed eccentrica, ha segnato in modo indelebile lo scenario culturale del secondo Novecento (non solo) italiano. Nata nel 1912 come Joyce Salvadori, scelse di adottare il nome del compagno di vita, Emilio Lussu, a cui fu legata da un’intensa partecipazione alla lotta politica e dall’impegno civile, dapprima nell’ambito della Resistenza di cui fu una delle protagoniste, poi nel panorama dei movimenti di liberazione dei paesi del Terzo Mondo e dei popoli sottosviluppati. Scrittrice di romanzi\(^1\) e poesie\(^2\), traduttrice\(^3\), storica e insegnante\(^4\), all’insegna di una concezione della vita militante fino al termine della sua esistenza profuse in campi diversi un impegno straordinario che meriterebbe di essere oggetto di studi approfonditi. Nell’ambito della folta produzione della scrittrice in questo saggio si circoscrive l’indagine alle due raccolte di racconti *Il libro Perugino*, pubblicato nel 1982 per Il Lavoro Editoriale e *Il libro delle streghe* che, uscito in prima edizione nel 1990 per i tipi di Transeuropa, include tre testi già compresi nella precedente silloge\(^5\).

---


3 Tradusse in italiano il poeta persiano Nazim Hikmet, l’angolano Agostinho Neto, il danese Uffe Harder, il portoghese Alexandre O’Neill, il mozambicano José Craveirinha, il vietnamita Ho Chi Minh, gli albanesi Migjeni, Siliqi e Badare; fondamentale la raccolta Joyce Lussu, *Tradurre poesie*, Milano, Mondadori, 1967. Pur padroneggiando varie lingue, spesso Joyce si cimentò nella traduzione di autori da lingue che non conosceva, basandosi sull’affinità spirituale che la legava al poeta e utilizzando la mediazione di una terza lingua.

4 Nell’ultima parte della sua vita la Lussu risiede nella villa di famiglia a San Tommaso nel Fermano, si occupa di storia locale marchigiana e studia leggende e tradizioni folkloriche tramandate oralmente, trasformando la sua casa in un attivo centro di studio e divulgazione; alacre è anche la sua attività nelle scuole del territorio con insegnanti e studenti a cui trasmette l’importanza dello studio della storia e della partecipazione civile.


966
L’icona della strega ricorre in modo frequente nella produzione narrativa di Joyce Lussu e si rivela una figura ad ampio spettro semantico che riveste principalmente tre differenti valenze. Spesso il termine è inteso nell’accezione comune ed assume una connotazione negativa a designare una maliarda emissaria del diabolico e tentatrice, vittima nel corso della storia di cicliche persecuzioni soprattutto in quei periodi, dal Medioevo al Seicento, in cui la religiosità sfociò nel fanaticismo; questa rappresenta l’immagine deformata e mistificata della Sibilla, depositaria di un femminile positivo, dotata di poteri magici e portavoce di segreti millenari. In un secondo significato, infatti, il vocabolo fa riferimento proprio alla leggendaria Sibilla, custode di una sapienza secolare trasmessa da generazioni e guida della comunità di cui fa parte. Infine, in altri luoghi le occorrenze del lemma rimandano allo slogan femminista “Tremate, tremate, le streghe son tornate!” per designare una donna che, liberandosi dalla gerarchie e dalla condizione di sudditanza, si riappropria di sé ed assume un ruolo attivo nella società; questa figura femminile, proiettata in un futuro utopico di giustizia e uguaglianza, rappresenta l’incarnazione della Sibilla nella comunità odierna.

Nella narrativa breve di Joyce Lussu si individuano delle modalità discorsive ricorrenti che connotano i testi e permettono di leggerli nell’ottica della permanenza. Ai quattordici racconti è sottesa una scenografia ampia, che spazia tra le diverse ambientazioni che hanno segnato la dinamica e straordinaria biografia dell’autrice: le Marche, terra degli avi in cui Joyce decise di trascorrere gli ultimi anni della sua vita, fanno da sfondo a La vergine Camilla e La vergine Maria, La storia del Guerrin Meschino e Il libro delle streghe; nella raccolta compare anche Sardegna, la terra d’origine del marito Emilio Lussu, luogo d’elezione in cui la scrittrice si trasferì per un periodo affascinata dalle leggende e dai miti ancestrali dell’isola (Il passo del cavallo verde; Lo stallone di Sisinnio Figus); in modo sporadico ricorrono anche Roma, in cui si svolgono le vicende La zia Giuditta e il mattoncino di Newton, e Perugia, in cui si dipana la storia de Il grande Canino. Ma lo scenario si amplia fino a comprendere altri paesi europei dall’Albania (Zane Diane Sibille) all’Olanda (Il cigno di Oudewater) all’Inghilterra (Carlo Magno e il Mago Merlino) fino a destinazioni transoceaniche come l’Australia (La Sibilla in Australia).

Lo spazio dell’affabulazione è occupato da un io che parla in prima persona e si fa alter ego dell’autrice di cui riflette la realtà biografica e le convinzioni (l’unica eccezione è il racconto I due segni, condotto da una “voce” (Genette, 1976: 289) eterodiegetica. Il fulcro delle storie è sempre l’incontro tra la narratrice ed alcuni
singolari personaggi femminili, moderne Sibille, che l’io sente come “sorelle”. La Lussu, indotta per tutta la sua esistenza dalla sua indomabile curiosità ad occuparsi di paleontologica, archeologia ed antropologia, mette in campo i suoi approfonditi studi e riporta alla luce antiche leggende sulla mitica figura, racconti trasmessi oralmente, di cui ora si fa portavoce consegnandoli alla parola scritta. Attraverso le parole delle Sibille protagonisti dei racconti, eredi di una sapienza antichissima ormai censurata nel mondo contemporaneo, il lettore ricostruisce i tratti di una civiltà lontana, denominata anche “danubiana” o “sibillina”, che si estendeva nell’area mediterranea dalla Spagna all’Ucraina (Gimbutas, 1990); ne Il libro Perogno l’autrice è iniziata alla conoscenza di questo mondo arcaico da un’anziana signora incontrata nel paese marchigiano di Cerreto, una sibilla che la scambia per “una di loro” e si confida con lei (Lussu, 1982).

In questa civiltà perduta in un tempo lontano, la comunità si organizzava a livello politico attingendo elementi di democrazia diretta e non prevedeva gerarchie ma dei ruoli intercambiabili tra le figure che ricoprivano le mansioni essenziali. L’uomo viveva in unità con il proprio corpo in una perfetta sintonia con la dimensione spirituale, psicologica ed emotiva; le relazioni sociali erano improntate a rapporti cordiali e pacifici e si era capaci di instaurare un rapporto armonioso anche con la natura e l’ambiente circostante. La scienza assumeva esclusivamente una valenza creatrice ed era finalizzata alla vita. Delineando il profilo di questa mitica civiltà l’autrice propone un modello sociale contrapposto a quello attuale.

In un contesto in cui l’esistenza seguiva i ritmi della natura, la figura più autorevole era quella della Sibilla, depositaria del sapere della comunità di cui conosce qualsiasi evento passato e di cui sa interpretare vicende future; esperta di arte medica, si presta a soccorrere e guarire chiunque ne abbia bisogno. Ella ha anche un ruolo attivo ed operativo poiché presiede alle riunioni periodiche che si tengono nel villaggio per organizzare la vita comunitaria e soddisfare le esigenze primarie della collettività, la difesa dagli animali selvatici così come dalle malattie, la conservazione e la distribuzione delle scorte alimentari, i lavori di manutenzione e riparazione da attuare. Ella sembra interpretare un legame con il trascendente ed incarnare la legge di giustizia superiore che presiede agli eventi, per questo è l’unica a detenere il privilegio di poter ripristinare l’equilibrio tra la vita e la morte, talvolta infranto dalle azioni disseminate degli uomini. Al termine della sua vita, una volta espletato il suo compito di servizio, la Sibilla trasmette il suo sapere ad una donna più giovane che le succederà nella comunità (Il libro Perogno).
Sembra interessante segnalare come, riportando alla luce antiche tradizioni locali, Lussu rinverga in contesti culturali del tutto diversi dei tratti di profonda assonanza, che registra nei racconti per avanzare l’ipotesi di una matrice comune. Nel presiedere ai destini di vita e di morte dei membri della comunità, la Sibilla marchigiana condivide infatti il ruolo dell’accabadora sarda, l’ultima madre, la donna che in nome della collettività interviene presso gli agonizzanti accelerandone la fine, colei che concede la pace e si fa testimone del passaggio ad un’altra vita dell’assistito.

La struttura narrativa del corpus, in apparenza una semplice silloge, è costruita sulla figura della mise en abyme come un sofisticato meccanismo ad incastro: ogni racconto tramanda l’immagine della Sibilla e riporta alcune antiche tradizioni tramandate oralmente sin dall’antichità; la raccolta nel suo insieme si presta ad una lettura orizzontale, come un insieme che emerge dalla cucitura di diversi testi, ma ogni storia assume singolarmente una valenza metatextuale come trasmissione del racconto da parte di una leggendaria Sibilla alla sorella Joyce Lussu, protagonista e narratrice, nuova Sibilla nella società attuale. La tessitura narrativa sembra dunque riprodurre il meccanismo di trasmissione segreto della cultura sapienziale tipico della leggendaria figura femminile.

Attraverso i racconti Lussu fornisce un ritratto corrosivo della società degli anni ’80 del Novecento: la scienza è supinamente asservita al potere politico e agli interessi di parte; il sistema produttivo, basato principalmente sull’industria bellica, alimenta un florido mercato delle armi e della droga. A livello sociale una rigida gerarchia maschilista e patriarcale esercita un’autorità incontrastata su una maggioranza asservita; la religione tradizionale mira alla coercizione dell’individualità e della libertà dell’uomo, mentre le guerre che quotidianamente minacciano i paesi sviluppati sottendono una cultura della morte (Zane Diane Sibille).

È possibile riassettare pericolosi squilibri insorti tutti per motivi storicamente spiegabili e perciò superabili ma che sopravvivono tuttora, per cui vediamo di esercitare ancora poteri che determinano strane istituzioni dirette da soli maschi con principi assolutamente incivili quali l’assoluta autorità paterna e l’assoluta obbedienza filiale, come quella che si dedica

---

professionalemente all’aumento e all’affinamento di ordigni costruiti per annientare, con ritmi velocissimi, altre vite, beni naturali e opere dell’uomo; o che, composta di soli scapoli fisicamente integri (è noto che la chiesa esclude dai suoi ranghi, oltre alle donne, handicappati di ogni tipo), chiede loro d’impegnarsi a non usare la loro integrità, e nonostante questa mancanza di esperienze oneste e normali, si permette meticoloose consulenze e imposizioni terroristiche sull’uso del corpo, del sesso, della riproduzione, creando grande confusione mentale e gravi disordini psicofisici... (Lussu, 2011: 144-145).

La marcatura ideologica del testo si fa scoperta nella critica feroce alla società contemporanea che, guidata da una casta politica corrotta e da gerarchie ecclesiastiche fanatiche, sembra aver finalizzato il proprio sviluppo alla mortificazione dei valori della vita e dell’uguaglianza. La scrittrice fa apparire la situazione attuale come frutto di una scelta consapevole ma non inevitabile, che affonda le radici nella storia moderna a partire dal XVII secolo: agli albori della formazione dello stato-nazione, infatti, l’Europa ha posto le fondamenta per un sistema di potere schiavistico basato sulla persecuzione del diverso. Come la colonizzazione del Sud America e l’espansione inglese in Australia in politica estera (La sibilla in Australia), così la caccia alle streghe perpetrata all’interno delle devotissime e oneste comunità (Il cigno di Oudewater) sono gli antecedenti storici che forniscono la chiave di lettura delle mostruosità attuali:

E questa barbarie aveva dei precedenti, legittimati e legalizzati, dalle cosiddette scoperte alla creazione dello stato moderno...”.

“...Stato che si costruisce”, m’interruppe Dorotea, “sulla instaurazione di un sistema schiavistico che destruttura in pochissimo tempo tre continenti: le due Americhe e l’Africa. L’impatto degli Europei con quei popoli finora sconosciuti è di una brutalità immediata, ed è la feccia della società che viene mandata in avanguardia: militari di professione, soldatacci e mercenari, marinai reclutati a forza, avventurieri di ogni risma, delinquenti estratti dalle carceri, uomini tutti già sottoposti a discipline crudeli e a sadiche punizioni, avidi solo di potere e di arricchimento comunque conseguito, forniti di armi micidiali e di addestramenti disumanizzanti. (Lussu, 2011: 58)

Con l’imposizione di questo modello politico-sociale autoritario ed oppressivo, la Sibilla si trasforma in strega. La custode leggendaria della comunità si nasconde in una grotta ed assume un linguaggio ermetico, mentre la sua immagine viene manipolata dalla cultura ufficiale, come già era accaduto in passato (Il libro Perugno): se i Romani associano la sua immagine a Demetra o Cibele, metafora della terra oscura e passiva che aspetta il segno dell’aratro e del seme, durante il Medioevo ella si fa incarnazione del serpente malefico, mostro tentatore dell’uomo, in età moderna diventa la strega da mandare al rogo, capro espiatorio con cui il potere dominante perseguita ogni espressione dissenziente. Secondo la lettura sociologica della Lussu, dietro all’attacco alla donna perpetrato nel Seicento si nasconde il tentativo di risarcire il lavoratore
oppresso e sfruttato nella sua mascolinità fornendogli una vittima per poter esprimere le sue frustrazioni.

La femminilità può essere in questo senso letta attraverso la categoria del “perturbante” freudiano, detto anche das unheimliche, qualcosa di familiare ma insieme sconosciuto che desta attrazione e paura (Freud, 1991: 269-307). La persecuzione delle streghe si può leggere allora come un’esorcizzazione della sessualità femminile operata dal potere patriarcale.

Nei racconti della raccolta la scrittrice coglie l’occasione per approfondire alcuni modelli di culture alternative, esistite in passato ma censurate dalla storia ufficiale: nel Seicento, proprio mentre imperversa la caccia alle streghe, i Quacqueri fondano una comunità basata su principi diversi (Carlo Marx e il Mago Merlino):

Contestavano i principi gerarchici dell’assoluta autorità e dell’assoluta obbedienza, legati alle figure paterni delle culture laiche e religiose, e sostituivano a un padreterno e onnipotente la luce interiore della coscienza; non avevano né sacramenti né sacerdoti e davano un valore relativo alle sacre scritture [...] si dettero al commercio ed ebbero un gran successo introducendo principi nuovissimi in un’epoca di fedel legittime e di estinti contrattazioni: i prezzi fissi e l’onestà come politica commerciale (Lussu, 2011: 76-77).

In epoca più recente anche l’Albania della fine degli anni ’80, dove Joyce si reca ospite della “Lega Scrittori Artisti Musicisti”, si propone come un modello di sviluppo più civile di quello capitalistico occidentale (Zane Diane Sibille):

“L’assenza del consumoismo e la laicità del linguaggio, la pulizia dell’aria e dell’acqua, il dibattito culturale sempre condito d’arguzia e d’ironia, l’interesse vivace per gli avvenimenti del mondo creano l’impressione di una società non pre-industriale, ma post-industriale per molti aspetti.” (Lussu, Il libro delle streghe : 140). Con una lettura di forte impronta ideologica, la scrittrice attribuisce al senso di autonomia ed indipendenza del popolo albanese il merito di aver dato vita, dopo ventitré secoli di dominazione straniera, ad un sistema socio-economico rispettoso dell’ambiente e della libertà dell’individuo, in cui crede di poter intravedere persino segni di un’emancipazione femminile: “Per le donne, il superamento delle ideologie militariste e religiose, inevitabilmente patriarcali e maschiliste, ha rappresentato un bel balzo in avanti.” Lussu, 2011: 140).

Nello stesso periodo nelle Filippine è stato eletto il primo presidente donna del continente asiatico, Corazon Aquino (La vergine Camilla e la vergine Maria), che è riuscita ad introdurre in politica un proprio stile, “donna al femminile che non ha
assunto il modello maschile come Maggie Tatcher o quello melenso della moglie devota come Nancy Reagan o la Gorbaciova, ma sa sorridere con dolcezza e non solo mostrare i denti finti nelle cerimonie ufficiali, ha dimostrato che si possono risolvere problemi difficili senza ridurre a cadaveri serie lunghissime di corpi vivi.” (Lussu, 2011: 101).

Queste culture alternative “perdenti” che la cultura ufficiale ha sempre ritenuto inferiori, hanno in effetti disegnato un percorso carsico nella storia, tracciando una vita sotterranea e sommersa senza mai scomparire del tutto, ma riemergendo ogniqualvolta si offrisse la possibilità di manifestarsi. In un’ottica controcorrente, secondo la Lussu il progresso si è affermato proprio grazie al permanere in vita di queste espressioni culturali sommerse e nonostante l’affermazione del modello dominante di civiltà e sviluppo.

La Lussu puntualizza l’importanza di qualsiasi racconto, esperienza primordiale per lo sviluppo della psiche e dell’interiorità dell’uomo (La vergine Camilla e la vergine Maria): “Al centro del mondo c’è un racconto. Che lo si racconti bene o male, con metafore illuminanti o con codici opachi e truffaldini, è determinante per i nostri modi di vivere e di pensare…” (Lussu, 2011: 92-93).

In misura maggiore la storiografia assume una valenza essenziale e fondativa per la civiltà contemporanea: attraverso la voce di una sibilla marchigiana, la Lussu osserva che la storia ufficiale dell’Occidente, proiezione di una cultura maschilista ed aggressiva, si riduce ad una selezione di episodi di violenza e brutalità che assalgono un valore dominante e veicolano nelle generazioni future sensazioni di sfiducia e paura:

Quel che è grave”, continuò la Sibilla, “è che si piantino nelle menti dei giovanissimi, racconti di violenze e disumanità; non con il senso critico, ma esaltandole e lodandole come fonti originarie della civiltà con la C maiuscola. Gli eroi d’Omero e di Virgilio sono dei ragazzi immaturi e sconsiderati che giocano a menar le mani e a farsi a pezzi senza alcun motivo accettabile… (Lussu, 2011: 97)

La scrittrice si fa interprete dell’esigenza di una riscrittura della storia che va sottoposta ad un processo di demistificazione e liberata dalle pastoie di un’ideologia maschilista ed autoritaria.

Solo a partire da un’autentica conoscenza degli eventi passati infatti, può maturare infatti una presa di coscienza su cui costruire una società diversa, libera ed egalitaria che
assicuri all’individuo la possibilità di un autentico sviluppo in armonia con se stesso, con i suoi pari e con il mondo di cui è ospite e non padrone.

Il corpus in indagine, che scavata perdute leggende sulle sibille ma anche vicende dimenticate ed appartenenti a culture meno conosciute, assume allora un significato metatestuale e si pone come il paradigma di un nuovo modo di narrare. A sua volta, la “voce” da cui le storie scaturiscono ed in cui la Lussu si rispecchia, unita alle protagoniste da un rapporto di “sorellanza”, incarna una nuova icona femminile, una Sibilla femminista, portavoce di una rinnovata coscienza e di un modello alternativo di mondo possibile, una figura che diventa trait d'union tra la memoria, ipostatizzata dall’antica e leggendaria Sibilla depositaria del sapere collettivo, e l’utopia che, come nella dimensione biografica della scrittrice, la proietta in una dimensione futura in cui prosegue la sua lotta per un universo migliore: “Conoscere l’io presente vuol dire scavare meticolosamente nel passato, e proiettarsi nel futuro sforzandosi di razionalizzare l’utopia, che ancora non c’è ma potrebbe esserci.” (Lussu, 1970: 12).

**Riferimenti bibliografici**


Genette G., Figure III: discorso del racconto, Torino, Einaudi, 1976.


THE CONTRIBUTION OF MARGARET CAVENDISH TO SCIENTIFIC KNOWLEDGE¹

María Jesús Lorenzo Modia
Universidade da Coruña

Margaret Lucas Cavendish (1623-1673), Duchess of Newcastle, was a scientist, a philosopher, and prolific writer, who lived in the last part of the seventeenth century, and who was widely known – although not taken very seriously in her time – as an intellectual lady who encouraged knowledge in British, Flemish and French learned circles. A maid of honour at the court of Queen Henrietta Maria, and married with William Cavendish, Marquess, and in 1645 Duke of Newcastle-upon-Tyne, she was a practitioner of various literary genres including plays, fictional texts, poems and an autobiography. She also excelled as a spokesperson for science dissemination by means of writing, thus being a representative of the intelligentsia who advocated the intimate relationship between science and letters. As an educated inheritor of the Renaissance and a precursor of the so-called Age of Reason, she was widely interested in integrating the knowledge that reached Europe from classic Antiquity, and revising it in order to introduce experimental science, make scientific progress and spread knowledge (Keller).

Her prolific literary career has been related to that of William Shakespeare in that she wrote more than twenty-five plays in which she appropriated many Shakespearean images and topics in both comedies and tragedies, which included controversial issues such as moral philosophy, as well as cross dressing, sexuality and pleasure (Romack and Fitzmaurice 2006). Her publications are not only a statement of her intellectual activities on the new seventeenth-century science, but also of her role as an activist in disseminating knowledge (Nate). Her figure had an international high-culture dimension in the 1640s since eminent visitors in her Paris house were the philosophers Thomas Hobbes, René Descartes, and Pierre Gassendi, (Hutton, 219), known as members of the Cavendish circle, which also included her brother-in-law, the well-known

¹ This paper has been possible thanks to the research networks “Rede de lingua e literatura inglesa e identidade II” (R2014/043) funded by the Galician Government and the European Regional Development Fund (ERDF), Red de Excelencia Temática MINECO “Victorian and Neo-Victorian Studies in Spain Network” (FFI2015-71025-REDT) and to the research project (FFI-2012-35872) funded by the Spanish Ministry of Economy. These grants are hereby gratefully acknowledged.
mathematician Sir Charles Cavendish. The Cavendish family lived in exile in France during the Republican period. She had travelled there in the entourage of the English queen, and had married in the French capital. In organizing civilized conversational circles in her lodgings she emulated French and Italian women of letters who had salons in which intellectuals assembled in order to talk about their literary and cultural enterprises. Lisa T. Sarasohn has established her radical feminism in that while working on culture dissemination she was also carrying out a clear gender subversion (1984, 298; 2010). Her activities as a ‘salonnière’ together with her writings made her gain respect among learned and scientific circles in the city of London, being invited to attend a session of the Royal Society of London in 1667, although as a woman she was not admitted as a member (Mintz). Her contribution to science and to the development of this learned society, together with other contemporary women, is thoroughly contextualized, respectively, by Londa Schiebinger in The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science (1991) and by Lynette Hunter and Sarah Hutton in Women, Science and Medicine 1500-1700: Mothers and Sisters of the Royal Society (1997).

According to the Stanford Encyclopaedia of Philosophy she is considered to have anticipated works by seventeenth- and eighteenth-century thinkers, as well as those by contemporary philosophers concerning our understanding of how matter thinks including David Chalmers and Colin Mcguinn, and “alternately as mad, pretentious, a curiosity, and a genius” (Cunning, n.p.). For instance, Samuel Pepys, in his Diary (1667), commenting on Cavendish states that ‘it shows her to be a mad, conceited, ridiculous woman, and he [her husband] to be an asse to suffer [her] to write what she writes to him and of him’ (Warrington III, 195). In this derogatory line, even Virginia Woolf, who wrote about her literary texts both in The Common Reader and A Room of One’s Own considering positively her writings, was unable to give her full credit for her intellectual vocation considering her a “crazy Duchess” (Woolf 87). However, this insanity myth has been dismantled in modern times (Chalmers 323, Whitaker, 2003). While she was in a privileged position in life, which allowed her to meet both British and internationally recognized intellectuals in her house, in order to discuss and celebrate new works of art, she also suffered criticism for being prominent outside what was commonly known as “the province of women” due to her disseminating activities. Still, she had a long-lasting career and her main interest was discussing and writing about new ideas and particularly the examination of scientific issues. In this field her
writings anticipated the ideas to be presented by Thomas Hobbes, John Locke in *An Essay Concerning Human Understanding* (1689), and David Hume in *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748) (Cunning 118). She also argued against Descartes regarding the physical effects of the brain in *Philosophical Letters* (xxxvi, xxxviii, xlii, and xliii). Her arguments were highly innovative (James), are still valid today due to her emphasis on naturalistic and materialistic philosophy, and her study of the relationship of the brain and body in addressing mental health (Cunning, n. p.).

One of her most interesting scientific texts is *Poems and Fancies* (1653). Although when reading the title of this book nothing would indicate that we are before a scientific text, it includes in poetic form abundant logical and science speculation, particularly on the atom and its function in the composition of the matter in the world. Most interestingly, she resorted to the word ‘Fancies’ in the title as a lexical down toner for philosophical texts, which otherwise would be unacceptable for a lady to present before her readership. This edition includes a frontispiece in which her family appears in a parlour around a table, together with other ladies and gentlemen, with books in their hands and in a lively atmosphere of comfortable intellectual exchange of ideas. The frontispiece contains a quatrain that reads as follows: “Thus in this Semy-Circle wher they Sitt,/ Telling of Tales of pleasure & of witt,/ Heer you may read without Sinn or Crime,/ And how more innocently pass your tyme” (reprod. in *Sociable Letters* 10). These paratextual elements are present here both as a statement of the important functions of ‘salons,’ run by literary ladies in various European cities such as London, Paris, Madrid, Florence and Rome, as learned meetings, and – most interestingly – as a disclaimer against those who might be against these intellectual and scientific activities led by women, thus stating that they are morally harmless as well as instructive and entertaining (Spiller 220).

The impressions transmitted by both the frontispiece and the title-page were corroborated by her full explanations in the preface to this work. In it Cavendish argues that poetry was the linguistic refuge by means of which she would have been forgiven for writing scientific ‘impertinencies,’ because ‘poetry which is built upon Fancy, women may claim as a work belonging most properly to themselves’ (Cavendish “Dedication” *Poems and Fancies*, n. p.). Thus, at this stage poetry is for her a good way to express her intellectual anxieties in that it seems to allow her more freedom than other genres. In tune with her philosophical preoccupations concerning the relationships between the mind and the body, she uses a gender perspective in order to explain that
female brains ‘work usually in a Fantasticall motion’ and therefore ‘go not so much by Rules and Methods as by choice’ (Cavendish “Dedication” Poems and Fancies, n.p.). A mere list of poem titles included in this book gives a clear idea of her interest in scientific topics, particularly on the so-called atomic poetry: “A World made by Atomes,” “The foure principall Figur'd Atomes make the foure Elements, as Square, Round, Long, and Sharpe,” “Of Aiery Atomes,” “Of Aire,” “Of Earth,” “The weight of Atomes,” “The bignesse of Atomes,” “The joyning of severall Figur'd Atomes make other Figures,” “What Atomes make Change,” “All things last, or dissolve, according to the Composure of Atomes,” “Of Loose Atomes,” “Change is made by several-figur'd Atomes, and Motion,” “Of Sharpe Atomes.” In this book Cavendish projects the mathematical attempt to square the circle onto men’s attempt to take control over irrationalia. The impossibility of squaring the circle becomes a proof of the impossibility of controlling female nature and fancy in the poem entitled “All sharpe Atomes do run to the Center, and those that settle not, by reason of the straitnesse of the Place, flye out to the Circumference. Sharpe Atoms to the Center, make a Sun”. The apparent extravagant novel use of mathematical language and concepts in the poem is part of a rather common seventeenth-century metaphorical conceptualization of reality by means of mathematics. Mathematical metaphors were a cultural choice, that is, the expression of a new way of understanding the world in the period here used by a female poet in a fruitful manner.

The interest of Margaret Cavendish in literature and science is proven in her use of various literary genres. Consequently, other texts to be considered when dealing with her philosophical cogitations are Philosophical and Physical Opinions (1656), Orations of Diverse Thoughts, Philosophical Letters (1664), Observations upon Experimental Philosophy (1666), and Grounds of Natural Philosophy (1668). In order to present her views on various issues, in these books she resorted to several literary genres, mostly to the essay form, including the classical epistle addressed to a fictional third person as a rhetorical device to discuss her approach to knowledge and science. It seems that she missed colleagues or pen pals with whom to have intellectual exchanges, and by means of the philosophical letters she was able to circulate her visions on learning and knowledge, and carry out intellectual debates unfeasible for women otherwise, for example to present her challenge to Descartes’s observations which did not match with her views on how the matter thinks. The Description of a New World, Called the Blazing World (1666) is another case in point since, in the form of a utopia (Khanna). In
it Cavendish presents a fictional text in which she deals with further scientific considerations, particularly with political philosophy. One of Cavendish’s favourite approaches is that of presenting controversial issues in a debate that would include speakers for and against a given problem or topic. Both in Oration and in Blazing World gender issues, as well as other social and political views on government, are presented from various intellectual or practical perspectives in such a way that none of the conflicting observations used in the text are necessarily endorsed by the narrative voice. However, the mere fact of bringing some issues to the fore marks her interest in marking them as interesting for intellectual debate in which both men and women could be heard. In fact, in Blazing World the ruling monarch is an empress, valued by the inhabitants of her world, who enjoys their respectful acceptance of her authority and opinions on science and the world irrespective of her sex. The inference is that it is only in a utopian world that a woman may experience positive attitudes to her mind and opinions, unthinkable in the real world in which Margaret Cavendish lived. Women are also empowered in other professions in the Cavendish literary corpus. An example is a female general leading an army of ladies in the play Bell in Campo (1662). She not only defeats the enemy in the theatre of operations but also saves the male army. This text allows a double reading as, on the one hand, women are presented as excelling in a male world and obtaining recognition for their positive attitudes, and on the other, the social double standard may continue to exist since heroic female actions are considered noticeable and extraordinary in a patriarchal society. Through the mere act of writing these scientific texts, Cavendish not only challenged the doctrine of female silence (Walters 34) but also depicts female wisdom and ladies at the top of the hierarchy who are able to perform all types of professions (Wiseman 162).

As far as the synchronic reception of her output is concerned, her philosophical and literary texts as well as her knowledge dissemination activities were not judged as relevant or pertinent in her age (Wilkins 260). She was considered mad or at least an eccentric, and as one would imagine for a lady in the seventeenth century, she was not completely successful in her philosophical and literary activities. These were not unanimously acclaimed or even worth considering, thus suffering the double standard for which the contribution of women to knowledge was to be deemed either as second-rate or directly not to be taken into account in serious circles. When examining her texts diachronically or from a contemporary perspective they are judged as relevant both from a scientific and philosophical perspective as well as from a literary one. While in
the domain of the sciences she is noteworthy for the dissemination of new knowledge in her period, namely the atom and its features and her support to experimentalism (Wilkins 255), in philosophy she has anticipated contemporary theories that put the emphasis in the study of the brain and body in addressing mental health (Cunning n. p.). When dealing with women writers, and particularly with those of the early modern period, literary critics have found difficulties in labelling them in terms of their writing activities or profession, since they covered different areas of knowledge. This is an emblem of the partial assessment made on their career by historians of thought or by literary history. Both gender studies and reception criticism have been instrumental in bringing these issues to the fore, and in presenting the importance of the literary canon, and how the relationship among the history of the book, the history of literature and literary criticism is that of being communicating vessels and not different disciplines. Thus, the result of the critical approach with which women’s writings are studied determines their inclusion or absence in a particular discipline or genre. Likewise, the way in which women writers have been either received or neglected in literary histories is relevant for their fair-minded assessment as public figures in science or the arts. That is the reason why Margaret Cavendish is defined in histories of thought either as a literary writer and a scientist or as a historian and a philosopher, on occasions ignoring part of her works. Her career is that of a woman from the Renaissance, a passionate intellectual who wanted to discuss and write about knowledge in many fields. In that sense she is a good representative of a woman of learning, who devoted her time both to science and letters and who had an extraordinary the capacity for intellectual debate.

Works Cited

Cavendish, Margaret, Orations of Diverse Thoughts, Philosophical Letters, Grounds of Natural Philosophy (1668). London.


UNA CENERENTOLA A REBIBBIA: LA POESIA VERBO-VISIVA E VISIONARIA DI PATRIZIA VICINELLI E L'UTOPIA FEMMINISTA DENTRO IL CARCERE.

Loredana Magazzeni
Università di Bologna

Comincia ad esistere un'arte che fa come la mistica, rinuncia ai valori estetici per rappresentare puramente il negativo. Alle fiabe questa cosa riesce con meravigliosa semplicità, perché le fiabe, come Cristina Campo ci ha insegnato, hanno la stessa stoffa della mistica.

Luisa Muraro, Introduzione a Diotima, La magica forza del negativo, Napoli, Liguori editore, 2005, p.3

Patrizia Vicinelli (Bologna, 1943-1991), poetessa, performer, artista multimediale anticipa, nell’Italia degli anni Sessanta, quella che sarà la questione dell’immagine dell’artista-donna, ponendosi come androgina e utilizzando, come l’altra grande poetessa sperimentale, Amelia Rosselli, un linguaggio in cui femminile e maschile appaiono intercambiabili. Entrata giovanissima a far parte del gruppo d’avanguardia Gruppo ‘63, se ne differenzia per le soluzioni formali e tematiche e per la carica epica della sua poesia. La sua figura è stata recentemente riscoperta in ambito letterario, anche attraverso il Manifesto Fragili guerriere, dove è accomunata alla Rosselli (Lo Russo-Rossi, 2011). Secondo Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi, autrici del progetto, “Il nostro manifesto vuole essere una proposta di mobilitazione culturale volta alla presa di coscienza dell’enorme patrimonio poetico femminile dell’Italia contemporanea e alla sua valorizzazione”. Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli vengono riconosciute le “madri fondatrici del poema epico femminile italiano contemporaneo”, per aver proposto e utilizzato, in una forma fortemente intrecciata di scrittura-esperienza, “una nuova poetica antiliristica e poetica e di carattere sperimentale, in forte opposizione al canone letterario italiano”. Immergersi nello studio della poesia di Patrizia Vicinelli vuol dire procedere per gradi, ricostruire la fitta rete di incontri, amicizie, legami, collaborazioni poetiche, letterarie, cinematografiche, teatrali, fotografiche, pittoriche, musicali che contrassegnarono all'epoca il sogno della poesia totale, perseguito, oltre le avanguardie e i Novissimi, da Adriano Spatola, che fu il suo primo interlocutore poetico. Ma soprattutto occorre ricostruire un'epoca e un territorio, quello bolognese degli anni '70, che si presenta, anche grazie alla istituzione del
D.A.M.S., il Dipartimento di Arti, Musica e Spettacolo dell'Università, una fucina di innovazione, un laboratorio di rivoluzione, un catalizzatore di esperienze artistiche rivoluzionarie, che plasma e muta la struttura urbana e culturale della città. Sull'ampia e composita geografia dei movimenti culturali della città di Bologna, si rimanda allo studio condotto da Cretella e Pieri (Cretella & Pieri, 2007). Sono Luciano Anceschi e Umberto Eco i due poli da cui si dipartono le più feconde e magmatiche esperienze poetiche e di pensiero che attirano e attivano centinaia di giovani studenti, lavoratori e intellettuali su un progetto di cambiamento profondo della realtà, e di cui restano ancora oggi le tracce nella creazione, germinata da quel clima culturale, di realtà cittadine innovative e istituzionali quali la Cineteca, il Mambo (Museo d'arte moderna di Bologna) o il Centro Documentazione Biblioteca Italiana delle Donne.


Sessanta Patrizia Vicinelli si avvicina al teatro sperimentale e al cinema con Aldo Braibanti, Alberto Grifi e Gianni Castagnoli, pubblica su riviste underground (*Ex, Quindici, Marcatrè, Malebolge, Che fare, Alfabeto, Ana* ecc.), incide dischi di poesia fonetica e sonora; sarà inserita da Antonio Porta tra i poeti presenti nella sua antologia *Poesia degli anni Settanta* (Porta, 1979: 618-622, 646). Sull'opera poetica della artista bolognese vedi l'ampio studio, con la ristampa di tutti i testi, condotto da Cecilia Bello Minciacchi (Bello Minciacchi, 2009), ma mi permetto anche di rimandare ad un mio saggio, che la inserisce nel panorama culturale della Bologna di quegli anni.


Nel 1965 era stata soggetto del film *In viaggio con Patrizia*, per la regia di Alberto Grifi e con le musiche di Paolo Fresu. Questo film/documentario analizza, come nota Jonida Prifti, la vita e la scrittura della poetessa bolognese. Seguiranno *Transfert per camera verso Virulentia*, sempre di Grifi, realizzato tra il 1966 e il 1967 e *La Nott'e 'l Giorno* per la regia di Gianni Castagnoli, tra il 1973 e il 1976. L'azione collettiva, sia essa di teatro sperimentale o di cinema, sembra incarnare in quegli anni un modo nuovo di essere profondamente artisti nell'esistenza di ogni giorno. Sono gli anni in cui nasce a Cesena il teatro Valdoca, con Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri: anche per questi artisti la parola è corpo, colore, spazialità, suono e silenzio, profonda denuncia e capacità di rinascita. Viene messa in opera l'intuizione dell'importanza decisiva della comunicazione, nella società dei consumi e che il mezzo è il messaggio e va indagato creativamente, dalla fotocopiatrice Xerox usata da Gianni Castagnoli alle sperimentazioni elettroniche e musicali, alle tavole tipografiche e verbovisive.

A Roma erano arrivati il Living Theatre, Carmelo Bene, Grotowski, mentre si fa strada, assieme alla psicanalisi junghiana e a *Steps to an ecology of mind*, la visione della immensa interconnessione delle cose, di Gregory Bateson (Bateson, 1972). In una

---

sua *Dichiarazione ideologica*, Vicinelli scrive: “Superare la scissione fra pensiero e azione, diventare tutt’uno. Il che significa negare la dimensione del tempo, non proiettare i desideri nel futuro, ma viverli al presente” (Vicinelli, 1967: 336-337). Per Patrizia, ad un certo livello della coscienza non si può più muoversi a livello individuale, si è coinvolti nei problemi di tutta l’umanità. Tanto più che oggi, con l’enorme diffusione dei mezzi di informazione “non ci sono più scuse per non partecipare di fatto con la propria opinione, esprimendola pubblicamente”2. Questa assunzione della dimensione collettiva dell’artista e della coincidenza di gesto, parola, comunicazione guiderà sempre il percorso umano e artistico della poetessa, in una globalità di vita e scrittura, realtà ed esperienza, che coinvolge e utilizza tutte le espressioni dell’arte (video, performance, tadzebao, scrittura verbovisiva, pittura).

Il 1967, anno della pubblicazione di *à, a. A.*, è anche l’anno in cui Alberto Grifi realizza, partendo dall’esperienza del teatro sperimentale di Aldo Braibanti, il cortometraggio *Virulenzia*. In *Virulenzia* l’occhio della macchina da presa, distorto da lenti speciali, prismi e specchi, supportato da sette colonne sonore sovrapposte, con musica di Vittorio Glemetti, voce di Aldo Braibanti, voce doppia voce di Patrizia Vicinelli e tripla degli attori, restituisce una percezione della realtà che attraversa l’esperienza pschedelica e lo psicodramma, fondendo vita, poesia, ricerca gestuale e sonora. Ricorda Alberto Grifi:

*Avevo scoperto l’inconscio biologico dello sguardo, il rimosso per rileggere la ontogenesi, l’evolversi degli strumenti fisiologici nelle ere planetarie e delle forme cibernetiche, il meraviglioso disordine percettivo e le nuove geografie dei paesaggi interiori, nuove eppure stranamente familiari, che ci regalavano le sostanze psicotrope, costruivi lenti e specchi da mettere davanti agli obiettivi.* (Grifi, 2000).

Per questo cortometraggio Braibanti venne indagato per plagio e Grifi per spaccio di stupefacenti. Da questi fatti muove, dieci anni dopo, la condanna per droga di Patrizia Vicinelli, che la porterà nel carcere di Rebibbia per il possesso di una dose minima di hashish.

Se analizziamo il contesto sociale e culturale di quegli anni, dobbiamo ricordare alcuni eventi che segnarono un’epoca e i destini di una generazione. Il 12 dicembre 1969 a Milano Pietro Valpreda, operaio anarchico, viene accusato della strage di

---

Piazza Fontana, il primo atto terrorista che segna in Italia l'inizio della strategia della tensione. Il lungo processo, durato quasi quarant'anni, porta nel 2005 alla dimostrazione che autori dell'attentato furono i militanti di Ordine nuovo, Franco Freda e Giovanni Ventura. Il 16 marzo del 1978 era stato sequestrato a Roma dalle Brigade Rosse Aldo Moro, presidente della Democrazia Cristiana che, fallite le trattative con lo Stato su uno scambio di prigionieri delle BR, fu sottoposto a processo da un sedicente Tribunale del popolo, e ucciso. Il suo cadavere venne ritrovato il 9 maggio 1978 in via Caetani, a Roma. Questa tragedia fu il culmine di una strategia della tensione che costò al paese un numero altissimo di vite umane:

dal 1969 al 1989 sono 4.087 le persone condannate in via definitiva per banda armata, associazione sovversiva, insurrezione contro i poteri dello stato, omicidi, furti, rapine, reati più o meno gravi, comunque collegati all'attività dei gruppi armati di sinistra [...] A queste 4.097 persone condannate dai tribunali se ne devono aggiungere almeno 20.000, inquisite e poi prosciolate, sfiorate di un soffio dalle indagini, coinvolte dalle dichiarazioni dei collaboratori di giustizia e uscite poi assolte dai processi dei tribunali, con formula piena e insufficiente di prove 3.

Sono i cosiddetti anni di piombo, che vedono da una parte l'avanzata della spinta culturale per il cambiamento democratico della società (rivoluzione sessuale, legge sull'aborto del 22 maggio 1978, parità salariale per le donne, manifestazioni e scioperi delle grandi organizzazioni sindacali, FIOM, Cgil, Cisl e Uil per il miglioramento delle condizioni di vita dei lavoratori, nascita dei Consul tori familiari, strutture sanitarie di sostegno alle donne e alle famiglie, istituite con legge del 29 luglio 1975) e dall'altra il terrorismo, cui si oppone un accanimento della reazione da parte dello Stato con la legge Reale, del 22 maggio 1975.

La detenzione di Patrizia Vicinelli nel carcere di Rebibbia, a Roma, durò sei mesi, dal dicembre 1977 al maggio 1978, e fu dovuta al clima complessivo di sospetto e terrore che circondava anche gli intellettuali, data l'inconsistenza dell'accusa.

Il carcere di Rebibbia si poneva come una struttura penitenziaria nuova e rispondente alle norme definite dalla legge 26 luglio 1975 n. 354, e successive modifiche4, che prevedevano il rispetto della dignità della persona e un trattamento rieducativo attuato secondo il criterio della individualizzazione. Realizzato dall'architetto Sergio Lenci, fu consegnato nel 1972 e racchiudeva quattro istituti di pena differenti e autonomi, tre


4 Legge 26 luglio 1975 n. 354 e successive modifiche, “Norme sull'ordinamento penitenziario e sulla esecuzione delle misure private e limitative della libertà”.

987
maschili ed uno femminile. Nell'istituto femminile era presente un edificio per la
reclusione delle detenute madri con figli piccoli, che potevano risiedere assieme alla
madre fino al terzo anno di età. Nell'estate del 1973 vi era stata una grande rivolta nella
sezione femminile, documentata da immagini del fotografo Tano D'Amico. Il carcere è
tuttora strutturato come una piccola città formata da diversi complessi separati. Sette
reparti sono caratterizzati dalla forma a stella, disposti su tre piani. Un agente, dal
centro, controlla la situazione sulle tre braccia. La giornata del detenuto viene scandita
da appuntamenti precisi: l’apertura delle celle alle ore 8.30 fino alle 11, per la
socializzazione con i detenuti del proprio reparto; la passeggiata dalle 13 alle 15, nel
piccolo cortile esterno. Altro momento per socializzare è previsto dalle 16 e le 18, e alle
20.30 il rientro in cella.

Il 25 maggio del '78 diversi quotidiani nazionali, Il Corriere della Sera, Il manifesto,
L'Unità, Lotta continua, La Repubblica e Paese Sera riportavano la notizia della
rappresentazione, avvenuta il 24 maggio presso il carcerere romano di un lavoro teatrale
di stampo femminista, che aveva impegnato un’ottantina di detenute, sotto la guida di
Patrizia Vicinelli, dal titolo Cenerentola, libero adattamento in sette quadri o scene e sei
ballate.

Su Lotta continua un articolo senza firma, titolato Roma: un desiderio immenso di
felicità per ottenere la libertà, nelle due pagine centrali del giornale, dedicate alle
donne, mette in rilievo il fatto che, per la prima volta in un carcere femminile, è stata
rappresentata “un'opera teatrale, Cenerentola, scritta, interpretata, musicata e curata da
detenute”. Anche se l'articoliosta mette a fuoco che la libertà auspicata dalla nuova
Cenerentola “sta a rappresentare la lotta della donna per la liberazione”, pure il senso
complessivo dell'opera viene avvertito dalle detenute come quello della liberazione
dalla loro presente condizione carceraria, tanto che all'inizio, alle parole del testo
teatrale: “Se un disco volante venisse giù / io me ne andrei di qui / un desiderio
immenso di felicità / ottenere la libertà”, come riporta l'articolo molte gridarono:
“Amnistia, amnistia, amnistia”. Norma Rangeri, su Il manifesto, sempre il 25 maggio
1978, focalizza l'attenzione sugli aspetti simbolici e psicanalitici del testo: una
lussureggiante foresta", la presenza di una ragazza, “la straniera”, e della madre e delle
due sorelle che entrano in scena “con travestimenti da animali”, tutte proiezioni di

5 FOTO: Rivolta a Rebibbia femminile (Roma, Carcere femminile di Rebibbia, luglio 1973). Pubblicata
Cenerentola “che si sente contrastata e un poco perseguitata dalla famiglia”. Rangeri descrive poi la poetessa bolognese, “una donna di circa trent'anni in carcere per «procacciamento» di stupefacenti (colta cioè mentre dava uno “spinello” a un'altra persona; un episodio di molti anni fa, per cui solo oggi è giudicata). Prima di entrare nel carcere lavorava con una compagnia di di teatro underground con Braibanti e l'attrice-cantante Maria Monti. È alta, una tesa di riccioli, l'accento nordico” (Rangeri, 1978). Anche per Norma Rangeri la novità dello spettacolo è l'aver messo al centro criticamente la condizione della donna, oltre alla realizzazione di un “lavoro collettivo” delle detenute, la possibilità di esprimere la realtà della propria condizione di donne”.


Nel dialogo successivo fra Cenerentola e Cassiopea, la ragazza straniera, che non a caso porta il nome di una costellazione, l’una afferma di non credere nell’istituzione familiare, di trovarsi molto male, l’altra che gli uomini tutti costituiscono un’unica, enorme famiglia, numerosa quanto le stelle e le costellazioni, e come queste essi sono una piccolissima parte di un tutto che solo l’amore muove. Cenerentola in ciò riconosce la voce di Dante, “il poeta più grande”. Nella scena successiva è Cassiopea ad affermare la centralità del desiderio: “il tuo desiderio è puro e divino/ quel fuoco che senti è la tua verità/ risorgere e uscire da quella tristezza/ che blocca la mente e rinchiude il tuo cuor” (Lorenzini, 1997:12-15)


Cenerentola e le altre donne arrivano a capire che l’unica liberazione possibile è quella che si realizza attraverso il proprio desiderio e l’amore: “questa è la legge che mantiene il mondo/l’amore è la legge che mantiene la vita accesa”. La protagonista riesce così a strapparsi di dosso le catene e la maschera che la imprigionavano e a far risplendere il suo viso “nel suo originario fulgore”. Il linguaggio con cui Cenerentola, alla fine dello spettacolo, si dice pronta a partire, assetata d’amore, è denso di riferimenti biblici e, nella scena finale, sotto lo sfondo di un immenso cielo stellato, dove sono appoggiate due scale, “metafora delle asperità, e delle mille nascite e morti che l’uomo incontra nel corso della propria vita”, sette Cenerentole si ricongiungono a sette ragazze-uomo presenti sul palcoscenico. Parte femminile e parte maschile sono così riunite in un sapere senza tempo, quello stesso della materia universale, dove: “quello che so è che nulla so/ è dal passato che viene il futuro/ solo il presente è la mia realtà” (Lorenzini, 1997: 20-26).

L’esperienza carceraria diventa per Patrizia Vicinelli occasione di conoscenza e di elaborazione poetica e autobiografica. Anche per Goliarda Sapienza (2012), altra autrice scomoda e non omologabile, la vicinanza con i destini umani quotidiani e reali, con l’umiltà e la potenza delle vite vissute e a volte dissipate, è occasione di
riscatto e di esperienza creativa.

 Arrestata per furto di gioielli a casa di un'amica nel 1980, Goliarda Sapienza ne ricaverà un romanzo, scritto nel 1983. Con le brevi proste di *Destino Coatto* e con il romanzo *L'università di Rebibbia*, la scrittrice siciliana mette in campo un doppio destino: il suo e quello delle creature umane con cui la vita quotidiana nel primo, e la vita detentiva nel secondo, l'hanno messa in contatto.

 Per entrambe il carcere romano appare un lungo cunicolo, un tubo digerente che cancella le soggettività individuali verso una lunga immersione nel buio. Secondo Patrizia Vicinelli, “dopo i primi quindici giorni di smarrimento”, come racconta a Norma Rangeri, “entrare in carcere – dice- è come entrare in un apparato digerente, con lunghe condutture, come corridoi, che dividono questa popolazione di detenuti” (Rangeri, 1978). Scrive Goliarda Sapienza:

> Questi camminamenti di immersione alla pena sono di una perfezione gelida. Un lungo budello scivola inesorabilmente verso il fondo senza un appiglio per le mani della fantasia a cui potersi aggrappare. Dopo il primo corridoio, svolta a destra, si scende ancora, si scende sempre [...] Quei camminamenti sotterranei parlano di morte e conducono a tombe [...] L'autodegradazione che genera quella lunga discesa e, dopo, il passaggio di un grande cancello e dopo ancora, sempre più in basso, la vista di una diecina di portoncini metallici sbarrati tutt'intorno a un piazzale buio (Sapienza, 2012: 5).

A questa caduta metaforica e reale verso il basso e la degradazione sembra opporsi, nel testo scenico della Cenerentola, l'uso nella scenografia di due scale, “metafora delle asperità, e delle mille nascite e morti che l'uomo incontra nel corso della propria vita” (Lorenzini, 1997: 25), ma anche dell'invito a guardare in alto, al cielo stellato e alle stelle:

> L'hai mai guardato il cielo, di notte, quando non c'è la luna? Che si vedono tutte le stelle insieme, quelle grandi e quelle piccine, quella striscia bianca che attraversa tutto il cielo, che ne contiene milioni [...] noi siamo le stelle, siamo tante piccolissime parti dell'universo. L'amore che tiene unito il cosmo lo muove, e anche noi ne facciamo parte, ce l'abbiamo dentro [...] L'amor che move il sole e l'altre stelle! È Dante, il poeta italiano più grande. Lo conosci? (Sapienza, 2012: 12).

L’amore che pone in connessione con l’universo è quello che, oltre i confini della famiglia borghese, riporta l'uomo e la donna a una condizione di naturalità, di sapienza originaria del corpo, che non va incastrata da regole precostituite ma seguita, eletta, per la sua innocenza, a legge del desiderio: “Il tuo desiderio è puro e divino/ quel fuoco che senti è la tua verità/ risorgere e uscire da quella tristezza/ che blocca la mente e rinchiaude il tuo cuor./ Soltanto l'amore soltanto l'amore/ da ogni paura ti libererà./ C'è
solo una strada/ c'è solo una via/ che scegliere puoi per la tua volontà” (Sapienza, 2012: 9).

Come vedremo in seguito, negli anni Settanta il movimento delle donne aveva fatte sue ed elaborate anche in Italia le teorie del pensiero della differenza sessuale che, inaugurato da Luce Irigaray e portato avanti da Luisa Muraro, criticava la psicanalisi di Freud e Lacan e metteva in luce l'esistenza, nella società postmoderna, di una molteplicità di differenze non solo di sesso, ma di genere, etniche, razziali, culturali. Secondo le correnti del post-strutturalismo e del decostruzionismo francese, la lotta al pensiero unico avrebbe portato al cambiamento o alla dissoluzione delle istituzioni totalitarie dello Stato (famiglia, scuole, ospedali, manicomi, carcere) rendendo più diffuse, democratiche e non autoritarie le pratiche sociali.

Entrare dentro un carcere e mutarlo in progetto di vita e di liberazione personale, coinvolgendosi profondamente come intellettuale e come donna, assieme alle altre donne detenute, è stata per Patrizia Vicinelli un'occasione per mettere in pratica quella scrittura-vita come gesto totale e di generosa apertura di sé che propugnavano anche Spatola e i poeti Novissimi.

Mentre le donne che avevano scelto la lotta armata, come Barbara Balzarani, una volta in carcere ripiegavano sull'autobiografia, verso cioè una “scrittura come riparazione e come ricerca d'identità”, una volta dissolto e andato in frantumi il sogno violento del gruppo armato (Cretella, Lorenzi, Marinelli, 2008) le esperienze dei laboratori di scrittura nel carcere di Adriana Lorenzi parlavano un altro linguaggio: “chi racconta invita ad entrare nella sua storia, chi ascolta può invitare ad uscire da quella storia mostrandone un'altra; sulla soglia ci si passa vicendevolmente i ruoli di narratrici e ascoltatrici” (Cretella, Lorenzi, Marinelli, 2008: 239).

Ma la costruzione di questo progetto collettivo del XX secolo non appare agli occhi di chi indagini la sua natura e le sue finalità una semplice cattedrale nel deserto, o la bizzarria di un'artista che espande i confini dell'opera d'arte verso l'azione totale. Le radici di questa forma d'arte, oltre che nel teatro educativo e di parola, utilizzato ad esempio dalle suffragette inglesi a metà del secolo decimono, possono essere viste all'interno della poetica dell'opera aperta, di cui scrive Umberto Eco: “fondata sull'uso del simbolo come comunicazione dell'indomitorio, aperta a reazioni e comprensioni sempre nuove” (Eco, 2013: 757). Il suo campo d'azione è, sempre secondo Eco, l'ambiguità, “poichè a un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sull'ambiguità, sia nel senso negativo di una mancanza di
centri di orientamento, sia nel senso positivo di una continua rivedibilità dei valori e delle certezze” (Eco, 2013: 757).

Il progetto di Patrizia Vicinelli vuole indurre un ripensamento dei modelli femminili di passività legati a un immaginario stereotipato e non più rispondente ai cambiamenti avvenuti nella società (il sogno di incontrare un principe azzurro, il matrimonio come obiettivo di vita), “Scrivere quest'opera – dice Patrizia – è stato un pretesto per parlare dei problemi delle donne che pensano di realizzarsi con un uomo” riporta Rangeri (1978) nell'intervista che seguì lo spettacolo. Invece di incontrare un principe azzurro, Cenerentola nell'opera incontra un'altra ragazza, Cassiopea, una ragazza che ha una coscienza diversa e più dinamica di sé: veste in jeans, porta lo zainetto e viaggia. Cassiopea è una viandante, una facilitatrice di cambiamento, che alla simbologia statica e stereotipica della scarpa femminile, la scarpetta di Cenerentola, sostituirà la simbologia dinamica della scala cosmica.

Una chiave di lettura dell'opera può essere offerta, come dicevamo, dalla teoria del pensiero della differenza sessuale che, sulla scorta degli studi di Luce Irigaray è stato elaborato in Italia dalla comunità filosofica femminile Diotima, che nasce presso l'Università di Verona nel 1983. Il riferimento al simbolico femminile e alla pratica del partire da sé, dalla propria esperienza e posizione nel mondo, sono perseguiti nella Cenerentola col coinvolgimento delle detenute dentro una grande storia femminile collettiva, dove ciascuna porta la propria particolare esperienza.

La riflessione sulla potenza trasformatrice del negativo è uno dei temi cardine su cui la comunità di Diotima ha prodotto pensiero, in una serie di saggi raccolti sotto il significativo titolo La magica forza del negativo (Diotima, 2005). Luisa Muraro nella sua Introduzione, riferisce ad Hegel la formula e l'idea da cui nasce il libro, in particolare un passo che l'ha colpita “per un sorprendente e preciso richiamo alla fiaba di Cenerentola” (Muraro, 2005: 3). Nella fiaba dei fratelli Grimm, il principe non si cura dei no dati alla sua richiesta di provare la scarpetta ad altre donne oltre le figlie del mercante, e insiste fino ad approdare al suo proposito di trovare la proprietaria e di sposerla. Così lo spirito hegeliano possiede la forza “di guardare in faccia il negativo e soffermarsi presso di lui”, cioè, secondo Hegel, “Questo soffermarsi [...] è la magica forza che volge il negativo nell'essere” Muraro, 2005: 4). La potenzialità di cambiamento del negativo, “ben si inserisce in questa lunga tradizione di

---

7 Un pannello con una scarpa da donna dipinta è segnalato nella scenografia dell'opera, a p. 19.
funzionalizzazione rivoluzionaria del negativo come parte maledetta si, ma anche potenza di negazione dell'esistente” (Sartori, 2005: 10) –

Il lavoro politico delle donne, dunque, consiste nel mettersi in ascolto del disagio, dell'emarginazione, della malattia delle altre donne, non per cadere in un vittimismo improduttivo e vuoto, quanto per creare forze e parole nuove per superare questo disagio. Il lavoro teatrale di Patrizia Vicinelli andava verso questa dimensione trasformativa e di cambiamento di sé, e di conseguenza della società tutta. Parlando di tre grandi donne del Novecento, Etty Hillesum, Luce Irigaray e Maria Zambrano, Chiara Zamboni scrive come tutte e tre abbiano “valorizzato un'interrittanza dell'essere, una sua intensificazione e rarefazione, un respiro ritmico, proprio perché hanno sbilanciato il significato di essere verso l'esserci dell'esistenza”, cioè attraverso un non sottrarsi ma avviare la responsabilità di “un processo di apertura interiore per accogliere il negativo nella propria vita” (Zamboni, 2005: 102).


Nel presente la riscrittura delle fiabe in chiave femminile/femminista è diventata quasi un genere a sé nella poesia di lingua inglese, e in parte in quella italiana. La coscienza di poter manipolare e riscrivere l’antico attingendo al vaso di Pandora della Tradizione è maturata sull'onda della maggiore consapevolezza indotta dalla crescita politica del movimento delle donne. L’antico diviene un vestito continuamente riadattato al presente e a corpi che rimodellano i loro confini, e la riscrittura dei personaggi del mito, della fiaba, del nuovo e del vecchio Testamento divengono un vero e proprio genere nelle scrittrici di area anglofonà e occasione di riflessione creativa su nuove visioni del mondo. Come nota Alicia Suskin Ostriker, “Where women write strongly as women, it is clear that their intention is to subvert and transform the life and literature they inherit. Among their important strategies we have already seen the revisionist use of gendered imagery” (Ostriker, 1986: 211).
Scrittrici anglofoni, come Marge Piercy, Lucille Clifton, Denise Duhamel, Vicki Feaver, Carol Ann Duffy, Enid Dame mostravano una chiara volontà di citare e riscrivere i personaggi chiave dell’immaginario simbolico popolare, per fornirne una versione gender-oriented e trasformativa (da Eva a Biancaneva, da Narciso a Penelope, da Euridice a Cappuccetto Rosso) attingendo a pie di mani da quell’enorme contenitore di storie costituito dal mito e dalla fiaba.\(^8\)

L’operazione di rottura e trasgressione che la scrittura femminile/femminista stava compiendo, era questa: rientrare nel solco della Tradizione per ritrovare le antiche radici e reinserirle di linfa nuova, nuovi punti di vista, ibridandole e così riportandole a nuova vita.

Un’operazione simile hanno compiuto negli ultimi anni anche molte autrici italiane (Rosaria Lo Russo e Bianca Tarozzi per Penelope, Elisa Biagini per Cappuccetto Rosso, Rossana Ombres per La bella e la bestia, Maria Clelia Cardona, Vivian Lamarque) e certamente una visione comparatistica potrebbe aiutare chi legge a dipanare un filo conduttore coerente. Prendere per mano il mito e rileggere le Personaggi oggi, come in uno specchio, è operazione che Patrizia Vicinelli anticipò istintivamente, con la sua poesia scritta per le detenute nel carcere di Rebibbia nel 1978. Quello che abbiamo tentato di fare, è rileggere il tessuto nascosto delle nostre trasformazioni letterarie per squarciare i veli della dimenticanza e divenire le donne libere e portatrici di futuro che siamo.

**Riferimenti bibliografici**


Diotima, La magica forza del negativo, Napoli, Liguori, 2005.
Eco, U., L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca, Gruppo '63. L'antologia, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Critica e teoria, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, pp. 749-775
LENÓR, LA PORTOGHESINA DI NAPOLI: 
RIVOLUZIONARIA CONSAPEVOLE E MARTIRE DELLA LIBERTÀ

Elisabetta Maino 
Istituto Italiano di Cultura di Lisbona

Poetessa, scrittrice, giornalista, una delle prime d’Europa, redattrice del “suo” Monitore Napoletano.

Una donna che ha combattuto l’ignoranza e la barbarie in maniera decisa e consapevole.

Educata in una famiglia dove la cultura non faceva differenza fra uomini e donne, Eleonora de Fonseca Pimentel studia, sotto la guida dell’abate António Lopez, fratello della madre, latino, greco, matematica, storia naturale, italiano, francese e inglese.

Nel 1778, dopo alcune trattative, Eleonora sposa il tenente Pasquale Tria de Solis, di 19 anni più vecchio di lei, proveniente da una famiglia napoletana che niente aveva a che fare con le abitudini dei nobili portoghesi.

I Tria de Solis erano borbonici, ostili alla cultura, al contrario dei Fonseca Pimentel, studiosi, amanti dei libri, dei viaggi e delle lingue straniere.


Il matrimonio, così come preannunciato, si rivelera un fracasso e determinerà il futuro della vita di Eleonora, sia dal punto di vista professionale che da quello personale. La solitudine accoppiherà la vita di Eleonora, per sempre, fino alla morte sul patibolo, al quale si avvicinerà sola, a testa alta, circondata dall’intero popolo napoletano che la insulta, la deride e la vede morire, appesa al cappio, senza mutande. “Se infatti la donna di lettere e scienze era accettata negli alti circoli intellettuali, non lo era tra la piccola nobiltà e la borghesia di poca cultura né tantomeno tra il popolo”. (Giorgio, 2011: 305).

Nonostante il matrimonio non fosse felice, una nuova luce rischiarò il cuore di Eleonora quando il primo figlio apparve nella sua vita, come fosse una stella.

Eppure, nonostante le stelle abbiano una vita molto lunga, la luce che rischiarò le pareti della casa di Eleonora si spense molto velocemente. Francesco, così si chiamava
il primogenito dei Tria de Solis, passò nella vita di Eleonora come una stella cadente e lei non ebbe nemmeno il tempo di esprimere un desiderio, un augurio per la vita dell’amato figlio.

Nato il 31 ottobre 1778, il piccolo Francesco spirò a soli otto mesi, il 25 giugno 1779. Nello stesso anno Eleonora, affranta dal dolore, privata del suo piccolo, scrisse e pubblicò i Sonetti in morte del suo unico figlio, firmandoli col nome che usava nell’Arcadia di Napoli, nella quale era entrata all’età di soli 16 anni, Altidora Esperetusa.

I
Figlio, tu regni in Cielo, io qui men resto  
Misera, afflitta, e di te orba è priva;  
Ma se tu regni, il mio gioire è questo,  
Tua vita è spenta e la mia speme è viva.  
...

II
Figlio, mio caro figlio, ah! L’ora è questa  
Ch’io soleva amorosa a te girarmi,  
E dolcemente tu solei mirarmi  
A me chinando la vezzosa testa.  
Del tuo ristoro indi ansiosa e presta  
I’ ti cibava; e tu parevi alzarmi  
La tenerella mano, e i primi darmi  
Pegni d’amor: memoria al cor funesta.  
...

III
Sola fra i miei pensier sovente i’ seggio,  
E gli occhi gravi a lagrimar m’inchino,  
Quand’ecco in mezzo al pianto, a me vicino  
Improvviso apparir il figlio i’ veggio.  
Egli sherza, io lo guato, e in lui vagheggio  
Gli usati vezzi e ‘l volto alabastino;  
Ma come certa son del suo destino,  
Non credo agli occhi, e palpito, ed ondeggio.  
Ed or la mano stendo, or la ritiro,  
E accendersi e tremar mi sento il petto  
Finché il sangue agitato al cor rifugge.  
La dolce visione allor sen fugge;  
E senza ch’abbia dell’error diletto,  
La mia perdita vera ognor sospiro.

I sonetti che Eleonora scrive sono cinque. Qui ne sono stati riportati solo tre, di cui i primi due incompleti, con l’intuito di mettere in evidenza il grido della madre lacerata dal dolore e straziata dalla sofferenza.
I sonetti, insieme all’Ode elegiaca di Altidura Esperetus per un aborto, nel quale fu maestralmente assistita da Mr.Pean, sono le uniche opere della Fonseca Pimentel che Benedetto Croce non disprezzò, riconoscendo in essi l’originale impronta personale. Ricordiamo che Croce non amava lo stile arcaico e che con il suo implacabile giudizio sull’opera di Eleonora, “di contenuto cortigiano in forma metastasiana” (Croce, 1926) le impedi di meritarsi un posto nella letteratura italiana.

A questo proposito, va comunque ricordato che gli studi del Croce e la sua monografia su Eleonora de Fonseca Pimentel, rappresentano il punto di partenza per gli approfondimenti su questa donna del Settecento napoletano.

Se i sonetti in morte del figlio vennero scritti immediatamente dopo il tragico incidente che segnò la vita di Eleonora in quanto madre, non molto diversa fu la vicenda personale della stessa nel momento in cui stese l’Ode elegiaca per un aborto. La tragica morte del figlio diede origine ad una gran voglia di riscattare la maternità precocemente perduto. Il grande petto di Eleonora, che molte volte era stato oggetto di scherno da parte degli uomini che la fissavano per le dimensioni sproporzionate del suo seno nei confronti del resto del corpo, serbava ancora tanto amore materno. “Là uomini le dedicarono attenzione. Non l’era mai sfuggito il richiamo esercitato (sebbene riducesse le scollature) da quel suo petto bianco, duro, prominente. Non uno che non vi posasse gli occhi con lampi di ghiottoneria”. (Striano, 2005: 34).

Purtroppo, però, Eleonora non ebbe fortuna. Due aborti, il primo dei quali in conseguenza dei maltrattamenti da parte del marito, le tolsero qualsiasi possibilità di provare ancora per una volta la felicità di essere madre.

**Ero gravida di cinque mesi ma la sordidezza e la ferocia di lui non mi davano tregua: ogni pretesto era buono per darmi adosso. Un giorno cercavo un tomo imprestatomi e conoscoendo il suo odio per i libri gli dissi che forse lui lo aveva rivenduto e doveva andarlo a cercare in qualche bancarozzo... Mi venne adosso e sollevandomi per le braccia dal letto dove ero stesa, mi trascinò al balcone vicino e minacciò di buttarmi giù. Tra indignazione, sopresa e spavento svenni... l’aborto fu immediato. (Atti del processo di separazione. Archivio di Stato di Napoli)**

E così, anche nell’Ode, Eleonora traspone, quale novità letteraria, l’esperienza autobiografica femminile espressa in prima persona.

**Affiorano squarci di un vissuto femminile che sorprendono nella cornice neoclassica dell’ode: la descrizione dei dieci giorni in cui il bambino non si muove dentro di lei, il rompersi delle acque, la mancanza delle doglie, l’intervento del chirurgo, l’estrazione dall’uterio di un feto morto che le consente di continuare a vivere, e alla fine lei che si viene e poi riprende i sensi nel sollievo generale. (Pelizzari, 2008: 109).**
I versi che Eleonora scrive escono dalle sue viscere, quale immagine del feto che, già morto, le viene estratto dall’utero. Il “contenuto cortigiano in forma metastasiana” si è fatto da parte per lasciare il posto a parole dure e precise, cariche di dolore, di morte sì, ma anche di vita: la vita che il dr. Pean, figlio di un illustre chirurgo inglese, le restituisce quando ogni speranza sembrava ormai perduta.

Eleonora desidera la maternità, vuole mettere al mondo un altro figlio maschio in modo da poterlo chiamare Francesco, come il suo adorato figlio strappatole dalla peste.

... io troppo dolce e tenero
pegno nel seno avea,
onde recente perdit
recompensar credea.
Giva il pensier sollecito
tutto bramoso e vago
già del perduto figlio
pingendo in lui l’imago.
Immaginar piaceami
in lui lo stesso sesso,
ed a chiamarlo usavami
col caro nome istesso.

Vita e morte, gioia e dolore, si sovrappongono verso dopo verso.

L’angoscia sale, la speranza si veste di nero e toglie ad Eleonora il frutto che tanto desiderava.

E, stanca ormai d’attenderli,
oh quante volte e quante
io sospirosa finsimi
il desio istante!
E la crudel memoria
rattemperava intanto,
ed i miei di passavano
fra la speranza e ’l pianto.
Ahi! La speranza amabile
parca crudel recise,
e dentro il chiuso carcere
l’atteso frutto uccise.

... io, di me stanca, in dubbio,
non sento più da’ noti
internamente scuotermi
soavi e lenti moti.
Alfin gl’istanti giunsero,
in cui dal vano incarco
tentò natura sciogliersi,
ma senza aprirgli il varco.
E fra dolenti spasimi
quel, che ne serba in vita
umor potente e vivido
sol ritrovò l’uscita.
Pallida larva orribile
morte del letto ai lati
era non vista, e tacita
tende gli oscuri agguati.
Dal freddo gelo io sentomi
già ingombrato il petto,
ed il mio rischio annunciarmi
de’ miei lo smorto aspetto.

Anche Eleonora è sul punto di morire, ma l’abile mano del Dr.Pean la riporta in vita.
Ed ecco che l’Ode cambia tono dissolvendo il dolore nella gioia della rinascita e trasformandosi in un vero inno alla vita.

Di sé sicura l’abile
mano, al soccorso intenta,
sol si conserva intrepida
al dotto oprar non lenta;
e dalle cieche latebre
per non mirar la luce
all’aere aperto il livido
estinto fetò adduce.
Oh troppo vane angosce,
inutile periglio,
dovea la vita io perdere,
e non la diedi al figlio!
...
Morte, che vinta videsi,
stupi, arse di scorno,
e le nere ombre orribili
fiera mi sparse intorno.
Fredda sul core avventami
la man bagnata in Lete,
ed al commosso sangue
squircia le vie segrete,
stende sul letto rapida
le membra irrigidite,
e sovra gli orli spingemi
della profonda Dite.
Un sol momento avanzami;
ma, in quel momento, ardita
la dotta man frapponesi,
e mi mantenne in vita:
la dotta man, ch’imperio
usa ad avere in Morte,
da me la svelse e chiusela
nelle tartaree porte.
Fa nelle vene gelide
il sangue allor ritorno;
ritorna ai lumi languidi
l’abbandonato giorno.
...
Musa, deh vieni, e tempera
per lui l’aurata cetra;
l’onor di sua vittoria,
Musa, innalziamo all’etra.
...E fin che in noi conservasi
la riacquistata vita,
Musa, cantiam la medica
man, che ne porse aita.

Nell’ultima parte dell’Ode, l’inno alla vita diventa un inno alla scienza medica, rappresentata dalla dotta mano che strappa Eleonora alle grinfie della morte.

Eleonora si serve della sua esperienza personale per esaltare il pensiero razionale molto caro al sentimento illuminista dell’epoca, divenendo “essa stessa figura prometeica, che prende vita dall’impossibilità di darla” (Ugnani, 1998: 161).

La lunga sofferenza di Eleonora comincia nel momento in cui si trasferisce nella casa del marito, geloso anche dei suoi libri e delle sue lettere (negli atti del processo di divorzio, si legge che Pasquale Tria de Solis utilizzerà la corrispondenza della moglie quale “prova” di tradimento). Pasquale è un uomo ignorante ed incapace di comprendere e alimentare gli studi e gli interessi della moglie.

La lunga sofferenza culminerà, ovviamente a causa degli episodi descritti nei sonetti e nell’ode sopra esposti, con la consapevolezza che la Natura non le concederà più il privilegio di essere madre.

Ed è interessante notare come questa enorme sofferenza, trasposta in letteratura, rappresenti il momento più riuscito dell’opera della Fonseca Pimentel.

Come sarebbero state le opere di Eleonora se il marito le avesse concesso più spazio e più denaro per comprare i libri che lei tanto amava? Sappiamo che Eleonora fu privata della sua dote, sperperata dal marito tra donne e alcol.

Per dirla con Virgina Woolf, “Why did men drink wine and woman water? Why was one sex so prosperous and the other so poor? What effects has poverty on fiction? What conditions are necessary for the creation of work of arts?” (Virginia Woolf, 1929: 16)

Eleonora Fonseca Pimentel verrà ricordata per la sua tragica fine, oltre che per il primato di unica donna repubblicana ad essere incarcerata, in quanto donna eroica o “donna virile” come si usava dire nel periodo del Risorgimento.

Non sarà la sua opera letteraria che le darà il posto giustamente meritato nella storia. Sarà invece la sua lotta contro la monarchia a favore della Repubblica.

La si ricorda in quanto redattrice di un giornale, “Il Monitore Napoletano” da lei curato con affetto, quasi fosse un figlio, in quanto cosciente dell’enorme potere di questo mezzo di comunicazione.

Il giornale per Eleonora era un mezzo di educazione, serviva a educare il popolo, informandolo.

Non si può fare un giornale a questo modo, Antonio. Ogni sforzo va perduto. Fra l’altro, quelli che ne avrebbero bisogno non sanno leggere, a chi diciamo certe cose? A coloro che ne sono convinti? Allora il giornale è perfettamente inutile... Qua non s’è mai capito che la cosa più importante è educare il popolo, anche se è difficile. E questa sarà la linea, la battaglia principale del mio “Monitore”. (Striano, 2005: 314).

Anche come redattrice Eleonora era sola. Ma non si dà per vinta, è instancabile, continua a scrivere, nonostante i pareri tutt’altro che favorevoli dei suoi amici.


Eleonora è sola, e sola, in mezzo ad una moltitudine che la deride, verrà accompagnata al patibolo il 20 agosto 1799.

Giuseppe Boschetto, *Eleonora Pimentel Fonseca condotta al patibolo*, 1869
“La strada era lunga; pure essa la fece tutta a piedi, circondata da lazzaroni che l’insultavano, cantandole intorno questa canzone in dialetto napoletano: La signora Dianora/che cantava n’ncoppa lu triato/Mò abballa mezzo a lu mercato”\(^1\).

Eleonora viene ricordata come martire sacrificata in nome della libertà in una lapide posta in via Ripetta n.22, a Roma, dove nacque il 13 gennaio 1752, perché “è soprattutto il martirio, il sacrificio a conferire caratteri eroici alle donne nelle opere d’arte maggiori, il valore spirituale della loro fermezza più che l’esito concreto delle imprese compiute” (Martorelli, 2008: 24).

E perché allora la scrittrice Eleonora Fonseca Pimentel è stata dimenticata?

Non si può dimenticare chi crede nella storia, intesa come continuità della vita e in opposizione alla morte.

Non può essere dimenticato chi crede nei giornali in quanto documenti e testimoni dei fatti.

Ed Eleonora credeva a tutto questo, e ci credeva fino in fondo.

E allora perché dimenticarla? Perché cancellare dalla storia questa figura di intellettuale-donna che affrontò la morte a testa alta, come un’eroina, senza privilegi, nemmeno per il fatto di appartenere alla classe nobile e poter godere del privilegio di

\(^1\) Cfr. Alessandro Dumas, I Borboni di Napoli per Alessandro Dumas, p.178, Luisa Martorelli, a cura di, Storie di donne. Letteratura, società e tradizioni nella pittura napoletana di otto e novecento, p.28.
essere ghigliottinata? Nemmeno questa sua richiesta le viene concessa. Verrà infatti
impiccatà sulla piazza pubblica, come gli altri giovani rivoluzionari dei moti napoletani.
Ad una distanza di oltre duecento anni dalla sua morte, Eleonora de Fonseca
Pimentel, richiede ancora studi ed approfondimenti, affinché la si riconosca in quanto
scrittrice, affinché la sua opera sia studiata in quanto tale, al fine di capirne le sue
qualità letterarie e, finalmente, studiarla nelle scuole, italiane e non solo.

**Riferimenti bibliografici**

Cusati, M.L., “Due Eleonore: D.Lenor de Almeida Portugal Lorena (1750-1839),
D.Leonor de Fonseca Pimentel (1752-1799)”, *Esudos iutanios em Portugal*, n.s, 3,
Lisbona 2008, pp.133-149.
Giorgio, A., *Eleonora de Fonseca Pimentel e la rivoluzione napoletana: una donna
eccezionale tra storia, memoria e invenzione*. Italian Studies, 66 (3), Bath, 2011.
Macciocchi, M.A., *Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel nella
Martorelli, L. (a cura di), *Storie di donne. Letteratura, società e tradizioni nella pittura
Pelizzari, M.R., *Eleonora de Fonseca Pimentel: morire per la rivoluzione, Storia delle
donne*, (4) Firenze, 2008, pp. 103-121
Urgnani, E., *La vicenda letteraria e politica di Eleonora de Fonseca Pimentel*, La Città
del Sole, Napoli 1998.
PAZZE DI PASSIONE: MACALDA DI SCALETTA E LISA PUCCINI
NELLA DECIMA GIORNATA DEL «DECAMERON»

Dora Marchese
Università di Catania

La VII novella della decima giornata del Decameron, narrata da Pampinea sotto la reggenza di Panfilo, è ambientata a Palermo, nel XIII secolo, segnatamente dopo il 1282, allorché la rivolta dei Vespri portò alla cacciata degli angioini e all’arrivo degli aragonesi.

Boccaccio in più occasioni fa della Sicilia lo scenario principale delle sue novelle, in molte delle quali emerge la realtà storica, con particolare attenzione per le vicende a cavallo tra Duecento e Trecento. Allo scrittore però non interessano tanto i fattori costitutivi dei conflitti politici, quanto le storie a cui le grandi vicende, anche di respiro internazionale (le guerre tra Francia e Inghilterra; la difficile situazione di Roma; le guerre tra Angioini e Svevo-Aragonesi), danno origine. E se nella novella VI protagonista era re Carlo I d’Angiò, nella successiva il racconto s’incentra sulla figura di re Pietro III d’Aragona, suo «avversario». Preceduta dalla consueta didascalia che ne riassume il contenuto - «Il re Piero, sentito il fervente amore portatogli dalla Lisa inferma, lei conforta e appresso ad un gentil giovane la marita; e lei nella fronte basciata, sempre poi si dice suo cavaliere» (Boccaccio, 2013: 1556) - , la novella racconta di quando Pietro d'Aragona, sbarcato sull'isola e divenuto signore del Regno di Sicilia, entra a Palermo, scortato dal seguito dei suoi baroni, per celebrarvi la vittoria.

Durante una «maravigliosa festa» e il torneo cui partecipa il re, Lisa, affacciata da una finestra con altre donne, lo scorge mentre si esibisce in armi alla catalana. La ragazza, bellissima e in età da marito, figlia dello speziale fiorentino Bernardo Puccini, «una volta e altra poi riguardandolo» se ne innamora «ferventemente», tanto da consumare la propria giovane esistenza in una passione segreta, fin al punto di decidere di lasciarsi morire per «intollerabile dolore» e «malinconia», vista anche l’impossibilità di dichiarargli i suoi sentimenti:

E cessata la festa e ella in casa del padre standosi, a niun’altra cosa poteva pensare se non a questo suo magnifico e alto amore; e quello che intorno a ciò più l’offendeva era il cognoscimento della sua infima condizione, il quale niuna speranza appena le lasciava pigliare di lieto fine: ma non per tanto da amare il re indietro si voleva tirare e per paura di maggior noia a manifestar non l’ardiva (Boccaccio, 2013: 1557-58).
Prega quindi il musico Minuccio d’Arezzo d’intonare dinnanzi a Pietro e alla corte una ballata composta da Mico da Siena per rivelargli con questo espediente il suo amore. Il re, turbato dalla toccante storia della fanciulla, decide di conoscerla e, giunto al cospetto di Lisa adagiata nel suo letto, «lei per la man prese» parlandole con dolci parole. Al solo tocco della mano¹, l’innamorata, colma di gioia, si rianima e, «in pochi giorni guerita, più bella diventò che mai fosse» (Boccaccio, 2013: 1565).

In seguito, consultatosi con la Regina, Pietro torna a trovare la ragazza e, incontratatala nel giardino di casa sua, così le parla:

Valorosa giovane, il grande amore che portato n’avete v’ha grande onore da noi impretrato, del quale noi vogliamo che per amor di noi siate contenta: e l’onore è questo, che, con ciò sia cosa che voi da marito siate, vogliamo che colui prendiate per marito che noi vi daremo, intendo sempre, non obstante questo, vostro cavaliere appellarci senza più di tanto amor voler da voi che un sol bacio (Boccaccio, 2013: 1566).

Decide, quindi, di darle in sposo un nobile giovane del suo séguito, Perdicone, «gentile uomo ma povero», e di donarle in dote le terre di Cefalù e Caltabellotta, «due bonissime terre e di gran frutto»

(Boccaccio, 2013: 1567).

La decima, e ultima, giornata, infatti, è dedicata a chi «liberamente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a’ fatti d’amore o d’altra cosa»: un tema impegnativo poiché la magnificenza è la massima virtù del codice cortese (Dupin, 1931), tanto da essere paragonata al «sole» che «è di tutto il cielo bellezza e ornamento» (Boccaccio, 2013: 1495)².

La magnanimità e il suo contrario, la vanità o “praesumptio”, sono efficacemente esemplificate dalle parole e dai comportamenti di Lisa e Pietro. Il re riconosce nell’amore della fanciulla, «magnifico e alto», un atto magnanimo perché incurante di andar incontro alla morte e, di conseguenza, da lui ricompensato col «grande onore» tributato alla «valorosa giovane». Lisa, da parte sua, umilmente e assennatamente riconosce la sua presunzione, per avere indirizzato l’amore troppo in alto rispetto alla propria «infima condizione», e la sua intemperanza, per avere perseguito «l’appetito e il

¹ Per il potere taumaturgico dei re medievali cfr. Bloch, 1924.
² Lo dichiara Nefile introducendo la prima novella dell’ultima giornata: «Grandissima grazia, onorabili donne, reputar mi deblo che il nostro re me a tanta cosa, come è a raccontar della magnificenza, m’abbia preposta: la quale, come il sole è di tutto il cielo bellezza e ornamento, è chiarezza e lume di ciascun’altra virtù».

1008
piacere» senza pensare alle conseguenze (Bausi, 1999). L’accettazione del matrimonio ripristina l’equilibrio alterato. Resasi conto dell’insensatezza e dell’impossibilità del suo desiderio, Lisa dichiarò a Pietro la sua totale obbedienza alla legge e al buon senso.

Ma per comprendere fino in fondo il significato del personaggio di Lisa, è utile fare nostra un’interessante indicazione suggerita da Vittorio Branca nel commento all’edizione critica del Decameron da lui curata. «Un episodio, simile in parte a questa novella», scrive, «alcuni cronisti del secolo XIII narrano di Macalda di Scaletta, che “flammam urentem gerebat inclusam” dopo avere ammirato Re Pietro d’Aragona che entrava vittorioso nella sua terra». (Branca, 1980: 1167).

Prendendo le mosse da questa annotazione, nostro intento è suggerire come le vicende del controverso personaggio storico di Macalda di Scaletta costituirono un’importante suggestione per Boccaccio nella realizzazione della figura di Lisa Puccini, plasmata rispondendo ad un preciso modello cortese che trova nelle vicende della baronessa siciliana, allora ben note, il suo antitetico e inconciliabile contraltare. Lisa è infatti un’anti-Macalda, pur condividendo con lei l’esperienza dell’amore “fervente” (aggettivo usato per indicare l’intensità della passione sia dell’una che dell’altra) per re Pietro.

Di umili origini, inizialmente dama di compagnia e cortigiana, Macalda si sposò con Guglielmo de Amicis, divenendo, alla sua morte, baronessa di Ficarra e quindi moglie di Alaimo da Lentini, Gran Giustiziere del Regno di Sicilia. Questa ascesa da una condizione povera e subalterna alle alte sfere contribui a creare un alone d’interesse e sospetto intorno a lei, alimentato anche dai suoi atteggiamenti anticonformistici. Usa a vestire abiti militari (Amico, 1856: 458), ambiziosa e audace, dopo la morte del primo marito Macalda cominciò a viaggiare travestita da frate francescano fuori dalla Sicilia e, al suo ritorno, si adoperò per entrare a far parte del gruppo dei maggiori degli isola esercitando la sua influenza dapprima nella cerchia di Carlo I e poi presso la corte di Pietro III.

---

3 Secondo Bartolomeo da Neocastro, cronista messinese degli anni del Vespro, la famiglia di Macalda discendeva da «fragile ceppo»: la bisnonna gestiva addirittura una bancarella di generi alimentari a Messina. Uno dei figli della donna, Matteo, nanno di Macalda, un soldato che prestava servizio nel castello di Scaletta, alla morte del castellano ne prende il posto e trova nel castello un tesoro che gli permette di liberarsi dalla miseria e di cambiare nome: Matteo Salvaggio diventa Matteo Scaletta. Il figlio di Matteo, Giovanni, padre di Macalda, studiava diritto, si fa conoscere e rispettare a Messina. Dopo la morte di Federico II in Sicilia nasce la “repubblica di Sicilia”, di ispirazione guelfa; è allora che torna a Messina Guglielmo de Amicis che sarà il primo marito di Macalda.

4 Nel Dizionario, il curatore annota: «E non pochi dei tempi posteriori, benché animati da opinioni diverse riguardo a lei, di accordo la descrivono valorosa nelle armi e di eroico coraggio tra i pericoli della guerra».
Il re aragonese, in particolare, sarebbe stato oggetto delle pressanti e continue attenzioni\(^5\) di Macalda, ma gli intenti seduttivi della donna non andarono a buon fine e, forse anche a causa dell’astio covato, pare sia stata coinvolta nella caduta in disgrazia del secondo marito Alaimo da Lentini. Arrestata e imprigionata nel castello di Messina\(^6\), Macalda continuò a intrattenere legami con importanti personalità - divenendo anche la prima scacchista della storia siciliana (Runciman, 1971: 301 e 327)\(^7\) - e, diversamente da quanto ritenuto da Michele Amari, «ben lungi dal morire di crepacuore», si spense a «settant’anni e vent’anni dopo la morte del marito era ancora viva e vegeta, proprietaria di un palazzo a Messina e in rapporti d'affari con i futuri padroni di mezza Sicilia, i Chiaromonte» (Fiume, 2006: 175).

Due sono le principali cronache coeve che ce ne danno testimonianza, sia pure con accenti diversi. Il messinese Bartolomeo di Neocastro, nella *Historia Sicula*, traccia di Macalda un ritratto a tinte fosche, dipingendola come cinica e dissoluta, senza scrupoli, incline al tradimento umano e politico, spudorata, sexualmente sfrenata e promiscua. Il cronista catalano Bernat D’esclot, invece, pur essendo anch’egli di parte aragonese come Bartolomeo di Neocastro, nella sua *Crònica del Rey en Pere*, la definisce «molto bella e gentile, e valente nel cuore e nel corpo; larga nel donare, e, quando n’era luogo e tempo, valea nell’arme al par d’un cavaliere», e ne giustifica l’atteggiamento seduttivo verso il re poiché ella «ne rimase innamorata come di colui che era valente e aggrassiato signore, non già per cattiva intenzione» (D’esclot, 1984: 502)\(^8\). Secondo alcuni questa disparità di toni potrebbe derivare dal fatto che Bartolomeo di Neocastro, a differenza di D’esclot, aveva interesse a dipingere in maniera negativa Macalda per enfatizzarne il

---

\(^5\) «Essa aveva deciso che il posto di Amante del Re le si addiceva e cercava di realizzare il suo sogno»; e altrove: «un po’ tutti credevano che essa aspirasse a diventare regina di Sicilia» (Runciman, 1971: 301).

\(^6\) Secondo le fonti, Macalda «non aveva mai perdonato a re Pietro d’aver respinto le sue profferite amorose» ed in più era «furosamente gelosa della regina Costanza». Per ciò avrebbe indotto il marito a non frequentare più la corte fino a suggerirgli il tradimento. È possibile «che Alaimo sia stato influenzato da lei; ma è possibile che abbia nutrito egualmente dubbi sinceri sui vantaggi derivanti alla sua isola dall’unione con gli Aragonesi» (Runciman, 1971: 327).

\(^7\) Nel castello di Matagrifone a Messina Macalda era reclusa insieme all’emiro Margam ibn Sebir e «lasciava stupiti i suoi carcerieri per la vivacità e l’immodestia degli abiti che indossava allorché si recava a giocare a scacchi» con lui (Runciman, 1971: 329). In proposito cfr. Carrera, 1617: 88.

\(^8\) Così continua la descrizione di Macalda e il racconto del suo innamoramento per Pietro: «Quando la donna vide il re, né mai avealo innanzi veduto, ne rimase innamorata come di colui che era valente e aggrassiato signore, non già per cattiva intenzione. Poiché il re ebbe preso alloggio nel suo palazzo, e i cavalieri e l'altra gente furono entrati in città, si apparecchiarono le mense [...]. E messer Alaimo da Messina stette a mensa col re e con Madonna sua mogliera; e poi servirono il re quanto meglio potettero, cosicché la donna non si staccò dal re, né quando andava cavalcano, né quando tornava a casa; e corteggivano e facevagli tante gentilezze quanto più sapevano ella, il marito e tutti gli abitanti della città».
ruolo nel presunto tradimento del marito Alaimo verso la Corona che ne decretò una lunga prigionia e, infine, la morte per annegamento⁹.

Di certo, fra le molte intemperanze e stranezze di Macalda, quelle relative ai falliti tentativi di concupire il re furono le più note e chiacchierate, anche perché alla sua sfrontatezza non corrispose un atteggiamento ostile né da parte di Pietro né da parte di Costanza che, al contrario, cercarono di non inasprirne l’animo, probabilmente per opportunismo¹⁰. La moderna storiografia comunque ritiene che il vero intento dell’abile Macalda fosse quello di divenire la favorita del sovrano per potere influenzarne l’azione politica, rappresentando le istanze dei nobili siciliani di tradizione guelfa che si erano espressi nella Comunitas Siciliae e rigettavano sia la monarchia degli Hohenstaufen che quella di Carlo d’Angiò (Fiume, 2006: 175).

Questi comportamenti singolari per una donna vissuta a cavallo tra Duecento e Trecento, «travestitismo, consapevolezza di sé, orgoglio del proprio sesso fino all’arroganza, alla superbia, ambizione, capacità di trattare da pari a pari con i regnanti e i potenti della terra, intelligenza acuta, astuzia anche, capacità di governare ed esercitare il potere sia direttamente che nelle forme oblique […] tessendo trame in un’epoca e in ambienti che sulle trame si reggevano» (Fiume, 2006: 175), fecero sì che la sua figura godesse di una certa fortuna, pur se fossilizzata nello stereotipo della femmina ammaliatrice e dissoluta, contraria a quel canone di obbedienza e continenza largamente condiviso¹¹.

¹⁰ Macalda vestita «di porpora e d’oro, indossa l’armatura, esibisce le sue tardive gravidanze in luoghi sacri, non esita a molestare sessualmente principi e sovrani. Si presenta a Pietro III, a Randazzo, e cerca di sedurlo con il suo ambiguo fascino androgino, messo in risalto dall’armatura; accompagna l’infante Giacomo in tutta l’isola, con piglio virile e arrogante; non nasconde la sua polemica gelosia nei confronti della regina Costanza, che chiama solo “madre di Giacomo”» (Fiume, 2006: 175). Tali episodi crearono grande clamore nell’ambiente di corte e misero a dura prova anche la proverbiale pazienza e benignità della regina, alimentando pettegolezzi e facendo fiorire aneddoti.
¹¹ Non è un caso che la sua vicenda sia stata argomento di molte opere nate nell’Ottocento, secolo in cui la crescente emancipazione femminile è ostacolata e guardata con sospetto tanto da ingenerare una vera e propria contrapposizione tra la donna-angelo, verginale e languida (si pensi alla pittura preraffaelita e simbolista) e donna-vampiro, inquietante e perversa, capace di condurre alla rovina l’uomo. Una storia romanziata della vita e degli amori di Macalda è presente in un testo del 1889, Le grandi amorose, di Italo Fiorentino, in cui la vena popolare s’inserisce nel fortunato genere letterario del “romanzo dei misteri”. Il volume è una raccolta di ritratti di femmes fatales, dalla vite misteriose e dissolute, celebri amanti e concubine di regnanti ed uomini di potere. A Macalda è anche dedicata una tragedia omonima in cinque atti composta nel 1877 dal poeta Hermann von Lingg che, l’anno precedente, aveva composto il dramma storico Die Sizilianische Vesper sui tumultuosi eventi della sommossa del Vespro. La tragedia è stata poi tradotta in italiano nel 1883 a Messina da Alessandro Bazzani. Al 1880 circa, risale il melodramma per pianoforte Macalda del veronese Angelo Bottagisio a cui si deve anche l’opera Alaimo da Lentini, messa in scena al Teatro Fraschini di Pavia nel 1885.
Di fronte all’agire anticonvenzionale di una dama che non si distingue per le sue virtù di sposa e madre, ma che al contrario mette in atto atteggiamenti “maschili” nel portamento o nell’abbigliamento, nelle aspirazioni politico-sociali e perfino nei costumi sessuali, le reazioni sovente oscillano tra il completo oblio e la feroce ed inappellabile condanna. E questo è stato il destino di Macalda, personaggio sui generis e scandaloso, le cui avventure sovente oscillano tra la vera e propria damnatio memoriae, rallentandone una sera e rigorosa ricostruzione e valutazione storica. Eppure, l’eco delle sue gesta, anche se alterato e manipolato, è penetrato nel profondo nell’immaginario collettivo, dando origine a numerose suggestioni, leggende e tradizioni, arrivando a riverberarsi, come abbiamo visto, persino nel Decameron.

Boccaccio, infatti, sarebbe venuto a conoscenza di una storia i cui elementi nodali erano la forte e spregiudicata passione verso un re e l’atteggiamento magistrale di quest’ultimo che, pur negandosi e mantenendosi fedele al patto coniugale, si mostra benevolo nei confronti della donna. Probabilmente della storia di Pietro III e Macalda di Scaletta circolava una versione orale che, abilmente edulcorata o già trasformata dai processi peculiari ai racconti tramandati verbalmente, è stata poi adoperata da Boccaccio come materia per la sua novella\textsuperscript{12}. I parallelismi e, ancor più, le sintomatiche differenze, tra le due vicende, le azioni e i caratteri delle due donne, Lisa e Macalda, sono, a parer nostro, una volontaria “riscrivitura” boccacciana di uno degli episodi più noti della storia siciliana al tempo del Vespro.

Il ribaltamento in chiave cortese della figura di Macalda, dunque, è molto significativo, sia nell’impalcatura del Decameron in generale (non dimentichiamo come Boccaccio scriva per il gentil sesso e ad esso si rivolga), sia all’interno della decima giornata in particolare che è dedicata alla magnanimità intesa, in senso propriamente aristotelico e tomistico, come quella virtù che rende più grandi e più splendide tutte le altre virtù, portandole al sommo grado di perfezione (Bausi, 1999). Alla magnanimitas si confà l’eccesso e l’oltranza, peculiarità che hanno portato alcuni studiosi boccaciani a criticare l’impianto della decima giornata che invece, ad un’analisi più attenta, ha proprio nell’esagerazione la sua cifra distintiva\textsuperscript{13}.

\textsuperscript{12} Vittorio Branca nelle note a commento della novella osserva: «Bernat Desclot e Bartolomeo da Neocastro e il poema – perduto ma ancora nel Seicento assai noto – che questi compose sulla materia stessa della sua cronaca poté diffondere e colorire ancor più l’episodio romanzeesco. […] Si potrebbe anche vedere in questa novella una di quelle costruzioni fantastiche sulla tenue filigrana di liriche, di cui sono esempi illustri le famose biografie provenzali» (Branca, nota 1, in Boccaccio: 1980: 1167).

\textsuperscript{13} Grazie anche all’insieme dei collegamenti interni, la decima giornata appare un “congegno strutturale dalla tenuta perfetta” (Quondam, 2013: 1466).

Sul “magnifico e alto” amore di Lisa per il re pesa un divieto sociale. È un amore senza vie d’uscita: Pietro è sposato, lei è di «infima condizione» rispetto a lui e, per di più, non può rivelare a nessuno il suo segreto: «crescendo in lei amor continuamente e una malinconia sop’altra agiugendosi, la bella giovane più non potendo infermò, e evidentemente di giorno come la neve al sole si consumava» (Boccaccio, 2013: 1558). La precettistica dell’amor cortese, infatti, escludeva che una donna di rango inferiore potesse aspirare ad un uomo d’estrazione sociale superiore (cfr. Cappellano, 1947: 86-87, 134-135). Lisa si ammala dunque di “mal d’amore”, una vera e propria malattia che, se non curata, può condurre alla morte.

Per Boccaccio e i suoi contemporanei, infatti, la malinconia non è soltanto uno stato dell’anima, ma una condizione del fisico che lentamente può avviarsi alla consunzione: il corpo s’indebolisce, le idee divengono ossessive, il giudizio è alterato, le vicende amorose altrui sono motivo di forte partecipazione emotiva (Lisa ride e piange alle storie d’amore cantate da Minuccio d’Arezzo). E se per la medicina galenica la malinconia è una secrezione della milza che, se eccessiva, determina un’alterazione dell’equilibrio degli umori del corpo ed è causa di malattie sia fisiche (come la gotta), sia psichiche (come la pazzia furiosa, la licantropia, l’ossessione amorosa14), per il Lilium medicinae di Bernardo di Gordon (un trattato del 1305) questi sono i sintomi del mal d’amore: “Signa autem sunt quando amittunt somnum, cibum, potum, et maceratur totum corpus, praeterquam oculi, et habent cogitationes occultas profundas cum suspiriis luctuosis; et si audiant cantilenas de separatione amoris statim incipiunt flere et tristari, et si audiant de conjunctione amoris statim incipiunt ridere et cantare. Pulsus eorum est diversus et inordinatus, sed est velox, frequens et altus si mulier quam diligit nominetur aut si transeat coram ipso” (Gordonius, 1574: 216-219).

Le parole di Lisa divengono espressione di una specifica concezione della filosofia classica, secondo la quale la volontà è principio razionale dell’azione, distinta dal desiderio che, al contrario, è bramosia sensibile priva di razionalità. L’amore

---

rappresenta una lesione del volere: il suo desiderio non nasce da un difetto dell’intelletto, ma da una sconfitta della volontà che ha perso il proprio ruolo predominante sulle altre facoltà dell’anima: “Ma sì come voi molto meglio di me conoscete, niuno secondo debita elezione ci s’innamora ma secondo l’appetito e il piacere: alla qual legge più volte s’opponsero le forze mie, e, più non potendo, v’amai e amo e amerò sempre”. (Boccaccio, 2013: 1566). Tanto che anche dopo avere accettato la volontà del re aggiunge: “ma se voi diceste che io dimorassi nel fuoco, credendovio io piacere, mi sarebbe diletto” (Boccaccio, 2013: 1567).

Se la scelta di lasciarsi morire per sfinimento e languore come unico modo per risolvere disperazione e desiderio d’amore è da ascriversi nell’ideale ascetico dell’amor cortese del silenzio e del sacrificio (si pensi alla Vita nuova di Dante), tuttavia Boccaccio sceglie una soluzione diversa, attribuendo a Lisa una spinta vitalistica che la porta a volere rendere partecipe il re del suo stato.

Lisa rappresenta un esempio di umiltà, di sottomissione e di saggezza femminile: pur innamorata di re Pietro d’Aragona, si dichiara disposta a fare pienamente la sua volontà, e accetta di sposare l’uomo cui il sovrano l’ha destinata. Come Pietro, si dimostra in grado di accettare e seguire quelle virtù morali che, nella più alta e organica trattazione antica e medioevale, devono guidare e regolare l’uomo nei rapporti con i suoi simili.

L’esatto opposto di Macalda che tenta reiteratamente e spudoratamente di sedurre Pietro e al suo rifiuto intavola una vera e propria guerra con lui, con la corte e con la legittima moglie Costanza.

Anche nel superamento della “leggenda” di una figura fosca e disinibita come quella di Macalda, dunque, si consuma l’affermazione delle virtù cortesi.

Macalda e Lisa, diverse ma complementari. Entrambe di umili origini, grazie ad un fortunato matrimonio assurgono ad un grado sociale più elevato. Entrambe vivono la passione verso il re come perdita della ragione e dell’equilibrio, come pazzia: se di Macalda abbiamo ricordato gli eccessi e gli atteggiamenti provocatori che tanto stupore destaronegli storici contemporanei e successivi, è interessante osservare che la stessa Lisa ritiene di poter essere considerata “matta”: Signor mio, io son molto certa che, se egli si sapesse che io di voi innamorata mi fossi, la più della gente me ne

---

15 Salvatore De Renzi (1800 – 1872), medico, storico e storico della medicina, importante studioso della Scuola Medica Salernitana, così ne parla: «Che la piazza Macalda imprudentissima fosse, e probabilmente ancora per ambizione per ira o per vendetta fosse entrata in qualche ostile concerto, e vi avesse trascinato qualcuno de’ suoi, è possibile e forse vero» (De Renzi, 1860: 375-76). Nostro il corsivo.
reputerebbe matta, credendo forse che io a me medesima fossi uscita di mente (Boccaccio, 2013: 1566).

Entrambe ricevono comprensione ed onori dall’oggetto del loro desiderio: Lisa perché suscita la magnanimità di Pietro, Macalda probabilmente per diplomazia, salvo poi cadere in disgrazia a seguito dei ricordati rivolgimenti politici. In entrambe l’innamoramento scaturisce dalla vista del re: la sua nobiltà, il suo portamento accendono la miccia secondo la teoria corrente negli stilnovisti, in Dante e nel Boccaccio stesso. La nostalgia per l’antica società cortese compendiata nell’explicit della novella\(^{16}\), presente in Dante\(^{17}\) e in tutto il Decameron (specialmente nella prima e quinta giornata), induce Boccaccio a ribaltare in modo sostanziale la figura scandalosa e volitiva di Macalda in quella nobile ed esemplare di Lisa.


\(^{16}\) «Così adunque operando si pigliano gli animi de’subgetti, dassi altrui materia di bene operare e le fame eterne s’acquistano: alla qual cosa oggi pochi o niuno ha l’arco teso dello ’intelletto, essendo li più de’ signori divenuti crudeli tiranni» (Boccaccio, 2013: 1568).

\(^{17}\) Cfr. Purgatorio XVI, 47 sg..

\(^{18}\) Cfr. anche Filocolo I, 1, 6 sg.
Ebbene, come abbiamo sottolineato, l’ottica politica più realistica attraverso la quale è possibile leggere e interpretare la scomoda figura di Macalda è proprio nella sua appartenenza alla tradizione guelfa dei nobili siciliani, che «non volevano un re, ma un socio, un compagno che dividesse potere e poteri» (Fiume, 2006: 175). È possibile che anche l’inclinazione politica abbia contribuito ad esacerbare i toni nei confronti di Macalda e, nello stesso tempo, abbia rappresentato per Boccaccio un ulteriore elemento di interesse e di lontananza dal modello rappresentato da Lisa Puccini?

È un’ipotesi. Quello che è certo è che il personaggio di Lisa rappresenta l’anti-Macalda, la positiva sublimazione di una figura ammantata da un’autorità di pregiudizio e sospetto, consegnata alla storia come spregiudicata e immorale, incapace di dominare i suoi appetiti, bollata, addirittura, nella leggenda catanese di Gammazzita19, come colei che innescò la guerra dei Vespri.

Una delle tante donne scomode, tradite dalla storia e finanche dall’inventio di artisti, scrittori e musicisti.

**Riferimenti bibliografici**


Bloch M. *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 1924.

Bolpagni M., “La Sicilia e la (im)precisione storica nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio”, https://www.academia.edu/8985019


---

19 Secondo Amari, Macalda «fu imputata d’aver tradito nella rivoluzione i Francesi che trovaronsi a Catania: essa inoltre reggea quella città, durante l’assedio di Messina, come si rileva dal Neocastro» (Amari: 1969, 224, nota 3). La baronessa avrebbe convinto con l’inganno la guarnigione francese ad arrendersi a lei e quindi l’aveva passata per le armi prendendo personalmente il controllo della città. Nella leggenda, infatti, Macalda, piacente e orgogliosa vedova del signore di Ficarà, infervoratasi del suo paggio Giordano che, però, amava, riamato, la giovane Gammazzita, si accorda con il francese de Saint Victor per tendere un tranello ai due giovani. De Saint Victor fa numerose imboscate a Gammazzita la quale, un giorno, vedendosi perduta, per il suo onore preferisce gettarsi in un pozzo vicino. La fine orrenda della fanciulla e la sua virtù destarono in tutti gli abitanti profonda commozione e furono sempre citati come esempio del patriottismo e dell'onestà delle donne catanesi in opposizione alla crudeltà e sfrenatezza di Macalda.


TRAS LA PISTA DE LA DETECTIVE:
MUJERES PROTAGONISTAS EN LA NOVELA NEGRA

Susana Martín Gijón
Escribora

1. INTRODUCCIÓN.

El género literario de la novela negra, tan extendido y arraigado en la actualidad, sigue sin embargo lastrado con una empobrecida visión patriarcal en la cual los referentes femeninos brillan por su ausencia; el papel de las mujeres, plano y estereotipado, queda en la mayoría de los casos reducido al de víctima, cómplice o inductora.

Incluso muchas de las autoras que enmarcan sus obras en este género han optado por protagonistas varones, como es el caso de Patricia Highsmith con su Mr Ripley o Donna Leon con el afamado comisario Brunetti.

No obstante, y aunque constituya algo simbólico, encontramos escritores masculinos que se han decantado por una protagonista mujer que les ha llevado al éxito: le ocurrió a Alexander McCall Smith con su detective africana Mma Ramostwe, o al fallecido Stieg Larsson y la hacker menos secreta de la historia, la – a pesar de todo – entrañable Lisbeth Salander.

Estas y otras mujeres, que han conseguido sobrevivir no solamente a través de las páginas de un libro, sino novela tras novela, entrando a formar parte del universo de las sagas, forman un interesante caleidoscopio de identidades que han enriquecido sobremanera el género negro o policiaco.

2. LA NOVELA NEGRA EN ESPAÑA.

El boom de este género en España se inició en los años setenta con su máximo exponente Manuel Vázquez Montalbán y su detective privado Pepe Carvalho. Muchos fueron los escritores que siguieron sus pasos, si bien hubimos de esperar algo más hasta encontrar una protagonista femenina. Fue en los ochenta, con el nacimiento de la detective Lonia GUIU de la mano de María Antonia Oliver, una mano claramente feminista que se desmarca de esta tendencia patriarcal. Pero no es hasta la llegada de
Petra Delicado cuando encontramos un referente femenino consolidado; la *dama negra* española más leída en el mundo, siendo sus obras traducidas a diferentes idiomas y teniendo especialmente buena acogida en países como Italia o Alemania.

Hasta que apareció Amaia Salazar. El fenómeno de la trilogía del Baztán escrito por Dolores Redondo ha llegado en menos de dos años a más de una treintena de países.

Entre una y otra, conviven muchas mujeres españolas de libro resolviendo crímenes. Es el caso de la replicante Bruna Husky creada por Rosa Montero, la extremeña con origen subsahariano Annika Kaunda, de Susana Martín Gijón, o las juezas Mariana de Marco y Lola MacHor, de José María Guelbenzu y Reyes Calderón respectivamente.

3. **El perfil literario de la mujer detective.**

Realizamos aquí un breve repaso por las protagonistas de novela negra más destacadas de las últimas décadas: desde la incombustible V.I. Warshawski, la divertida Stephanie Plum, o la hogareña Erica Falk hasta la más joven y atormentada Rebecka Martinsson. En el viaje que nos lleva a recalar en países de consagrada tradición del género como Estados Unidos y Suecia, o a volar hasta el África más meridional, no nos olvidamos del floreciente panorama español: nos detenemos a conocer a grandes rasgos a la veterana Petra Delicado, y a dos jóvenes que se han incorporado en los últimos años: la inspectora Amaia Salazar y la oficial de policía Annika Kaunda.

3.1 **V.I. Warshawski**


Victoria Iphigenia o V.I., más conocida entre sus amistades como Vic, es hija de Tony, un policía de ascendencia polaca y de Gabriella, madre emigrante italiana con aspiraciones a cantante de ópera, ambos fallecidos cuando era aún muy joven. Su mayor legado son los valores éticos que le inculcaron y que mantiene como firmes pilares de su identidad.

Su infancia, que la persigue en cada aventura, transcurrió en el deprimido barrio de South Chicago. Con la ayuda de una beca deportiva consiguió entrar en la Universidad, donde estudió la carrera de Derecho. Durante unos años ejerció como abogada de oficio,
pero pronto sus convicciones morales pudieron más y tras un breve periodo como abogada independiente obtuvo la licencia de detective y se dedicó a la investigación privada.

A pesar del empeño que pone en dedicarse a asuntos empresariales menos comprometidos, suelen presentársele casos con implicaciones en su vida privada, y una vez da con un asunto oscuro no ceja hasta resolver el misterio, poniendo recurrentemente su propia vida en juego en el peligroso Chicago, para sufrimiento constante de las personas que la quieren.

Mujer obstinada donde las haya, presta poca atención a la estética y se centra más en las cuestiones prácticas. Como la mayoría de detectives de su generación, su bebida favorita es un buen whisky solo, y cuando su asistenta no le prepara una comida en condiciones, su alimentación deja mucho que desear. Está divorciada, si pierde la paciencia puede pegar algún que otro garrotazo, y mantiene ocasionalmente aventuras sexuales sin ninguna implicación emocional. Todo esto sonaría a estereotipo si no fuera porque V.I. es una mujer, lo que nos lleva a romper algunos patrones mentales preestablecidos.

Es la más veterana de nuestras protagonistas. Después de tres décadas apareciéndose en cada una de las nuevas narraciones de Sara Paretsky, con sus cincuenta años se ha consolidado como la sabuesa más temida de su ciudad. Los policías desestiman que se meta en sus asuntos y mantiene con los periodistas una relación de amor-odio, pues les llama sólo cuando les necesita y les cuenta lo que le conviene, si bien una vez desenmaraña la trama en la que anda inmersa suele dejarles magníficas historias.

Se caracteriza por su marcada independencia, teniendo problemas para pedir ayuda incluso cuando realmente la necesita, así como por unos principios éticos muy arraigados que la llevan a no soltar una presa cuando sabe que está infringiéndolos. Eso la conduce a meterse en todos los negocios turbios de la ciudad: políticos y policías corruptos, millonarios que juegan con la salud de las personas para aumentar sus ganancias, incluso mujeres feminismas como ella que pese a los principios que pregonan han resbalado alguna vez en el juego del poder. A través de estos casos, Vic y Sara se las componen para realizar, entrega tras entrega, una crítica sin cortapisas de los aspectos más oscuros de la sociedad estadounidense.
3.2. Stephanie Plum

Probablemente la detective más divertida y disparatada que podamos encontrar. Su creadora es Janet Evanovich (South River, New Jersey, 1943), quien tras dedicarse durante un tiempo a la novela romántica dio el salto a la policiaca. El primer libro de la saga se publica en 1994, *One for the money*, y el último hasta la fecha, el vigésimo segundo, *Tricky Twenty-Two*, ha visto la luz este mismo año.

La vida de Plum transcurre en Trenton, New Jersey. Ex vendedora de lencería, tras quedarse sin empleo durante una buena temporada en la que tuvo que ir vendiendo los pocos objetos de valor que tenía en casa, le surge la oportunidad de hacer un trabajo como cazarrecompensas en la agencia de fianzas de un primo de su padre, el depravado Vinnie. Desde entonces, y a pesar de ponerse en peligro constantemente, le tomará el gusto y comenzará a ejercer de forma profesional. A pesar de ser desmañada como la que más y de su caótica forma de trabajo, finalmente logra encontrar al desaparecido en cuestión y cobrar la pertinente recompensa.

Su familia es de ascendencia italo-húngara. Tanto sus padres como su hermana y su estrañalaria y cómica abuela - que la acompaña en algunos de sus encargos - viven en el Burg, un barrio de reminiscencias italianas.

Los personajes femeninos que la acompañan, muy bien definidos, son igualmente estrambóticos. Junto a la abuela Mazur destaca Lula, una ex prostituta que conocerá en su primer caso y que se convertirá con el tiempo en su ayudante y mejor amiga.

Como personaje masculino nos encontramos con el seductor Joe Morelli, policía con quien perdió la virginidad en su adolescencia y que reaparece en su vida para perturbar su ya de por sí bastante inestable equilibrio emocional.

Al igual que V.I., Steph tiene la nevera más veces vacía que llena y descuida terriblemente su alimentación, poniendo por encima incluso la de su querido hámster (si sólo le quedan unas miserables galletas en casa, prefiere dárselas a él) y constituyendo su dieta frecuentemente donuts, café y hamburguesas. Sin embargo y a diferencia de Vic, a Stephanie le consume después un sentimiento de culpa por encontrarse gorda, aunque la mayoría de los hombres diste mucho de verla así.

Si bien Evanovich se aparta algo más del rol del detective tradicional incluyendo en su personaje aspectos cotidianos como la preocupación (culpabilidad, más bien) por el físico y los reconcomios sentimentales – que pueden lograr que la lectora empatice, aunque hacen flaco favor a la causa de la igualdad -, en términos generales seguimos encontrándonos con una inversión de los roles de hombre y mujer en la novela negra:
las mujeres de esta saga son tercas y audaces, y aunque se pasan por el forro la metodología detectivesca, los tipos duros con que se topan no lo tienen fácil para dar la talla a su lado. Pero además, la autora suma un componente delicioso: la caótica vida de Plum está plagada de anécdotas, humor y diálogos ingeniosos. Un plus para la inteligencia.

3.3. Mma Ramotswe

Su creador es Alexander McCall Smith (Bulawayo, Zimbabwe, 1948), quien decide apostar por el género femenino para su personaje, y con Mma Ramotswe acierta de lleno en el corazón de los lectores. Ya va por los diecisésis libros publicados (The No. 1 Ladies’ Detective Agency, 1998 - The woman who walked in sunshine, 2015) y esta detective africana no tiene ninguna intención de dejar de resolver sus intrincados, a veces entrañables y sin duda entretenidos misterios.

Mma Ramotswe vive en Gaborone, Botsuana, y su nombre real es Precious, si bien Mma o Mmagosi es el tratamiento de respeto utilizado en el idioma setsuana para la mujer:

Todos la llamaban mma Ramotswe, aunque si la gente hubiese querido ser más formal, se habrían dirigido a ella como mme mma Ramotswe. Éste hubiera sido el tratamiento apropiado para una persona de rango, pero ella nunca quiso hacer uso de él. De modo que siempre la llamaban mma Ramotswe, más que Precious Ramotswe, nombre por el que muy poca gente la conocía (McCall Smith, 2005: 10).

Es una mujer fuerte y valerosa. Cuando su padre fallece dejando en herencia un rebaño de ganado, no duda un instante en venderlo y establecer con los beneficios obtenidos una agencia de detectives, la Primera Agencia Femenina de Detectives del país, de la que se siente profundamente orgullosa. En verdad no es gran cosa. Dos mesas, dos sillas, un teléfono, una máquina de escribir, y la imprescindible tetera con sus tres tazas donde prepara roibos para ella y sus clientes.

La vida no ha sido fácil para Precious: se casó muy joven con un mal hombre que la maltrató y perdió su bebé al poco de nacer. Poco a poco también su vida personal se irá reconstruyendo, pero para conocerla habrá que acompañarla en sus aventuras.

El lema de la saga deja a las claras con qué nos enfrentamos al tomar cualquiera de sus libros: Never underestimate a woman's intuition. Y así es, efectivamente. La intuición, junto al ingenio y la inteligencia de esta alegre africana, logra resolver las situaciones más inverosímiles.
Su objetivo no es salvar el mundo, ni eliminar cualquier rastro de corrupción o ilegalidad de él, sino uno mucho más modesto e igualmente loable: ayudar y hacer un poquito más felices a las personas que acuden a su agencia.

Junto al placer de tratar de resolver los misterios planteados, viajar con Mma Ramotswe a Botsuana y sus parajes de ensueño, acercándonos a su cultura, sus convicciones y valores, es sin duda un aliciente añadido para adentrarse en el entrañable mundo de la protagonista.

3.4. Erica Falk

En ella encontramos un giro de tuerca en el papel de detective hasta entonces habitual. Erica no es una tipa dura; es una mujer corriente, con sus sueños y temores.

Es escritora, al igual que su creadora Camilla Läckberg (Fjällbacka, Suecia, 1974). Aunque mucho más joven que sus predecesoras, la saga lleva buen ritmo y va ya por los nueve libros publicados, casi a uno por año (Isprinsessan, La princesa de hielo, 2003 – Lejontämjaren, El domador de leones, 2014).

Atormentada por una infancia definida por la falta total de muestras de afecto de su madre, tras fallecer ambos progenitores regresa a su pueblo natal, Fjällbacka, donde conocerá a Patrik, el policía con quien comenzará una vida en común y al que implicará siempre en sus investigaciones. A lo largo de la saga vemos la evolución en la vida de Erica, más convencional que la de sus precursoras. Queda embarazada, sufre una depresión posparto, queda embarazada de nuevo, y entre los problemas cotidianos de una familia al uso, ayuda a su hermana a rehacer su vida y reconstruir su autoestima tras una relación de maltrato físico y psicológico y otras desgracias que le tocará sufrir. Paralelamente resuelve los asesinatos perpetrados en su pequeño pueblo, donde los cotilleos vecinales juegan un papel crucial a la hora de seguir la pista que le lleve hasta el culpable, y donde, a su vez, los oscuros secretos del pasado suelen esconder la llave para entender los crímenes del presente.

3.5. Rebecka Martinsson

Abogada especializada en Derecho Fiscal. Inteligente, adicta al trabajo y aparentemente fría, reside en Estocolmo hasta que ha de regresar a su pueblo natal, en este caso Kiruna, ante la implicación en un asesinato de una íntima amiga.

Allí, al igual que le sucede a Erica, los secretos arrastrados de la infancia regresan sin piedad para martirizarla. Sumados a los traumas que le producirán los crímenes que se
ve abocada a resolver, la estabilidad psicológica de Martinsson sufrirá duros reveses difíciles de superar.

Como contraposición a su dureza, encontramos a otra mujer protagonista con quien le costará llegar a entenderse: la inspectora Anna Maria Mella, desbordada entre sus labores como profesional y madre de familia. Un perfil mucho más cercano al de la escritora y detective Erica Falk que el de la propia Martinsson.

No falta, sin embargo, el galán que pone del revés el corazón de Rebecka, su jefe Måns Wenngren, insensible y calculador de cara a la galería e incapaz de demostrarle su cariño, pero que alberga hacia ella los mismos sentimientos encontrados.

Åsa Elena Larsson (Uppsala, Suecia, 1966) ha escrito hasta la fecha cinco novelas protagonizadas por Martinsson (Solstorm, Aurora boreal, 2003 – Till offer at Molok, Sacrificio a Móle, 2011) y ha sido reconocida como autora revelación de la novela negra escandinava.

**3.6. Lisbeth Salander**

Nuestra hacker favorita. Esta investigadora privada es una “anti-héroe” desde muchos puntos de vista. Probablemente ahí reside buena parte de su encanto, en los dilemas éticos a los que nos enfrenta con sus determinantes y peculiares convicciones morales.

Su creador Stieg Larsson (Skellefteå, Suecia, 1954 – Estocolmo, Suecia, 2004) falleció de un ataque al corazón antes de poder ver publicada la trilogía y con una cuarta parte entre manos.

Lisbeth ve la luz en 2005 gracias a *Los hombres que no amaban a las mujeres* (Män som hatar kvinnor), continúa dejándonos en vilo en 2006 con *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* (Flickan som lekte med elden) y regresa nuevamente en *La reina en el palacio de las corrientes de aire* (Luftslottet som sprungdes) en 2007.

Recientemente se ha publicado una cuarta parte de la saga, si bien por un escritor diferente (David Lagercrantz) escogido por la editorial que publicó la trilogía en Suecia y cuyo producto nada tiene que ver con el manuscrito que Larsson dejara sin finalizar, en el que se abordaban los feminicidios en Ciudad Juárez, muy en la línea con el compromiso del fallecido escritor contra la violencia hacia las mujeres. Nada que ver con la temática tratada en la novela publicada.
Pero volvamos a Lisbeth. Inadaptada social, con una infancia aciaga en la que no finalizó ni tan siquiera los estudios básicos, posee sin embargo una inteligencia fuera de serie, así como unos fuertes principios de una ética un tanto peculiar.

Ella sí cuida su estética, aunque de una manera también bastante personal, siempre alejada de las convenciones sociales. Extremadamente delgada, viste de negro y tiene el cuerpo atestado de piercings y tatuajes.

Es bisexual y no tiene enganches emocionales sino aventuras ocasionales, hasta que aparece el galán en escena, nuestro otro protagonista de la serie, Mikael Blomkvist, quien le robará el corazón. Ni siquiera Salander estará exenta de caer en el ideal del amor romántico, aunque elegirá cortar el sufrimiento de raíz y sobreponerse con la misma terquedad con que lo ha hecho en las salvajes circunstancias que le han tocado vivir a sus tan sólo veinticuatro años de edad.

**3.7. Petra Delicado**

Nos centramos ya en el panorama español, comenzando con nuestra inspector a de policía más experimentada.


En el personaje de Petra Delicado encontramos muchas similitudes con el de nuestra otra veterana, V.I. Warshawski. Al igual que la estadounidense, estudió Derecho y trabajó un tiempo como abogada, asumiendo que no le motivaba lo suficiente y optando por un giro en su carrera profesional. En el caso de Delicado, su opción fue la academia de policía. Estuvo durante años en el Servicio de Documentación, un departamento nada aventurero, hasta que su jefe la puso al mando de una investigación y se consolidó con el paso de los años y los libros como una de las mejores inspectoras resolviendo casos de homicidio.

Petra nos recuerda también en su carácter a V.I.: es una tipa dura, como se encarga de recordarnos su propio nombre. Suelta tacos y mamporros cada vez que es necesario, se emborracha cuando tiene un mal día, y, una vez más, si no fuera por su asistenta no comería en condiciones prácticamente nunca. También en el punto irónico que le pone a todo nos recuerda a su predecesora norteamericana.

Con dos divorcios a las espaldas (uno en el caso de V.I.), disfruta de su independencia, se considera abiertamente feminista y no quiere relaciones que pasen de
esporádicas, aunque con el tiempo conocerá a un encantador y atractivo arquitecto con el que apostará por el clásico “a la tercera va la vencida”. Aquí sí hay diferencia. Con él y sus tres hijos Petra tendrá que apañárselas para cambiar el chip desde su abaluartada autonomía a una vida en familia numerosa, a la que se rendirá con relativa facilidad a pesar de sus constantes críticas cargadas de una afectuosa ironía.

A su favor decir que su ingenio supera con creces el de la propia Vic, y las conversaciones entre ella y su eterno amigo y ayudante Fermín Garzón son infinitamente más divertidas. Él constituye un contrapunto perfecto para su desapego del mundo, a quien no pierde oportunidad para escandalizar con sus provocadoras afirmaciones.

3.8. Amaia Salazar

Creada por Dolores Redondo (San Sebastián, 1969), la conocemos hace tan sólo dos años a través de la publicación de El guardián invisible. El mismo año, 2013, volvemos a encontrarla en Legado en los huesos, y en 2014 redondea la trilogía con Ofrenda a la tormenta.

Salazar es inspectora de homicidios de la Policía Foral de Navarra. Estudió en la academia del FBI en Quantico especializándose en asesinos en serie, y al igual que Erica Falk y Rebecka Martinsson, se verá constreñida a regresar a su pueblo natal, en esta ocasión Elizondo, para resolver un crimen y de paso enfrentarse a los terribles fantasmas del pasado. También en similitud con Erica, su madre jamás le demostró ningún tipo de afecto, lo que marcó su infancia y posterior desarrollo personal.

Está casada con un prestigioso escultor norteamericano, guapo, enamorado, rico y perfecto, y anhela tener descendencia, lo que conseguirá al final de su primera novela, pero que le reavivará traumas de su infancia, incluido un sentido de culpabilidad excesivamente presente.

Aunque en apariencia es fuerte e independiente y no tiene problemas en dar órdenes a sus subordinados varones ni en pegarse con alguno de ellos si estima que la situación lo requiere, en el fondo la niña asustada del pasado sigue presente en su interior: en su propio refugio hogareño es incapaz de dormir sin la luz encendida y su marido al lado.

3.9. Annika Kaunda

Annika es una joven policía de origen subsahariano. Nació en Namibia (país colindante del de nuestra amiga Mma Ramotswe) si bien a los siete años se vio
compelida a viajar a España, donde obtuvo la nacionalidad y fue acogida en un centro de menores en el que transcurre su infancia junto a su mejor amiga, Violeta, otra niña desamparada sin familia a la que recurrir.


Annika estudió Psicología y poco después aprobó las oposiciones de Policía Nacional especializándose en violencia de género. Desde entonces trabaja en la comisaría de Mérida, primero como agente y después ascendiendo a la categoría de oficial.

Idealista convencida, en su día a día ha de enfrentarse a un jefe misógino e intolerante y a los micorracismos y micromachismos - a veces no tan micros - que sufre en el cuerpo de policía, aún totalmente masculinizado, y en su propio entorno. Su color de piel y su pertenencia a las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad hacen que dificilmente pueda pasar desapercibida en una ciudad de dimensiones reducidas como Mérida.

Independiente y audaz, tiende a ocultar sus sentimientos tras un rígido caparazón, aunque algunas personas serán capaces de traspasarlo, como el periodista Bruno o la pequeña Celia.

Annika también esconde secretos de su pasado, aunque en su caso no tienen que ver con madres psicóticas ni traumatizadas, sino con la cruenta guerra que asoló su país de origen durante su infancia. Luchará contra ese pasado que se empeña en regresar mientras investiga casos de violencia de género, destapa redes de trata de mujeres y sigue la pista a asesinos vinculados al pasado romano de la ciudad o a niñas inmigrantes desaparecidas en extrañas circunstancias.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Los patrones de la mujer protagonista de novela negra, especialmente los que se remontan ya a algunas décadas, siguen de forma bastante fiel el modelo preestablecido de detective masculino tradicional. Es decir, lo que cambia es el sexo del personaje,
pero actúa de forma muy parecida. Es el caso de Vic o Petra, si bien Petra ha evolucionado con los años (no sabemos si para bien o para mal), casándose y formando una familia.

Sin embargo, entre las *damas negras* más jóvenes comenzamos a encontrarnos con referentes distintos que enriquecen este género literario.

Se liberan del estereotipo de detective clásico, si bien no lo hacen de las cadenas sociales que conlleva su sexo; no escapan estas mujeres modernas del sufrimiento por amor, ni de la preocupación por su estética.

Entra en escena el papel de madre, hasta entonces vedado para las detectives, y junto a él y a las alegrías que conlleva, también toda su problemática: desde la conciliación con su absorbente trabajo hasta la culpabilidad tan arraigada por no pasar todo el tiempo junto a sus cachorros.

Son más reales, sin duda, estas mujeres; más parecidas a las que podemos encontrarnos en nuestro día a día. Y, como las de carne y hueso, no se libran aún de los roles para ellas asignados.

Hay además un nuevo factor en juego: la repercusión de la infancia en el desarrollo de la personalidad, algo innegable desde un punto de vista psicológico pero que rara vez habíamos encontrado en nuestros detectives masculinos, poco dados a ahondar en sus raíces, y que sin embargo constituye prácticamente un denominador común entre nuestras detectives más jóvenes.

A salvo de estos paralelismos entre ellas, encontramos todo un espectro de personalidades, identidades y formas de enfocar la resolución de los misterios con los que han de enfrentarse que, con su diversidad, enriquece sin duda el género literario.

Frente a un modelo patriarcal donde el sexo femenino desempeña un papel estereotipado y muy reducido, las mujeres de papel analizadas tienen la virtud de reflejar problemáticas e inquietudes de la sociedad actual que hasta entonces habían sido obviadas.

Siendo precisamente el compromiso social de visibilizar la realidad y sus injusticias, un *leitmotiv* propio de este género, la óptica de estas detectives, policías, abogadas o cazarrecompensas, conforma ya un pilar fundamental del actual y renovado edificio de la novela negra.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.


Evanovich, J., One for the money, St Martin’s Press, 2003.
Evanovich, J., Two for the dough, St Martin’s Press, 2007.

Läckberg, C., La princesa de hielo, Maeva, 2008.
Läckberg, C., Los vigilantes del faro, Maeva, 2013.


Martín Gijón, S., Más que cuerpos, Anantes, 2013.
Martín Gijón, S., Desde la eternidad, Anantes, 2014.
Paretsky, S., Marcas de fuego, Ediciones B, 2008.
Redondo, D., El guardián invisible, Destino, 2013.

NORMA LINGUISTICA E MISCUGLIO LINGUISTICO: I RACCONTI DI GUERRA DI NELIDA MILANI

Rita Scotti Jurić
Università Juraj Dobrila di Pola, Croazia

Isabella Matticchio
Università Juraj Dobrila di Pola, Croazia
Università degli Studi di Padova, Italia

1. INTRODUZIONE


2. NORMA LINGUISTICA E MISCUGLIO LINGUISTICO

Per norma linguistica si intende un insieme di regole che si riferiscono a tutti i livelli linguistici, dalla fonologia alla testualità, accettato da una comunità di parlanti e scrittori in un determinato periodo e contesto storico-culturale (Cfr. Giovanardi, 2010).
Questo non significa necessariamente attenersi a criteri stabiliti o imposti di correttezza e di valutazione soggettiva di quanto viene espresso, ma rispettare le convenzioni linguistiche della comunità linguistica alla quale vogliamo appartenere, compresa la comunità mistilingue (Coseriu, 1969). Se la norma è la convenzione che si deve rispettare, l'uso è il punto di forza che permetterà di infrangerla o meno. Secondo Beccaria (2010) non esistono lingue che non siano miste ed essere miste è considerato un pregio, non un difetto. «Il cambiare è segno di vitalità, non di patologia. A meno che la struttura di una lingua non venga intaccata da un'altra» (Beccaria, 1988, 241). Parlando e scrivendo, le persone usano la lingua adattandola a regole non comprese nella grammatica e non riconosciute quindi dalla norma, ma spesso producono delle nuove forme linguistiche fortunate che nelle piccole comunità in cui vigono arrivano a concorrere con la norma stessa. In alcuni casi esse entrano a far parte della regola, modificandola. In altri invece, restano in attesa per un po’ e poi scompaiono. Ci sono casi in cui affiancano per secoli le forme grammaticali ma sempre senza mai venir riconosciute come valide dalla norma. Linguisti e scrittori, possono scegliere di essere più o meno puristi, a seconda che siano più propensi a respingere le nuove forme dettate dall’uso, oppure ad accettarle. Giustamente, solo i letterati che hanno un’ottima padronanza della norma possono scegliere consapevolmente di ignorarla, ossia procedere con scelte “fuori canone”, cambiando l’organizzazione e la natura del fenomeno linguistico canonizzato/standardizzato. Questo tipo di devianza è significativa nei discorsi dei parlanti italiani dell’Istria, regione il cui lo Statuto garantisce il bilinguismo croato-italiano, dove il miscuglio linguistico è piuttosto una norma che un’eccezione: alla lingua di partenza (italiano e/o croato) si inseriscono parole dialettali (istorveneto e/o ciacavo), espressioni inglesi, francesi, latine, come assaggi di plurilinguismo. Questo translinguismo, inteso come la convivenza di due o più lingue che non si escludono ma si completano e si relazionano l’una con l’altra, viene adottato per raggiungere obiettivi diversi sul piano dell’espressione. La biculturalità, la pluriculturalità e il translinguismo determinano la scelta e la possibilità di vivere una o più culture in modo umanamente e artisticamente produttivo, inducono ad individuare nel “rifiuto della norma” un momento fortemente creativo dell’attività letteraria contribuendo a portare all’espressione linee e proposte linguistiche di rottura con l’ambiente accademico ortodosso a favore delle innovazioni e delle contaminazioni culturali. La deviazione dalla norma di per sé non produce necessariamente un effetto estetico, ma può, anziché produrre semplicemente disordine, attirare l'attenzione del
destinatario inducendolo a interrogare le flessibilità e le potenzialità del testo che interpreta e quelle del codice a cui fa riferimento.

3. CONTESTO STORICO-CULTURALE E LINGUAGGIO NEI RACCONTI DI GUERRA (2008)

Nelida Milani¹ nei sui Racconti di guerra parla di guerre diverse, tutte ugualmente devastanti, partendo dal secondo conflitto mondiale, al dopoguerra dove, in seguito al passaggio dell'Istria alla Jugoslavia, vi fu l'esodo di molti italiani e croati da queste terre. L'autrice, la cui famiglia ha deciso di rimanere in un’Istria diventata ormai del tutto straniera, ha visto partire per sempre parenti, conoscenti ed amici. L’Istria diventa di colpo una società multietnica dove sembra che «tutta la balcania /abbia n.d.a. scaricato /…/ la sua mercanzia umana, una variopinta società di nativi e foresti con irripetibili connotazioni istriane /…/ gli italiani /…/ sembravano “un volgo disperso che norme non ha”, /…/ “persi della mamma”» (102). Tutta la storia di questa terra, le frantumazioni, le guerre, la convivenza, il dolore, vengono raccontati in pagine miste di dolore, ironia, umorismo e molta sensibilità. Dopo la II Guerra Mondiale, l'Istria, la città di Fiume e parte della Dalmazia passano alla Jugoslavia e il destino di molte città cambia drasticamente, come sarà il caso di Pola: «Per nazionalità la città è innegabilmente Pula, per la crescente balcanizzazione è innegabilmente Pula. Eppure io preferisco chiamarla Pola, come l'hanno chiamata mia madre e mio padre in anni in cui non sembrava “Pula”» (103). Con l'esodo degli italiani le famiglie si dividono, c'è chi resta e c'è chi parte e tra esuli e rimasti purtroppo, nascono rancori:

“/…/ Chiami i rimasti “italiani de biga”, malati di vittimismo, dice. /…/ Non siete niente, né italiani né croati, tutti misti, mezzi italiani, mezzi croati, dei felomeni squasi de natura, ma in definitiva né l'una né l'altra cosa. Esclusi da ciascuno dei due mondi, dice, relegati oltre i die se confini in una zona amorfa e piena di bollori, indefinibile e senza nomi, in balia di una cultura di angoscia. /…/ Non è uno ma due, ognuno vuole la doppia cittadinanza. /…/ cosa volè saver voi rimasti?” (Milani, 2008: 117).

Le scuole in lingua italiana venivano chiuse e gli alunni, figli di matrimonì misti, venivano allontanati. Solo più tardi, alla loro riapertura, si dovettero recuperare gli anni perduti. Dice la Milani:

¹ Nelida Milani nasce a Pola nel 1939 è impegnata nella ricerca sul piano della linguistica e della narrativa. Per molti anni è stata docente presso il Dipartimento di studi in lingua italiana dell'Università «Juraj Dobrila» di Pola ed ha conseguito il titolo di professressa emerita.
“Solo io so la sofferenza dei primi tempi nella scuola italiana, il mio vivere in silenzio per mesi prima di iniziare il faticoso srotolo del gomitolo lessicale. Io ero convinto di saper parlare italiano, se no, non mi sarei nemmeno presentato alle iscrizioni. Invece quando mi mettevo parlare italiano mi spuntavano dalla vergogna e dalla paura le lacrime.” (Milani, 2008: 192).


Nelida Milani è sempre stata molto attenta ai linguaggi dell'Istria, portavoce del dialetto istroveneto, una specie di “carta d'identità” degli italiani istriani, spesso inserito nei suoi racconti e mescolato a termini croati. Un miscuglio linguistico che rispecchia l'identità plurima delle popolazioni di questa regione, che rende tangibile e ci avvicina alla drammaticità dei fatti, in particolare quelli vissuti in seguito all'esodo e al passaggio all'ex Jugoslavia. I racconti di guerra, è un’opera che, accanto alle precedenti2, è scritta

2 Nel 1991 esce alle stampe il libro Una valigia di cartone, edita dalla casa editrice Sellerio, che le valse il prestigioso premio Mondello in cui parla dell'identità etnica e linguistica degli appartenenti alla minoranza nazionale italiana in Istria. Il libro, composto dai racconti La valigia di cartone e Impercettibili passaggi si presenta come un testo plurilinguistico in cui alla lingua italiana e al dialetto istroveneto viene affiancata la lingua croata. Farà seguito il libro Bora edito da Frassinelli nel 1998, di cui è coautrice con Anna Maria Mori, che racconta il dramma dell'estilo della popolazione italiana dall'Istria da due punti di
in una lingua che mette in discussione l’italiano come costruzione monolitica di ascendenza letteraria e cerca strade parallele, confluenti, divergenti, dando testimonianza della realtà plurilinguistica di questo territorio di confine, attraverso i rapporti mobili e dinamici che legano lingue e contesti diversi. È un linguaggio che arricchisce tutta la collettività letteraria di nuovi temi e nuove sensibilità, promuovendo forme inedite del raccontare e aspetti culturali di un patrimonio plurimo.

Lo stile dei racconti è giocato su diversi registi e codici che danno al testo un'indiscutibile «validità di un messaggio nuovo /.../ tutto calato alla ricerca di una lingua moderna, duttile, per certi versi provocatoria... sintonizzata su lunghezze d'onda considerate sino a veri «off limits» e conseguentemente nuove, inusitate, affascinanti e cattivanti...» (Pellizzer, 1993, 221-222). Il calarsi nella quotidianità plurietnica e pluriculturale della sua città le permette di usare una lingua la cui variante diglossica, usata con pertinenza, rende il suo discorso moderno e scorrevole.

La sua scrittura è filtrata dall’ironia, da una carica di umorismo benevolo perché teso alla comprensione, anche se spesso amaro; è ricca di espressionismi sperimentali e plurilinguisti, di inserzioni dialettali, in lingua colta, di parole croate, citazioni, proverbi, termini tecnici, in cui si mescolano variamente una schiettezza di parola con una chiara necessità di dire, quasi un bisogno che urge prepotente da dentro e rompe ogni argine per trovare una sua via d’uscita. Allora i tratti plurilinguistici e i diversi registi usati nella narrazione si connettono strettamente alla materia, si compenetralo in una sorta di scambievole necessità di esistenza, una simbiosi che dà senso al discorso. Non sono esercizi di scrittura, intendendo per esercizio una sperimentazione giocata prevalentemente sul piano della forma, ma espressioni linguistiche che danno forma al pensiero.” (Musetti, 2008: 11).

Lo straniamento è una caratteristica stilistica ricorrente nella scrittura di Nelida Milani, ed è quel procedimento che mostra una nuova percezione della realtà attraverso la deautomatizzazione del linguaggio, l’uscita dai moduli consueti della narrazione (Scotti Jurić, 2007).

4. ANALISI E DISCUSSIONE

Nell’opera presa in esame, la lingua di base è l’italiano standard con frequenti alternanze di codice, in cui si passa dal dialetto istroveneto, al croato, inserendo anche

Tabella 1. Occorrenza degli elementi plurilinguistici e mistilingui nei *Racconti di guerra*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Parole</th>
<th>Enunciati</th>
<th>Parole</th>
<th>Enunciati</th>
<th>Parole</th>
<th>Enunciati</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>pignate</td>
<td>Pina mia, no’ i me vol, no’ i ne ga mai voludo</td>
<td>gospoža</td>
<td>lijepi oni lonci. Prijatno i dovidjenja</td>
<td>music</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>mona</td>
<td>Anmanc’.../ che i fassessi pase, mi credeme, sto sangue, sto massar, sto oror, che se vedi in television, sta gente che se sbudela sotto casa, no me piase per gnente, no me piase purché sofi i nossenti. E po’ ocio per cio, dente per dente, valeva za in tel Antico Testamento, in questa guerra la parola d’ordine xe per un ocio d’oci, per un dente tutta la ganassat”</td>
<td>tetrapak</td>
<td>da, lijepi lonci, dovidjenja</td>
<td>ça y est</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>caspitola</td>
<td>/.../ Co’l lera pio clic bel come una stela, coi brassoti e le gambosce, robe de magnarlo, un bombon...</td>
<td>cedo</td>
<td>Marjane, Marjane, çà barjak ne viaj’?</td>
<td>domiae non sum dignus</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>spacheri</td>
<td>Ma dove gavveo i oci? Is’el de drio</td>
<td>žlivovica 2</td>
<td>Seada, ja se zovem Seada.</td>
<td>kalashnikov</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>magnaitaliani</td>
<td>È cossa xe fiabe forsi, sacra dio, cossa xe carta strassa le carte in archivio del Comun e i nomi dei trapassati nei libri dela Cesa, cossa la storia scrita no’ i la conta più?</td>
<td>turska kava</td>
<td>e, moj sinko</td>
<td>jeep, Seada and company</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a remengo</td>
<td>Solo perché i ga dà scole, e i sa parlar ben, xe poche persone che le te sa parlàr come quei là, polmoni, caro mio, ghe vol polmoni per insempiar la gente.</td>
<td>berek</td>
<td>nema ništa</td>
<td>lager</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>drusi No’ ti vol ciapar qualche mato scapeloto</td>
<td>zeljanica</td>
<td>dobro, dobro</td>
<td>kniker bokers</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>pedoci refai</td>
<td>Con la parona duto un pipici cicici de qua e de là no’ vedo l’ora ogni mese una volta de tornar a casa per sgnonfarne de pasta e faso.</td>
<td>arma</td>
<td>dobrodošli diza</td>
<td>cia</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>burattini!</td>
<td>Mamma, ma xe fatà de carne anch’ella gente. Cossa, forsi xe sangue differente, no semo tutti quanti de una pasta? No’, xe forsi la Marijana una dela nostra famiglia ormai?</td>
<td>musaka</td>
<td>nema problema</td>
<td>fact torum</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>mangiatiche! /.../ Chiamà i rimasti “italiani de biga”, malati di vittimismo, dice. /.../</td>
<td>yogurt</td>
<td>res gestae</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>pippiripierlo /.../ qua semo a casa nostra… cossa ve par? semo fio di Venessia, venessiani!</td>
<td>ajvar</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>pajoj</td>
<td>Mi me sento sul scagnoto, in tel’ombra, a baratar parole fra pisionati vardando el mio bel mar e i batei che bordizza e i se fa in fora per ‘ndar pescecar</td>
<td>évapi</td>
<td>far west</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>corbe</td>
<td>Chi ga ’vù ga vù e chi ga dà ga dà</td>
<td>Plava laguna</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>lisiera</td>
<td>Uomini siete e no pegore mate!</td>
<td>Zelena laguna</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>liscivia</td>
<td>Mai più compagna razza! Se ga rotto el stampo! Lassè che la dormi povera vecia!</td>
<td>skapnu</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

3 Il numero accanto alla parola/enunciato indica il numero di ricorrenze nel testo.
4.1. Il plurilinguismo: la voce dell’orality

L’istroveneto, accanto all’italiano standard come lingua di base, è l’idioma più usato in assoluto e rispecchia fedelmente la situazione diglossica dell’ambiente. Con una frequenza di 42 parole singole (di cui 6 che si ripetono), vengono designati ambienti e oggetti della casa: *pignatte (pentole), spacher* (stufa a legna) *linsioi* (lenzuola), *pajoj* (pagliericci, materassi), *corbe* (cesti di vimini), *lisiera* (luogo una volta adibito al lavaggio dei panni), *tecia* (tegame), *sbrufador* (inaffiatioiio), *cheba* (gabbia), *pupoloti* (pupazzetti), s’cinca (biglia), *sabate* (ciabatte); insulti: *mona* (fica, usato in senso figurato per dare dello “scemo” a qualcuno), *magnaitaliani* (mangiaitaliani), *buratini* (burattini), *mangiaffiche* (mangiasoldi), *pedoci refai* (cozze “abbellite-migliorate”), *cotorler* (donnaiolo), *babe* (dispregiativo *donna*); indumenti: *bluse* (camice), savate (ciabatte); cibi: *jota* (minestra di crauti e fagioli), *brodeto* (brodetto), *stolverk* (caramella al latte), fondaci (fondi del caffè), *pomicachi* (cacci); parole inventate: *caspitarola*
(caspita), *pippirimerlo* (fare il maramao a una persona a cui si dà del “merlo”), parole croate assimilate: *drusi* (dal croato *drugovi*, compagni); altro: *grempane*⁴ (vedi grembano, rocce), *muss* (asino), *brustolà* (abbrustolito), *ridolini* (attori del film muto, da Larry Semon comico conosciuto in arte come Ridolini), *pompafoge* (l’addetto alla scarica dei pozzi neri), *bobana* (ricchezza). L’uso del dialetto in contesti standard viene inteso come una deviazione rispetto alla norma, sia nel caso dell’inserimento di parole singole che di interi enunciati. Un testo letterario di questo tipo, che si basa sul dialogo, farà in modo che attraverso di esso si entri in altri mondi e in altre lingue. Così un personaggio dei racconti dirà: “Ma cosa voi no savè parlar per slavo? Che lingua parlè? No savè parlar po nā’u? E più in là esclamerà: “Xe tuto un drek!””. Dalla narrazione in italiano standard si passa al dialetto istroveneto che a sua volta veicola parole croate: si tratta di una lingua orale spontanea di questo spazio multiculturale, come “realizzazione imperfetta” della lingua scritta, come un sottosistema grammaticale della lingua standard colta. In alcuni casi l’uso del dialetto risalta la funzione identificativa della lingua dove non servono molte descrizioni del narratore per caratterizzare un personaggio, ma a tracciarne l’identikit sarà il linguaggio utilizzato dal personaggio stesso. Tutti questi enunciati dialettali inseriti nel testo possono creare problemi di comprensione al lettore non istriano. La Milani, per ovviare alle possibili difficoltà nel decifrare alcuni termini il cui significato non appare facilmente deducibile dal contesto, riporta la corrispondente parola italiana dopo quella dialettale: “*italiani de biga*”, malati di vittimismo” (117), gli italiani che mi sembrano “un volgo disperso che nome non ha”, mio padre usava dire “*i xe persi della mama*” (102) oppure la traduzione in italiano di enunciati croati: *ČLijepe oni lonci. Prijatno i doviđenja!* Belle quelle pentole. Buon appetito e arrivederci” (22). Spesso spiega il significato delle parole utilizzate inserendo delle speigazioni e delucidazioni per agevolare la comprensione del lettore non istriano: “...tra le nebbie e la morte, qualche cedo, magari. Cosa significa cedo? Cedo significa cetnico, della razza di quelli che ammazzano e stuprano, .../” (25). In altri casi, il significato della parola croata o dialettale è decifrabile grazie al contesto in cui viene pedantemente inserita: “Le sue labbra a due centimetri, il suo fiato carico di *šljivovica* l’avvolge in una nuvola disgustosa” (57), e più in là “era stato cacciato per ubriachezza molesta da non si sa quanti caffè bar e alberghi, la *šljivovica* lo bruciava con il suo

⁴ In Bursić Giudici B., Orbanić, G. (2009) segnato come “rocce”.
fuoco inestinguibile” (73), per cui è facile comprendere che si tratta di una bevanda alcolica.

Il croato, come la seconda lingua più frequente nel testo, si manifesta con ben 33 parole con 3 ripetizioni, adoperate per indicare cibi: šljivovica (liquore di prugne), turska kava (caffè turco), burek (involtino di formaggio, carne o mele), sarma (involtino di carne macinata in foglia di cratuo), musaka (pasticcio di patate e carne macinata), jogurt (yogurt), ajvar (tipo di condimento), zeljanica (pasticcio di spinaci), čevapi (carne alla griglia di tradizione bosniaca), mesni doručak (colazione a base di carne); adattamenti dal croato: taglianca (da taljanka, italiana), milizioner (da milicioner, poliziotto), reacza (da reakcija, reazione), ofiziri (da oficiri, ufficiali); nomi propri di luoghi e ditte: Plava laguna e Zelena laguna, Borovo, Elektroistra, Jugo; persone: cedo (dal croato četnik, cetnico), gospodo (signora); altro: tetrapak (imballaggio per bevande), skupnu (agg. collettiva), interiezioni, saluti e insulti: poboga (per Dio), molim (prego), dobrodošli (benvenuti), dobar dan (buongiorno), doviđenja (arrivederci), jeboteja (ti fotto), jeboeon (ti fotte), jebovasja (vi fotto).

Tra le altre lingue usate nel corpus esaminato troviamo l’inglese (4), il latino (3) il dialetto croato ciacavo (1), il russo (1), il tedesco (1) e il francese (1). Tutti questi termini inseriti nel testo sono individuabili come tag-switching piuttosto che semplici interferenze, visto che sono mutamenti pensati e voluti dall’autrice e non sono frutto del semplice contatto linguistico accidentale fra le due lingue. Questa tattica dello straniamento usa forme artistiche che hanno lo scopo di creare nei destinatari un senso di alienazione, cioè di portare il lettore ad assaporare culture e lingue a lui più o meno lontane. La volontà di mantenere le proprie radici linguistiche riflette nella Milani il desiderio di rievocare il passato e di mantenere viva la memoria. I personaggi, i mestieri, le abitudini, la cucina istriana, presenti in tutte le sue opere, sono preziosi documentazioni di abitudini linguistiche e di vita orami rilegate al ricordo. La Milani riproduce non solo atteggiamenti, comunicazioni, riflessioni, ma anche colori, voci, suoni, canti locali (“«Marijane, Marijane... ča barjak ne viješ...».”, 118), belati di armenti (meeh), le risa delle persone (hiho-hoho).

4.2. Commutazione di codice e innovazione linguistica,

Le commutazioni di codice che intercorrono nel testo, significative per il valore simbolico dei due codici e il contrasto creato dalla loro mera giustapposizione nel
discorso, si presentano, (vedi paragrafo 3.1.), sotto forma di tag-switching, di switching interfrasasatico e switching intrafrasasatico. Il tag-switching è la forma di miscuglio linguistico più comune tra i parlanti plurilingui in quanto permette l’inserimento di un’unica parola straniera nella lingua base avente valenza intenzionale e funzionale e connessa alla dinamica della conversazione: per offrire momenti umoristici (“La music – quella forma di comunicazione superiore /…/”, 19), elementi referenziali (burek, zeljanica, sarma, musaka, kalashnikov), caratteristiche emotive e soggettive (babe, mona, poboga, jeboteja, jebovasja, jeboteon). Come si vede, l’autrice non ha ambizioni di innovare la “lingua letteraria”; l’introduzione del dialetto e del croato, elementi esteriori facilmente individuabili, riveste un ruolo meramente strumentale e funzionale. Nel gioco impercettibile tra norma e non-norma si colgono momenti linguistici assemblati e amalgamati con la lingua di base in modo da sembrare perfettamente in regola con la sua grammatica. Nell’enunciato “noćni putani, cornuti taliani, moni de imbriagont” (164) l’autrice accorda l’aggettivo croato “noći” (notturni) alla parola “putani”, che diventa un maschile plurale della parola italiana “puttana”. La coppia nome-aggettivo in quest’ottica di “puzzle” mistinglese non è per niente dissonante all’orecchio del lettore istriano, abituato a creare costruzioni simili nel suo parlato quotidiano. Ma uno degli elementi più interessanti sono i casi in cui l’autrice usa parole della lingua croata con grafia italiana, come nei casi di: taglianica (cro. talijanka, italiana), dizza (cro. dica, bambini) reazia (cro. reakcija, reazione) e ofiziri (cro. oficiri, ufficiali), milizioner (cro. milicioner, poliziotto), drusi (cro. druži, drugovi, compagni). Tutti questi termini vengono usati con una lieve nota di ironia e questo modo particolare di esplicitarli in forma scritta aumenta la coesione delle due lingue, cercando al massimo di avvicinarle e assemblarle. L’autrice, si avvale poi di termini inventati ad hoc come negli enunciati “La capra non se la batte in alcun modo: “Pippirimerlo, acchiappami”, sembra dire allontanandosi col passo tranquillo (150); Il sentiero martoriato di grempani, di vetri, di chiodi (17), “Alla tua età, caspitarola, tutto è possibile” (47), mangiafliche (115), ecc.

Per quanto invece riguarda il code-switching interfrasastico, relativo all’alternanza di codice in un singolo discorso, che si verifica dopo che una frase nella prima lingua è stata conclusa e quella nuova inizia nell’altra lingua (Appel & Muysken 1987: 118), esso è più frequente nel dialetto istroveneto che in croato e troviamo casi del tipo: “/…/ e olio d’oliva sul tutto, perché «tutto xe bon se xe condì, anche le ortighe.»” (it. “/…/
«tutto è buono se condito, anche le ortiche», 188), “Xe tutto un drek. Sta’ calma e aspetta che gli passi” (it. “È tutta una merda. Stai calma e aspetta che passi”, 190), “«Eh, moj sinko», disse il vecchio battendo il bastone per terra /.../” (it. «Eh figlio mio», /.../”, 146), “Xe stada tutta una politica… troppo abbiamo dato, /.../” (it. “È stata tutta una politica… /.../”, 194). Ci sono poi situazioni in cui il code-switching interfrasastico presenta una struttura più complessa, in quanto al proprio interno contiene un’ulteriore alternanza di codice, diciamo di secondo livello, come nell’esempio che segue: “/.../ il tizio gridò ai due che rimanevano in mezzo alla strada come statue «nočni putani, cornuti italiani, moni de imbragoni» e altri complimenti che si persero nell’aria” (it. “/.../ «Puttani notturni, italiani cornuti, ubriaconi scemi» /.../”, 164). Dall’estratto è dunque evidenziabile la seguente struttura di commutazione di codice:

{lingua italiana [dialetto istroveneto (croat)]} rappresentabile anche come segue:

![Schema dell’alternanza di codice complessa](image)

in cui nell’enunciato in lingua italiana viene inserita una commutazione in dialetto istroveneto che all’inizio della proposizione presenta una commutazione di II livello o subordinata di tipo tag-switching (“nočni putani”). Anche nell’enunciato: “/.../ chiedeva per precauzione «ma cosa voi no savè parlar per slavo? Che lingua parlè? No savè parlar po našu?» Io mi vergonavo di quegli sproloqui /.../” (it. “/.../ «Ma voi non parlate lo slavo? Che lingua parlate? Non parlate la nostra lingua?» /.../”, 178), la struttura è rappresentabile come

{lingua italiana [dialetto istroveneto + dialetto istroveneto + dialetto istroveneto (croat)] lingua italiana}
L’ultimo tipo di code-switching, quello intrafrasastico che intercorre all’interno di una stessa frase (cfr. Appel e Muysken, 1987) si presenta nei seguenti enunciati: “/.../ «Va’ all’Inferno, levati di qua, fuori da casa mia e dalla mia proprietà se no’ti vol-ci-apar qualche mato scapeloto!»” (it. “/.../ “/.../ se non vuoi prenderti qualche sberla!””, 115), “/.../ mi porta dove gli dico, andata e ritorno, nema problema”, (it. “/.../ non ci sono problemi”, 188); “/.../ compare simensa de radicio zucherin, /.../, una gometa per la Moca, sei botoni de madreperla, un dital grosso e una scatoleta de tono Riomare.” (it. “/.../ compare semi di radicchio zuccherino, /.../, una gommetta per la Moca, sei bottoni di madreperla, un grosso ditale e una scatoletta di tonno Riomare”, 188), “/.../

Il passaggio dall’italiano al dialetto istroveneto e, in ultima analisi, al croato si realizza gradualmente, quasi in modo impercettibile e graduato, creando un discorso mistilingue coerente e intonato senza cambiamenti di intonazione o di ritmo. Il flusso del discorso non subisce interruzioni e il punto di transizione fra una lingua e l’altra si fa inavvertibile. In questo modo la Milani riesce a trasmettere “su carta” quel sentimento indescrivibile di positività e compiacimento della collettività bilingue nei confronti del discorso mistilingue, sentito come comportamento naturale, autoctono e assolutamente non stigmatizzato.

5. CONCLUSIONE

La lingua di Nelida Milani presenta una grande eterogeneità, essendo caratterizzata da una varietà di codici e di registri: la lingua italiana, il dialetto, le lingue straniere, il linguaggio aulico, il quotidiano. Alle volte, l’intento di far divertire il lettore la porta a un certo tipo di lingua costituita da deformazioni linguistiche, varietà di italiano utilizzato da personaggi incolti, a ricorrere alla parlata dialettale, considerata un abile modo per realizzare descrizioni realistiche. Utilizzata a scopi comici e ironici, la lingua tende ad esprimere le sue potenzialità più nascoste e imprevedibili, giocando sulle sfumature di senso, moltiplicando labirinti dell’implicito e offrendo un intenso universo extra-linguistico. L’ironia e l’umorismo interrogano e sollecitano la dimensione sociale.

---

5 A questo proposito è importante sottolineare che la Milani non rispetta le regole della punteggiatura classica, in quanto, cerca di avvicinare la lingua scritta all’oralità; risulta quindi difficile operare le distinzioni di inizio e fine di una frase, basandoci sulla punteggiatura. Per questo motivo la distinzione fra code-switching inter- e intra-frasastico può risultare difficoltosa.
del linguaggio, la sua attitudine ad essere patrimonio collettivo perennemente in bilico tra condivisione ed esclusione, tra norma e scarto dalla norma.

Nella vita e nell’opera della scrittrice italiana-istriana, bilinguismo e cultura europea si uniscono in una “totalità intima” creando un binomio indissolubile caratterizzato da costante reciprocità. La sua lingua, tendenzialmente di matrice orale, che sembra quasi sbobinare il registrato o il detto, dal punto di vista della tenuta dello scritto, offre un risultato che non è assolutamente disastroso, tutt’altro. Pur essendo consapevole che sta scrivendo e non parlando, il discorso abbona di particolari coesivi, di meccanismi che si mettono in opera nel testo scritto per richiamare elementi della cosiddetta enciclopedia non condivisa (tra lettori e scrittore), cioè le cose che lo scrittore in questo caso sa, ma non illuminano il lettore.

Sfruttando così tutte le proprietà del sistema linguistico, Racconti di guerra rappresenta un testo che incorpora insieme la norma e lo scarto dalla norma poiché, si spinge costantemente, nel suo agire linguistico, fino al limite estremo della norma, fino ad assumere, a seconda delle proprie intrinseche necessità, forme spontanee della lingua parlata. La lingua orale spontanea di queste pagine, è governata da proprie norme e pertanto dotata di una specifica grammaticalità che acquista legittimità. La sua lingua si adatta alla situazione linguistica e comunicativa in questione, si rompe, si snoda, si abbina, si adatta, per stabilire in questo modo una comunicazione con il lettore che diventa complice dei giochi linguistici da lei messi in atto. I modi di dire, le imprecazioni ricreano la natura locale dei protagonisti, instaurando una relazione comunicativa tra l’autore e i suoi lettori che vogliono condividere lo stesso contesto linguistico e culturale.

Riferimenti bibliografici


Pellizzer, A., Voci nostre, Rijeka-Fiume, EDIT, 1993, pp. 221-222.


Maruja Mallo regresó del exilio de forma discreta, vivió a escondidas un tiempo en el Hotel Emperatriz, empleando la puerta de atrás, evitando cruzar una palabra con nadie que no conociese, desconfiando. Cuando vio que las fuerzas del franquismo no acudían en su búsqueda a reprimirla como elemento “rojo” retornado comenzó a hacer vida social, cada vez más intensa hasta su internamiento en la clínica Imbea en 1984. En la década de los 70 exhibió particular lucidez y brillo en sus memorias contándose a todos como había sido la España de su juventud. En su actitud hacía válida la descripción que en una acotación del 2 de noviembre había recogido su amiga Rosa Chacel: “Ya dije en «Balaam» que hay un grado de histrionismo al que solo llegan los profetas o los genios: la brujita llega a ese grado. Ella no miente jamás: se fabrica una verdad, se sumerge en ella, la convierte en artículo de fe y la sostiene contra un ejército.” (Chacel, 1982: 311)

Conforme terminaba esa década Maruja Mallo producía continuaciones a series plásticas iniciadas en los 50 como la de Atletas, la Carpeta Homenaje a Revista de Occidente a instancias de José Vázquez Cereijio en la que replicaba viñetas antiguas y una nueva serie más o menos pictórica que nadie comprendería, Moradores del Vacío. Además de esa producción, en los momentos de soledad, que aún debían ser muchos, escribía, analizaba, diagramaba para entender y explicar mejor luego su propia obra o para asentar ideas sobre temas que le interesaban.

Algunos de estos escritos se conservan en el archivo adquirido por el galerista Guillermo de Osma a la familia, otros permanecieron en poder de ésta y se ha podido acceder a ellos gracias a su sobrino Antonio Gómez Conde.

En diciembre de 1968 Maruja acomete una cronología de su vida artística cuyo inicio es 1928 con la emblemática exposición de Revista de Occidente y que termina con su participación como invitada de honor en el VII Salón Femenino de Arte actual en Barcelona. La relación biográfica se completaba con una selección de extractos elogiosos de críticas recibidas por la obra de Maruja Mallo similar a los que aparecían en los catálogos de sus exposiciones. Unos meses más tarde, Mallo tomó parte en una muestra colectiva organizada por la poeta Concha de Marco, la esposa del historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño, en la denominada Sala Arjé. Ese mismo año de

**ESCRITOS ÚLTIMOS Y ERRÁTICOS DE LA ARTISTA MARUJA MALLO**

*Amelia Meléndez*

*Universidad Nebrija*
1969 también expondría de forma individual en la madrileña galería Ninive que dos años antes había expuesto a Picasso. Volvía a repetirse la precedencia del malagueño en el mismo espacio expositivo como había ocurrido en la Sala Adlan en 1936.

Pero Maruja además había tomado afición a las listas. En julio de 1972 inicia un inventario de los enseres de su domicilio estable madrileño en Núñez de Balboa, del tipo de enumeración que haría un inquilino de un piso. De hecho, hasta figura una cantidad de fianza, doce mil pesetas, que incluye el teléfono junto a las cinco cosas rotas. En la cocina divide los utensilios por materias: metal, barro, cristal, plástico numerando hasta la última de sus servilletas.

En una libreta, hay varias de tamaño cuartilla en su archivo, escribe en 1974 lo que parecen cadenas de pensamientos. Cádiz, ciudad más antigua de Europa fundada por Heracles le transporta a todo lo que sabe de Grecia (Epidauro, Esculapio, Hércules, Estatuas de barro, Gerión, Minotauro, Tarssos). En otra página encabezada por el título de Barcelona va desde el empresario José Ensesa Guibert (1892-1981), promotor de turismo a las capitales del turismo de las Costas Brava y Bermella, Cadaqués y Colliure para terminar con la equivalencia:

AGUAS ESMERALDA=MAR=LÍQUIDO
MONTES SOLEADAS=TIERRA=SÓLIDO

Cadaqués es la villa que fascinó a Salvador Dalí donde se conserva una casa museo que complementa la fundación de Figueras y Colliure el lugar de enterramiento de Machado después de su exilio. Ambos fueron amigos de Maruja Mallo.

El sábado 31 de agosto de 1974, previsiblemente sentada en el restaurante de un hotel de la plaza Santa Bárbara en el que una camarera de nombre Mary Fuertes fue amable con ella y retuvo por eso su nombre, inició una relación de políticos que ha conocido en Málaga acompañando a Enrique Tierno Galván. A Manuel Vicent le había dicho que visitó Manilva, Casares y Gaucín en 1977 (Vicent, 1982:106-7). Podía ser que anotara los nombres de los alcaldes porque fue un viaje planeado mucho antes, que fueran varios los viajes por esa zona o lo que es más probable, que en 1981, que es cuando se realizan las entrevistas con Vicent que terminaron compiladas en un libro no recordara lo que había hecho en 1974 o tres años después. Esta última hipótesis vendría apoyada por los bocetos de elementos de esos pueblos fechadas en 1974 que también se han conservado en su archivo. De nuevo indicaciones de tipo geográfico:

TIERRA BERMEJA.....BAHÍA DORADA
SIERRA Cresta LUNA....
Le sigue poco después la anotación sobre Madrid que se inicia con los nombres de Encarnita y Enrique Tierno Galván para volver a mezclarse las notas de Málaga con algunas de Barcelona. Estas últimas son especialmente curiosas porque pudieran tener relación con su última serie pictórica, la titulada *Moradores del Vacio*, cuyo objeto parecen ser esos planetas, satélites o cuerpos espaciales. Mallo salta del *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio* a *Sexus* de Henry Miller y luego a *El Precio* de Arthur Miller en lo que parece una asociación libre de ideas, método que los surrealistas tomaron del psicoanálisis freudiano. Dando la vuelta al sentido de la hoja aparece “la Sicología tiene 3 dimensiones y la Parapsicología 4”. A ello sigue un texto en una letra que no es de Maruja y que firma una parapsicóloga llamada Carole Ramis, cuya dirección en Barcelona Maruja Mallo anota al margen. El texto es el siguiente: “La idea elevada espiritual tiene que predominar a lo material en el planeta entero y ser dirigido por sabios, como existe en los demás sistemas solares y que yo lo aprendí a través de los demás seres elevados del cosmos (por esto estudio la parapsicología)”.

Sobre Ramis ha realizado una nota biográfica el profesor de la Universidad de Barcelona, Jordi Ardanuy. Había nacido en Viena en 1923 como Duschaneck Mras y llegó a España en 1942 como bailarina de conjunto de la compañía de teatro “Los Vienneses” fundada por Artur Kaps dos años antes. Se casó con el abogado Andrés Ramis Vanrell, gerente de la naviera Mallorquina luego subsumida en Transmediterránea. Años después de la muerte de su marido, en 1963, esta viuda rica comenzó a interesarse por los ovnis y trabajó contacto con el Centro de Estudios Interplanetarios, buscando sin encontrarlo su interés fundamental: contactar en primera persona con extraterrestres. Psicofonías, cirugía psíquica y contactismo fueron medios para ello hasta afirmar haber formalizado ese contacto telepático con seres del tercer satélite jupiteriano de Ganímedes. Desarrolló además una vía artística en estaño repujado con piedras semipreciosas. Más o menos un año antes de coincidir con Mallo había comenzado a impartir conferencias sobre ufología apoyadas en un psicófono invención del austriaco Franz Seidl y donde se hablaba, entre otros, del hipotético planeta Ummo, un fraude que gozaba entonces de renombre y al que Ramis atribuía la esperanza de salvación del planeta. Ramis viajaba en 1974 con cierta frecuencia a Madrid, donde expuso en el número 35 de la calle Orense sus esculturas-joya en la Sala Rembrandt. Es probablemente ahí donde tuvo ocasión de conocerla Maruja Mallo. Además de su dirección, Carole Ramis añadió a Mallo en esa libreta el dato de unos grupos de encuentro organizados por Sydney Lanier con el Doctor Schuls y el Doctor
Fritz Pearl sobre el tema INNER= LO MÁS PROFUNDO y el objeto de la parapsicología, los sucesos que ocurren sin una ley lógica. Ramis se refiere a Bill Schultz y Fritz Perls, que trabajaron en los años 60 en Esalen, un centro Gestalt para psicoterapeutas radicado en la zona californiana de Big Sur. El segundo había muerto en 1969 y parece ser el que ideó como “re-encontrador” la terapia de los encuentros gestálticos. El que propagó esa cultura fue William Schutz. (Varas, 2008)

Fueron para Maruja Mallo años de contactos expositivos y personales con Barcelona y Cataluña propiciados por su amigo, el doctor Jaime Vigo, de origen ampurdanés, donde se juntan impresiones sobre la ciudad condal con nuevas anotaciones sobre Ampurias. Mallo parece manejarse entre dos extremos en esa última serie artística. Entre el arte colocado en el espacio sideral, el Vacío, y el estudio y reflexión sobre el arte antiguo.

El 29 de marzo de 1978 es la fecha de un resumen que le empleó, según dejó constancia seis meses y 26 días hasta el lunes 23 de octubre del mismo año. En él pretendía un razonamiento dialéctico de síntesis de todo el conocimiento humano pues la síntesis “es la forma de la sabiduría y el poder”. Consta de diez puntos: historia del arte, síntesis, planeta, geografía, raza humana, historia, reyes, mito, arte y el décimo ciencia. La estructura es horizontal pero con anotaciones a ambos márgenes legibles desde el centro en el que ese recorrido parece iluminar conclusiones en Mallo: “La más profética de las Bellas Artes: la Pintura”. Incluso lo que pretende ser objetivo lo es con sus expresiones. Por ejemplo en el Año 1000: “Grecia comienza su ascensión triunfal, conquistada por Roma…y Roma conquista parte del mundo antiguo. Italia y Occidente, Europa participan de esa Luz. Después de J. C. Europa…Patria del Arte”. En el margen de la página que resume Mesopotamia aparece de nuevo “Gerión, gigante, mitología griega, triple cuerpo, el más fuerte de los humanos vencido por Heracles”. Repite varias veces las dos razas principales griegas, dorios y joníos, estos últimos originarios del archipiélago y Asia Menor: “los más intelectuales y audaces de los helenos”. De forma temprana, uno de sus críticos, Manuel Abril, había empleado las expresiones “paganismo helénico”, “un helenismo muy actual” para definir la obra de Mallo.

En la página diez, en la parte de la mitología que sigue a la reseña del Rey (Pericles) hay una anotación al inicio del desarrollo de Atenea= Atenas como la que sigue “La colina de la Acrópolis se llamó al principio Glaucopión, lugar del mochuelo predecesor de Atenea, la de los ojos glaucos, brillantes, fosforescentes, como los del mochuelo”. Una de las nuevas viñetas de Mallo para Revista de Occidente en 1980, que parece una
versión nueva del famoso anagrama de la revista, va a llevar este nombre de Glaucopión. De hecho Mallo no pasó en la línea cronológica de la historia del arte de ese expurgo de ideas que le proporciona Grecia.

Estos elevados esquemas se intercalaron con otros más mundanos como la lista de pros y contras elaborada entre el 30 de abril y el 14 de mayo de 1978 entre Enrique Tierno Galván y Felipe (presumiblemente González).

El sábado 13 de noviembre de 1978 comenzaría un esquema muy especial dedicado a la Institución de Libre Enseñanza con una sucesión de nombres que iba de Francisco Giner de los Ríos, pasando por Bartolomé Cossío, José Ortega y Gasset, Nicolás Urgoiti y su hijo Ricardo, Arturo Soria que figura no por su calidad de geometra y urbanista sino como dirigente de la FUE o creador del Archivo de la Palabra “para dar vida a la España extraterritorial Arte-Ciencia”. Es significativa la incardinación que realiza en el párrafo: “La época de Ortega, era de la ciudad alegre y confiada dotada por la mágica previsión del hombre poseedor del espacio: Astro Nautas – Mar onautas – Geo nautas…Voz del Silencio que atravesaría el Espacio Infinito del todo [...].” Parafraseó la obra de Benavente de 1916 para después arrojar una visión cósmica sobre la trascendencia de la época que tuvo la suerte de vivir. Al final de ese párrafo contabilizó los “Exactos 5 minutos” que le llevaría reproducirlo oralmente. Sigue a esto una nota biográfica, a leer en 4 minutos, sobre Ramón Gómez de la Serna en la que de nuevo se pueden encontrar párrafos en consonancia con Moradores del Vacío: “Las horas cósmicas las convivía como horas de tránsito en la aurora siempre lúcida y despierto con los ojos muy abiertos frente al sol cuando se ocultaba.” De las anécdotas de su amigo rescataba varias muy conocidas y otra también muy significativa, su descenso ante autoridades vestidas de smoking en provincias uniformado como farolero con su chuzo y su réplica ante el desconcierto de éstas: ¿por qué ese gesto de desagrado? ¡¡¡si les traigo la luz!!!. La descripción de su última morada madrileña: “En su Torreón de Velázquez…mágica cósmica donde asociaba astronomía y astrología con la aurora boreal…con los cuerpos celestes circundando los maniquíes; hadas del XIX y los mil exotismos encontrados en el Rastro y periferia de Madrid” también está concierta con lo que a Mallo le interesaba.

Tres minutos y medio era su cálculo para la nota biográfica de Lorca en la que figuran todas las anécdotas conocidas de la Cofradía de la Perdiz, la visita a Silos, el sinsombrerismo en Sol, el Jazz y una no tan repetida del estreno de Mariana Pineda con Margarita Xirgu al que acudieron a invitación suya.
Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, sus antiguos compañeros de la Escuela de Vallecas demandaban una reseña a leer en seis minutos. Los comentarios que hace del primero enlazan con sus preocupaciones de entonces: “En sus manos (las de Alberto) las materias primas se transformaban en un mundo escultórico sideral”[…]. “Con su panteísmo terráqueo: del tomillo a las catástrofes atmosféricas; del esparto a los volúmenes celestes que los proyectaba en estructuras cósmicas; percepción etérrnica…el pan trical lo convertía en pan astral” y una última definición en relación al Greco (El Greco de Creta…Oro del Tajo; Alberto de Toledo…Panteísmo de las Dos Castillas).

La siguiente página es una nota biográfica de su estancia en París. Comienza con una visita previa a su marcha a Ortega y Gasset, el contacto con la galería de Pierre Loeb, los surrealistas y la invitación de éstos a sus tertulias del Café de la Place Blanche donde “los diálogos […] eran alucinantes de raíces profundas, avasalladores, trascendentales, que ganaron el espacio transcontinental y eterno…en este conjunto entrañable hiperespalacial conoció a Max Ernst, G. de Chirico, René Magritte”.

Más espacio- y tiempo – unos siete minutos y medio, requirió hablar de Pablo Neruda. En esa disertación relató que la primera noción que tuvo de él fue una mención del diplomático chileno Carlos Morla Lynch hablando de la correspondencia sostenida con Neruda desde su destino Indonesia: “Los monarcas de la selva alternaban con un cielo móvil transformado en múltiples temblores de colores voladores, entre ellos mariposas de estructura, forma, color y trama ynsospechada”. Mariposas han poblado varias series pictóricas y trabajos decorativos textiles de Maruja Mallo y sus alas transmutadas en radares aún son perceptibles en Moradores.

El lunes 5 de marzo de 1979 terminó su reseña de Miguel Hernández con el que mantuvo, al igual que con Neruda, una breve relación sentimental. Contaba de forma poética e iluminada la ingenua búsqueda del éxito en Madrid de un poeta campesino que vivía debajo de un puente en la capital. El encuentro de intereses se formula así:

Por nuestro panteísmo y culto a la conjugación de las leyes físicas con la armonía cósmica comprendí su conocimiento intuitivo de la influencia de los astros sobre los reinos de nuestro planeta; como ser sideral no tenía espacio para la sorpresa ni tiempo ante lo inesperado…intuyó mi impulso incontrolable para la plastificación de “La Religión del Trabajo”: Sorpresa del trigo, El canto de las espigas, que iniciaba yo en esa hora; donde entraba en la concepción muralista, a gran tamaño”[…]. Después de pasar las zonas de cereal en Perales de Tajuña: “proseguimos nuestro viaje: la visión física se convertiría en visión plástica, como tenía la certeza de lo imprevisto me comunicó que entrábamos en la caravana astral: evolución ascendente.
Ante la falta de servicio de tren Hernández y Mallo vuelven a Madrid subidos a un carro lleno de trigo y Mallo siente que están recibiendo un mensaje de la misma diosa Cibeles “tal vez el azar secreto insospechado nos implantó entre este culto al rito pánico: prefijo de tres divisiones geográficas: trigo, arroz, maíz; Europa, Asia, América…Círculo Planetario”.

Estos escritos es lo que Mallo denomina en listas posteriores “disertaciones o semblanzas biográficas” para la Carpeta homenaje a Revista de Occidente que realizó ese año. En otro fechado el 12 de abril de 1979 Mallo progresaba sus esquemas de conceptos en torno a la historia del arte. Entre fases sintéticas surgían otras que se le iban ocurriendo, iluminaciones del tipo: “El vértigo es la mayor manifestación del amor infinito […] La traumatización de lo vital en lo abstracto […] Espectroscopio. Instrumento óptico usado para estudiar el espectro de los cuerpos luminosos. Infinitas formas de las fugaces brumas.”

El 5 de agosto de 1979 Mallo hizo memoria del cuestionario al que la sometieron en el programa dirigido por Paloma Chamorro “Trazos” emitido el 18 de octubre de 1978.

Subrayó la parte que cortaron, que era realmente un fragmento críptico que podía arrojar una imagen inquietante de la propia Mallo:

Los templos del mundo antiguo, las catedrales de la Edad Media como los ilustradores, recreadores del Renacimiento, han hecho permanecer en la historia. Los mitos y religiones, estructuras mentales, engendraron la estructura verbal, escrita y plástica: han creado sus dioses porque el hombre es Dios a su imagen y semejanza. Como los monstruos están identificados hoy con la evidencia del terrorismo, conjurando contra los creadores, investigadores arte y ciencia…odio al supremo poder de crear: repito odio y destrucción es una carga emotiva por la impotencia de los verdugos, maléfica pero no demoledora; porque acaban quemándose a sí mismos. Y descansan en ceguera, sumergidos en las tinieblas.

El comienzo del párrafo recuerda una anécdota que me relató su ahijada Victoria Bonet Martí el 30 de mayo de 2006 sobre una visita a Toledo en compañía de sus padres, amigos del exilio de Maruja Mallo y la propia artista, en la que Victoria compartió con ella el interés por la lectura de El misterio de las catedrales, obra sobre la alquimia de Fulcanelli. Mallo combina la representación de los monstruos en la arquitectura religiosa con la intensa ofensiva de ETA aquel año de 1979.

En la parte que no cortaron, en su visión del arte del siglo XXI, insistía en sus intereses de Moradores del Vacío:

Hoy los astronautas, maronautas, geonautas, levitando fuera de las leyes de la gravedad conviven con el espacio infinito del todo, y creen ser capaces de descubrir la estructura mecánica del éter, por el almaotró que existe entre el hombre y el cosmos: la voz del silencio, la previsión de los moradores del
vacío, ya que nuestro mundo no es euclidiano sino einsteniano…levitar en pro de la gravitación universal que no hará resistencia a nuestro viaje.

El 13 de septiembre de 1979 completaba con otras dos semblanzas, las de Machado “en España al artista todos los días lo matan y todo los días resucita” y Bergamín “pertenece al éxodo estelar, viaje hiperespacial de la luz, tránsito compostelano de la civilización nacional; o éxodo de las tineblas tenebrosas…entre cafrismo y vandalismo.”

De Bergamín salta a París y Picasso que es equivalente a razón plástica, el geómetra y Miró que es la intuición esotérica, el cosmómetra.

El jueves 8 de mayo de 1980 hizo una lectura con subrayados en torno a plástica, medida, ser y objeto de la biografía de Ramón Gómez de la Serna editada en 1942.

En 1980 aparece el primer pliego de papeles higiénicos que Mallo ha empleado a doble columna para escribir del 15 de septiembre de 1980 al 30 de enero de 1981 la intervención en el programa sobre Picasso que según anota se proyectó por televisión el 21 y 28 de enero y miércoles 4 de febrero de 1981. Al igual que en los anteriores esquemas empleó en su mayor parte mayúsculas y subrayados en palabras que tienen para ella especial fuerza (perseverancia, tenacidad, brillante, revolucionaria, trascendente, París, extraordinaria, original, explendor escrito con x, apoteósica, entusiasmo, inmortalidad) tal vez porque previera descargar el peso de la entonación y aumentar en ellas la resonancia durante su intervención.

El siguiente pliego de papel higiénico fechado el 31 de mayo de 1981 está dividido en tres columnas y en la primera división escribe perpendicularmente que es con destino al congreso de la Universidad Internacional de Santander del 2 al 8 de agosto de ese año. Algunos pasajes son reconocibles dentro del texto definitivo, como aquel donde explica que el suyo fue, como el de Ramón, lo que se podría decir autoexilio: “En mi destierro voluntario por la situación o negación de una sociedad analfábeta y poderosa o sea la negación a toda manifestación intelectual espiritual o vital, es decir, la clase cerebral atacada por la casta craneal donde no había tiempo para la sorpresa ni espacio ante lo inesperado” con un final que luego cambia “…momento o sinfonía sirenaica, del poder enardecido contra los que estaban en posesión de la verdad, igual a arte y ciencia”.

Hay fragmentos donde habla de construir, de hallar la ciencia “está en nosotros mismos y es volviendo dentro de nosotros mismos donde debemos hallarla. Este
maravilloso desquizamiento supone que todo se hunde y que van a aparecer otros horizontes ¡¡¡estamos en el momento de invención suprema!!"

De nuevo vuelve a esa intervención en el programa sobre Picasso, la que se corresponde con El Guernica, que según anota está proyectada en el Centro Colón para el viernes 23 de octubre de 1981. El texto aparecería en una versión posterior en el catálogo de la exposición de Maruja Mallo en el Centro Galego de Arte Contemporáneo (Corredoira, 1993: 229-230) pero éstas del papel higiénico son sin duda las primeras versiones. En ésta, la definición de Guernica aparecía como “La plastificación de la crueldad” y pasó luego a ser la “acusación máxima de la crueldad”. En lugar de terminar en “La nueva España nacerá limpia y profunda…clara y universal” tenía una continuación donde hacía balance del arte español durante el franquismo, calificándolo de artesanía. En ese contexto el informalismo era “la bruma eclipsando al ignorantismo y obscurantismo […] ha llegado a confundir al rebaño analfabeto”. Condena la masificación consumista que trumpeaba arte con artesanía industrial, la carrera hacia la velocidad como una droga que trajo la liberación de la memoria, conciencia de la historia y terminaba con lo que llamaba ella figuras referidas a máximas de pensamiento. Para Leonardo da Vinci “La pintura es cosa mental”; Bracque “Amo la regla que corrige la emoción”; Picasso “El ojo debe ser pensante” y finalizaba con las suyas. Las figuras de Maruja Mallo eran “Estructura mental es la estética contemporánea del arte a la industria, del rascacielo al utensilio y a la vez mezcla de estructura verbal, escrita y plástica” y por último: “No hay concepto sin palabra”.

En el siguiente pliego de papel higiénico recuerda la relación de Picasso y Juan Gris a propósito de la exposición de Vanguardia Española (1900-1977) de la Galería Theo en octubre de 1977, colectiva en la que Mallo figuró. Una galería que Maruja Mallo definió como «Antorcha del esoterismo plástico».

De nuevo otro pliego de ese material contenía un esquema o listado, escrito por el lado corto o ancho del papel, donde Mallo fue esencializando las etapas de sus obras. En la primera los elementos que aparecen en sus Verbenas inspiradas en Goya “alegría de vivir de los seres y las cosas”. En la segunda época la inspiración en Solana “la agonia del morir de los seres y las cosas”, Felipe V “El Verdinegro” y las brujas de Goya suspendidas. Mallo estaba repasando de nuevo el texto de Ramón Gómez de la Serna para Losada editado en 1942.

El 29 de octubre anotó una definición para Disertación “examen detallado de una cuestión; Historia. Arte. Ciencia”. Maruja Mallo sometió a un análisis escrutador las
palabras de su amigo Ramón empezando el 30 de enero de 1982. Anota a la izquierda esas palabras que va extractando del texto (Palabra, genio, heterogéneo, revelación, rutilante, rumbo, signo, aportación, extraña, exótico, presteza, audaz…) como si se tratara de una lista de un vocabulario en idioma extranjero cuyas definiciones necesitase memorizar.

En la página 2 la expresión “ojos de lince” es definida de forma convencional como “perspicaz, descubrir lo difícil, la vista de lince atraviesa las paredes, agudeza de vista, penetración de entendimiento”. Sin embargo, orquidismo, que era un neologismo que Ramón creó para describir la serie de pinturas Naturalezas Vivas (1942-5) de Mallo se define como “Forma y coloración muy raras: las más hermosas: trópico americano. Singular, extraño”.


Dedicó otras durante junio de 1982 al Panorama Vegetal que compendia todos aquellos términos paisajísticos dedicados por Ramón a la descripción de su segunda serie pictórica de Cloacas y campanarios (matorral, jaramagos, cardizal, espartal y otros).

El 13 de junio llegó el turno de los términos que describían el inicio de su plástica agraria con las cerámicas, escenografías para Clavileño y la serie de La Religión y el trabajo entre los que se hallarían pajares, empavillada, empajonar, almíar, troje, mies seca, capirotos, alcuza, cucurucho…

En conjunto Mallo dedicó más de medio año a esta disección de las palabras de un texto que ella califica escribiendo repetidamente «¡¡¡perfecto!!!», en su calidad de condensación de la aportación hecha por Mallo al arte. Probablemente nadie como Ramón pudo llegar a lograr ese entendimiento de su obra.

El 4 de julio de 1982 llevó este análisis un poco más allá, y comenzó una relación en la que va desde la letra A al abecedario, alfabeto, letra, palabra, nombre, frase y prefijo. Pero luego empezó a crear neologismos interesados como protofijo “prefijo para votar superioridad”o autofijo “prefijo: uno mismo y de ahí salta a automata, máquina que
imita los movimientos del ser humano.” O *panfijo*: prefijo inseparable que significa todo. Tras pasar por la definición de sonido llega a Hiper espacio: “prefijo que indica exceso o superioridad”. Luego sigue con didáctico, idea, voz y de nuevo el eco “repetición de un sonido hasta 20 veces”. El que sigue es SIGNO, indicio o señal de donde ella deriva Protoesquema con el símbolo de espiral: H=5*, luego sigue aritmética, abecedario de nuevo, astronómico, monograma, símbolo y liturgia. *Protoesquema* sería el título de una de esas obras de Moradores del Vacío que supone una continuación de las caracolas de *Naturalezas Vivas*.

El 2 de agosto de 1982 terminó un borrón sobre metales, los principales el oro, plata y platino, el más utilizado hierro, el único líquido el mercurio que luego una a la química como estudio de cuerpos inorgánicos desprovistos de vida, y entre las cuerpos con vida los no organizados (mineral-metal) y organizados (vegetal, animal).

Por entonces escribe también el texto sobre Goya que fue recogido prácticamente íntegro en el catálogo del CGAC antes mencionado, incluida la parte que Mallo tacha casi palabra por palabra empezando por “Estos atributos sentenciales mencionados (no reproducido) Contrastan con la magnificencia de la familia de Carlos V” [...]” Esa parte incluye su descripción de él como como “capitán estelar del color [...] su paleta captó la levitación de la atmósfera, la estela fugaz de la transparencia de los azul rosa del éter...flotantes; fuera de las leyes de la gravedad que divisamos a través de sus retratos [...] Esta magnificación del fluido colorante puede advertirse en los desnudos y vestidos [...] Como paleta, maneja la magnitud de lo Excelso de las horas cósmicas...Horas de tránsito: Flotantes.”

Por detrás de un impreso de banco Mallo dibujó una balanza y debajo una relación de “Los Años cuyo final es 7 van bien para el Arte Español, así la fecha clave para la Estética contemporánea es 1927, año de la Generación de Poetas Pintores. Nuevos postulados e imágenes distintas se crean en 1907, año de Las Señoritas de Avignon y luego en 1937 el Drama Bélico inspiró el Horror asombroso de inactividad espacio plástico. El siguiente era 1957 aunque Mallo no llegó a aclarar porqué. Fue el año de su última exposición importante en Sudamérica, la de la Galería Bonino.

Mallo sigue rumiando su última serie de múltiples formas. En otra hoja cuadriculada arrancada de un cuaderno anotó la siguiente información:

Cerebro Robot, cerebro electrónico. El cerebro del laboratorio nacional de física de Tedington (Inglaterra) calcula la distancia en que estará Marte de la Tierra dentro de 110 años. El cerebro
de la universidad de Pennsylvania multiplica dos cantidades de 10 guarismos (=número de 5 cifras) en 2 milésimas de segundo. Dan la cifra exacta porque están en posesión de la verdad.

En efecto existía, aunque con distinta grafía, ese laboratorio situado desde 1900 en el Bushy Park de Teddington, y era el encargado de todas las medidas inglesas incluida la señal horaria. En 1946, el primer computador electrónico, el ENIAC de la Universidad de Pensilvania, había realizado 1500 sumas en tres décimas de segundo.

Las expresión Arte y Ciencia o Arte-ciencia que ha empleado Maruja Mallo repetidas veces para hablar de la generación intelectual de la República de la que formaba parte y con la que terminó la Guerra Civil no era meramente eso. Arte y ciencia es la dinámica procedimental que ella asimiló y que necesitaba en su proceso creativo.

En otra de esas hojas sueltas cuadriculadas realiza un contraste entre Calderón de la Barca, Cervantes y Lope de Vega en base a símbolos que son los cuatro elementos, que Calderón – poeta del cielo- no humaniza, Cervantes se queda con la tierra y es Lope el que sí los vuelve figuras de carne y hueso.

Del repaso de este material heteroclito y autógrafo que a priori pudieran parecer delirios esquizoides o seniles de una persona que estaba aproximándose al declive de su salud es posible extraer muchas informaciones. Constituyen en sí una radiografía de lo que fue el proceso de búsqueda e investigación de material nutriente de su última serie creativa, la más oscura, impopular e incomprendida. Mallo tuvo desde el principio percepciones kinesísticas basadas en vivencias reales que tradujo en la plástica, tanto en sus Verbenas como en las viñetas de juegos infantiles de Revista de Occidente. En esta serie el movimiento que intentaba producir era el de los navegantes del espacio que solo podía imaginar. Mallo pudo tener contacto con la carrera espacial norteamericana en la New York World Fair de 1964 y seguía con avidez sus avances en documentales de viajes espaciales que contemplaba en compañía de su familia. Vio en el espacio un medio donde plantear un punto de fuga perspectivo a su obra, desde las sugerencias de los océanos americanos al espacio con Andinave, Selvatro, Agol o las enseñanzas de Joaquín Torres García en Almotrón.

Como se ha visto, Mallo buscaba ese reflejo cósmico en todo lo que conocía, fuera el Arte de la Antigua Grecia o la materia constituyente de la geografía mediterránea. Tan válidos le eran los contactos con la parapsicología como los últimos avances científicos de instrumentos de observación, medición o cálculo. El empecinamiento con Grecia se debe a su conexión con La Edad de Plata, Revista de Occidente y Ortega, esa figura demiúrgica que había signado el curso de su vida. En la relectura que hace del contacto
con los surrealistas, los fundadores de la Escuela de Vallecas o incluso la nota sobre la literatura del Siglo de Oro es inductiva al hilar esos recuerdos en una totalidad coherente con esa última serie. Fue más honesta cuando trataba las vivencias muy terrenas y al mismo tiempo muy cósmicas que compartió con Miguel Hernández. También terreno era el gran geómetra, Picasso, que con Miró el cosmómetra y la paleta de Goya son las referencias plásticas predominantes de esta serie. Mallo volvió sobre las fundaciones de su pasado de la mano del amigo ausente y mejor exégeta de su obra, Ramón Gómez de la Serna. Puesto que no podía compartir con él, como en Buenos Aires sus diálogos semanales durante el exilio, volvió al texto que le escribió y que figuraría en su monografía consagratoria. Lo diseccionó como un biólogo en un laboratorio extrayendo hasta el menor fluido esencial. Mallo quería entrar en posesión de su pasado como si estuviera acechada por la desmemoria en una España con pocos testigos fiables de su época a los que acudir. Lo precisaba para dar el último salto, esta vez al vacío, describiendo la mecánica de los cuerpos celestes en el éter, un viaje sin final. Quería encontrar una lógica histórica a las formas, como la que buscaba cuando realizaba en 1937 sus primeras conferencias en América para luego refugiarse en religiones místicas de magos, de Zoroastro, una deidad sonriente más afín a Mallo que las divinidades sufrientes propuestas por las principales religiones monoteístas.

En esta última producción Mallo basculaba entre todos sus extremos de intereses buscando una huida hacia adelante que los compendiara y conciliara. Y es posible observarlo de su mano en unos escritos erráticos, discontinuos pero unidos por la coherencia radial que presidía la privilegiada mente creativa de Maruja Mallo.

**Referencias Bibliográficas**

Archivo de Maruja Mallo. Galería Guillermo de Osma, Madrid.
Documentación de M. Mallo. Antonio Gómez Conde, Madrid.
Gómez de la Serna, R. Maruja Mallo, Losada, Buenos Aires, 1942.

EL SUEÑO MEDITERRÁNEO DE SIMONE WEIL: HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN ÉTICA DE EUROPA POR MEDIO DE LA CIVILIZACIÓN OCCITANA

Anna Mellado García

I.E.S Poeta Julián Andújar (Santomera-Murcia)

Universidad de Murcia

La obra de Simone Weil, filósofa de origen judío nacida en París en 1909, así como sus principios, desafíos y combates han quedado plasmados en multitud de escritos políticos, sindicales, metafísicos o místicos. Intelectual muy crítica, rigurosa analista de los acontecimientos sociales y políticos de diferentes civilizaciones, anticolonialista, pacifista, luchadora antifascista, miliciiana republicana durante la guerra de España, socialista libertaria y activista sindical, procurará buscar las claves para interpretar una realidad que ha degenerado en su forma más despiadada con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Catedrática de filosofía, su trabajo como docente en institutos de enseñanza será reconocido como excelente y riguroso. Siempre solidaria con la clase obrera, trató de comprender por ella mima sus necesidades y sentimientos trabajando en las fábricas o en el campo. Conmovida por la desgracia humana, compartió siempre con los más miserables su salario y su propia comida. Pensadora controvertida, se considera hoy en día una de las filósofas más importantes del siglo XX.

Dentro de la gran y valiosa producción escrita de Simone Weil, numerosos textos relacionados con la civilización occitana son portadores de mensajes y de propuestas que resultan tremendamente actuales en el periodo histórico en el que nos encontramos.

Desde 1939 Simone Weil prefigura en sus escritos planteamientos que discurrirán con rigurosa coherencia discursiva hacia la defensa de los valores de la civilización occitana como proyecto ético necesario para recobrar una Europa humanista, solidaria y justa. Tras la declaración de guerra de Francia a Alemania la pensadora promulgó la necesidad de identificar las causas de la confrontación bélica y sobre todo de procurar buscar referentes morales y étics que legitimaran la lucha contra el dominio totalitario hitleriano. Por ello denunciaba con tristeza pero sin vacilación que Francia se oponía al invasor germano con principios de justicia y de defensa de las libertades pero mantenía al tiempo hipócritamente y con una falta de ética incontestable su política imperialista. Para la filósofa la legitimación de la guerra contra la expansión totalitaria alemana debía
de pasar primero por el propio abandono del gobierno francés de la explotación y represión colonial.

En 1939 Simone Weil redactó un artículo destinado a la revista *Nouveaux Cahiers* titulado “Quelques réflexions sur les origines de l’hitlérisme”. La segunda parte del documento, “Hitler et le régime intérieur de l’Empire romain”, fue censurado y no vio la luz hasta años más tarde. En este escrito pretendía demostrar como la ambición hitleriana de dominación universal reproducía el mismo modelo de dominio centralizado del Imperio romano, el cual aniquiló la libertad política, la diversidad, la creatividad artística y el desarrollo de la filosofía y de las ciencias en la cuenca mediterránea, desterrando de paso la brillantez del pensamiento griego:

Qu’on compte les siècles pendant lesquels a duré L’Empire romain, les territoires auxquels il s’est étendu, que l’on compare ces siècles à ceux qui précédèrent Rome et à ceux qui suivirent l’invasion des barbares, et l’on verra à quel point l’État totalitaire a frappé de stérilité spirituelle le bassin méditerranéen. (Weil, in Pétremont, 1973: 492)

Profundamente sublevada por la cruenta dominación del Mediterráneo por parte del Imperio romano, se niega en rotundo a que sean justificados en el relato histórico los inadmisibles actos de cruentas represiones de etnias y diversas culturas mediterráneas, hechos bélicos glorificados por los historiadores desde la Edad Media. Por humanidad, Simone Weil rechaza el ejercicio de la violencia como un acto digno de ser justificado por el bien de un estado, nación o imperio y remite a la ética de otros pueblos contemporáneos de los romanos, citando textos egipcios y griegos, ejemplos de sensibilidad moral. Por una clara pérdida de valores morales Weil acusa a Francia de haber promovido un nacionalismo totalitario desde el siglo XIX: “Tout peuple qui devient une nation en se soumettant à un État centralisé, bureaucratique et militaire devient aussitôt et reste longtemps un fléau pour ses voisins et pour le monde.” (Weil, 2014b: 254). Y pone de manifiesto la debilidad de la democracia utilizada por un Estado central que no posee límites legítimos por su condición de nación soberana, salvo el de la violencia ejercida por otras soberanías. En su funcionamiento interno, los Estados democráticos pueden ver su autoridad limitada por los derechos de los individuos, pero esto ni siquiera constituye una garantía de las libertades fundamentales:

[...] si des ambitieux veulent et savent choisir un moment favorable, le mécanisme même de la démocratie peut être utilisé pour supprimer une partie ou la totalité de ces droits; et une fois ces droits supprimés il n’existe plus aucun moyen légitime de les rétablir, mais seulement la rébellion. (Weil, 2014b: 255).
Su análisis de la situación vas más allá de la identificación del fenómeno de exaltación totalitaria que animó el Imperio romano con el del régimen hitleriano. Se proyecta hacia el futuro, el esperado final de la cruenta contienda, tras la cual será necesario proponer modelos diferentes de gobierno que no estén basados en la fuerza sino en valores universales. Ante la consiguiente y futura reformulación de diferentes límites territoriales y estatales, apela a los hombres políticos a repensar el estado en términos bien diferentes. Simone Weil subraya la incompatibilidad de la nación soberana con la idea de un orden internacional. Por lo que propone un modelo inspirado en las teorías de descentralización de Proudhon, articulando mecanismos para que la ciudadanía pueda desligarse de la subordinación a la autoridad del Estado:

L’ordre Internacional suppose qu’un certain fédéralisme soit établi non seulement entre les nations, mais à l’intérieur de chaque grande nation. A plus forte raison, le lien entre les colonies et leur métropole devrait-il devenir un lien fédéral au lieu d’être un rapport de simple subordination. (Weil, 2014b: 255)

Pacifista integral y preocupada por el tema de la defensa nacional, se muestra partidaria de un modelo de descentralización armada como pauta más pacifista de defensa del territorio, aprobando actuaciones propias de la guerrilla: “Ne pas constituer de fronts, ne pas assiéger de villes; harceler l’ennemi, entraver ses communications, l’attaquer toujours là où il ne s’y attend pas, le démoraliser et stimuler la résistance par une série d’actions infimes, mais victorieuses.” (Weil, in Pêtrement, 1973 :454). Estas insólitas medidas de urgencia propuestas por Simone Weil en 1938 serían llevadas a cabo posteriormente por la Resistencia armada francesa. La autora las justificará ante la inminencia de los hechos, pero recuerda que la auténtica finalidad es que hombres políticos lúcidos favorezcan un proceso de regeneración política y humana para preparar la sociedad hacia otros modelos de organización que no subordinen el sujeto al Estado ni lo conduzcan a la guerra.

En el transcurso del año 1939 la filósofa Simone Weil, finalizaría la redacción de otro texto, “L’Iliade ou le poème de la force”, del cual destaca la amargura que impregna el poema ante la desgracia generada por la guerra y la fragilidad del ser humano, que ante la fuerza subordina su alma a la materia. En su interpretación del pensamiento griego resalta el sentimiento que ella considera más intenso: el del alma exiliada en el mundo, afllicción desprovista de angustia aunque no de amargura.

Muy interesada por la historia de las religiones, intensifica desde 1939 sus lecturas de textos sagrados en busca de respuestas metafísicas: textos asirio-babilónicos, el
Evangelio (que lee en griego) y los libros sagrados Upanishad y Bhagavad Gîtâ, quedando muy sorprendida por las similitudes halladas entre el texto cristiano y los hindúes:

[…] comment ne pas avoir de la nostalgie pour une époque où une même pensée se retrouvait partout […] où les idées circulaient dans une étendue prodigieuse, et où on avait toute la richesse que procure la diversité? Aujourd’hui, comme sous l’Empire romain, l’uniformité s’est abattue partout […], et en même temps les idées ont presque cessé de circuler. (Weil, 1966: 241)

Este fragmento pertenece a una carta enviada a su hermano André, prestigioso matemático, entre enero y abril de 1940. Será de las últimas escritas antes de abandonar París el 13 de junio, el mismo día en que es declarada ciudad abierta. El 14 de junio la capital francesa será ocupada por las tropas alemanas. Simone Weil, de origen judío y controvertida escritora censurada en varias ocasiones, ante la amenaza inminente, se pliega finalmente a los deseos de sus padres y huye con ellos a la zona libre, deteniéndose en varias ciudades hasta llegar a Marsella el 15 de septiembre.

Marsella supuso para la filósofa el mejor período de su vida por diferentes razones, pero todas ellas relacionadas. Frecuentemente aquejada de violentas jaquecas, su salud fue siempre frágil. Desde el inicio de la guerra y hasta su muerte acaecida en Ashford en abril de 1943, su alimentación fue deficitaria, ya que entregaba la mayor parte de sus vales de racionamiento y de su salario a los más desvalidos. Sin embargo, por primera vez sus jaquecas remitieron en Marsella, envuelta por un cálido entorno mediterráneo que le proporcionó una serenidad hasta entonces no hallada. En este escenario natural de marcada luminosidad mediterránea -Marsella, el imperio del sol- y alejada de las tensiones vividas en París, su interés por el cristianismo alcanzó las mayores proporciones, hallando en las enseñanzas crísticas un auténtico sosiego espiritual. Y de paso, Simone Weil encontró en Marsella un importante entorno intelectual compuesto por personalidades políticas, artistas, científicos e intelectuales de Francia o refugiados de otros países, que huían de la persecución nazi. Tremendamente decepcionada por el gobierno de Pétain y no pudiendo de momento viajar a Londres para ponerse al servicio del gobierno francés en el exilio, se decide a participar en la acción directa. Se integrará en la Resistencia por mediación de activistas sociales, obreros de orientación cristiana con los que estableció fructíferas relaciones.

En Marsella Simone Weil conoció a Jean Ballard, el director de Les cahiers du Sud, la revista literaria más importante de la zona libre. A pesar de nutrirse de la sensibilidad cultural mediterránea, no se trataba de una revista en modo alguno regionalista. Compendio de poesía, crítica y filosofía, fue una publicación de gran interés además de
un medio de difusión de creación literaria vanguardista y de librepensadores que se posicionaron contra la ideología nacionalista y xenófoba del momento. *Les cahiers du Sud* se abrirá al surrealismo publicando escritos de Paul Éluard, Robert Desnos, Antonin Artaud o André Breton. Decidida a hacer parteipe de sus publicaciones a toda la cuenca mediterránea, la revista tendrá también corresponsales en África del Norte como el poeta Gabriel Audisio. El local de la revista pronto se convirtió en un lugar de encuentro de escritores, pensadores y artistas europeos – Tristan Tzara, René Daumal, Michel Leiris, Jean Lambert, Lanza del Vasto, Paul Valéry- que tejieron entre ellos lazos de amistad y de resistencia, de los cuales participó también Simone Weil, una de las pocas mujeres que aportaron sus colaboraciones a la revista.

El ensayo “L’Iliade ou le poème de la force”1, destinado a ser publicado en la *Nouvelle Revue Française* dirigida por Jean Paulhan en París, aún permanecía inédito a causa de la ocupación de la capital francesa. Jean Ballard apreció su inmanente mensaje de resistencia ante la dominación y lo publicó en *Les cahiers du Sud* -revista de filiación a las fuentes del pensamiento griego- entre diciembre de 1940 y enero de 1941. Su autora lo firmó bajo el seudónimo de Émile Novis, tratando de evitar la censura.

Jean Ballard le habló a Weil del número especial que preparaba sobre el genio de Oc y la vehemente respuesta de aceptación por parte de la filósofa no se hizo esperar: “Elle “prit feu”, dit-il, pour cette entreprise” (Pêtrement, 1973: 533-534). Jean Ballard le prestó a Weil un artículo de Déodat Roché 2 titulado “Le Catharisme: son développement dans le midi de la France et les Croisades contre les Albigeois” publicado en 1937 y ella completó su investigación con otro ensayo de Roché “Les cathares et l’amour spirituel”. Las lecturas sobre el catarismo causaron gran impresión a Simone Weil como así le manifestó en 1941 en una carta a Déodat Roché3, seducida sobre todo por su doctrina dualista evangélica -oposición entre un Dios de bondad y un mundo terrenal plagado de odio y de muerte- que privilegia el postulado de la bondad divina sobre la de su poder. El hecho de que los cátaros tomaran como referencia el Nuevo Testamento, repudiando reconocer en el Yahvé de la antigua ley y del Génesis una violencia divina que no representaría al Padre anunciado por Cristo, contravino enormemente a la filósofa, que rechazaba ferozmente el judaísmo. Simone Weil expuso

---

1 “L’Iliade ou le poème de la force” fue reeditado por la misma revista *Les cahiers du Sud*, en el número 284 (pp.538-564). Es asimismo un texto reeditado en 1953 por Gallimard en *La source grecque*.
3 Carta publicada por primera vez en 1949 en el n°2 de la revista *Cahiers d’études cathares*. 

1062
a Roché numerosas y fundadas conclusiones: antes de la dominación romana los países mediterráneos y Oriente-medio debieron de formar una civilización multicultural, pero con un pensamiento compartido cuyas manifestaciones vislumbra en los misterios y sectas iniciáticas de Egipto, Tracia, Grecia y Persia, constituyendo la filosofía platónica su máxima expresión y la fuente del cristianismo. El catarismo representaría la última expresión de la Antigüedad pre-romana junto al gnosticismo y el maniqueísmo. Estas corrientes religiosas, escapando de la brutal dominación romana, habrían conservado la esencia del auténtico platonismo y por ende la del cristianismo más puro, aquél cuyo mensaje no fue desvirtuado por la Iglesia católica. Simone Weil interpreta en el catarismo una peculiaridad que lo distingue del gnosticismo y del maniqueísmo: el hecho de que se tratará de una filosofía y una religión al mismo tiempo, ambas confundidas y difundidas entre todas las clases sociales en torno a Toulouse durante el siglo XII. El descubrimiento de la esencia del pensamiento cátaro constituyó claramente el germen del desarrollo de los dos ensayos acerca de los valores éticos de la civilización occitana con los que colaboraría meses después en Les cahiers du Sud. En este fragmento de la carta a Roché, puede apreciarse el creciente interés de Simone Weil por la recuperación de valores cristianos primitivos o puros, por los que cree que Europa, sumida en la guerra y la desolación, podría regenerarse éticamente:

Jamais il n’a été si nécessaire qu’a aujourd’hui de ressusciter cette forme de pensée. Nous sommes à une époque où la plupart des gens sentent confusément, mais vivement, que ce que l’on nommait au XVIIIe siècle les lumières constitue- y compris la science- une nourriture spirituelle insuffisante ; mais ce sentiment est en train de conduire l’humanité par les plus mauvais chemins. Il est urgent de se reporter, dans le passé, aux époques qui furent favorables à cette forme de vie spirituelle [...] (Weil, 1962 : 66)

El proyecto del número especial de Les cahiers du Sud sobre la civilización occitana y el espacio mediterráneo en el que debía de colaborar Simone Weil, supuso un extraordinario trabajo para todo el grupo que participó en él. Propuesto por Ballard en 1935, delegó su coordinación en los escritores René Nelli y Joë Bousquet, que conformaban junto a otros pensadores también originarios de Carcassonne, un particular grupo dentro de la revista, todos ellos investigadores de la cultura occitana y de la espiritualidad cátara, gnóstica o maniquea. El número especial de Les cahiers du Sud

---

verá por fin la luz en 1943 bajo el título de *Le Génie d’oc et le monde méditerranéen* con una tirada de 7.000 ejemplares y las valiosas colaboraciones de pensadores y escritores como Joë Bousquet, René Nelli, Lanza del Vasto, Déodat Roché, Sully-André Peyre, Henri Bosco, Mohammed El Fasi, Ventura Gassol, Pierre Emmanuel, Jörgi Reboul o Jean Bourciez. Numerosos aspectos de los valores de civilización de Oc y su influencia son tratados, así como aspectos de la tradición griega, de la poesía árabe y de la catalana o de la tradición maniquea y cátara. Títulos de ensayos como “L’unité méditerranéenne. Quelques points de contact entre l’Orient et l’Occident” o “Eurafricque, Méditerranée et humanisme” caracterizan la línea de pensamiento de sus colaboradores. Además de textos críticos sobre la poesía de origen mediterráneo, se insertaron textos de grandes trovadores como Bernard de Ventadour o Arnaud de Mareuil, composiciones poéticas modernas en francés (Joë Bousquet, Pierre Emmanuel…) y en occitano (Jörgi Reboul, Max Roqueta o René Nelli). Resultó ser desde luego un valioso número especial de concepción vanguardista, de enorme valor intelectual y ético, por medio del cual un conjunto de humanistas de diferentes orígenes constituyeron el primer núcleo de afirmación de la conciencia moderna occitana del siglo XX. El grupo de intelectuales de *Les cahiers du sud* jugó un papel fundamental en la creación del *Institut d’Études Occitanes* (IEO)6 junto a Jean Cassou, Max Roqueta y Tristan Tzara. 

Del compendio de textos publicados en *Le génie d’Oc et l’homme méditerranéen*, los que más impacto causaron en los círculos intelectuales fueron los publicados por la única mujer del grupo, Simone Weil, que aportó dos magníficos ensayos: “L’agonie d’une civilisation vue à travers un poème épique” y “En quoi consiste l’inspiration occitaniennne?”. El primero de los textos había sido publicado previamente en *Les cahiers du Sud* en 19427. Antes de la publicación definitiva del número especial, Joë Bousquet, a petición de Jean Ballard, manifestó, exaltado, sus consideraciones sobre el segundo ensayo de Weil:

[...][L’] article est justement ce qui manquait au fascicule : la flèche qui monte plus haut que les nus. Que chacun y puisse autant de sujets de méditation que moi-même et nous aurons accompli une œuvre bien forte. [...]Mon avis est que nous ne mettrons jamais assez ce texte en évidence. Il n’en est pas un qui ne doive lui laisser la place.” (Bousquet, in Canciani, 2002: 97)

6 En la actualidad el IEO sigue representando la asociación más importante del espacio occitano velando por el mantenimiento y el desarrollo de la lengua y la cultura occitanas en su conjunto.

La fuente de Simone Weil para “L’agonie d’une civilisation vue à travers un poème épique” es el poema épico occitano Canso de la Crozada (Canción de la Cruzada contra los albigenses), del cual leyó varias versiones tratando de reconstituir el pasado de la civilización occitana. Esta epopeya constituye un texto mayor del patrimonio occitano pero también de Occidente, porque refiere la aniquilación de la civilización depositaria de los valores espirituales de la cuenca mediterránea: “On voit la portée d’un poème de la Résistance qui stigmatise aussi profondément le dépérissement du sens chrétien dans l’histoire, selon une saisie d’événements historique” (Lafont, 1970: 172). De ahí que Simone Weil apreciara el texto medieval por su identificación con la entereza y la actitud de resistencia del pueblo occitano en la defensa de sus libertades. Según Lafont y Anatole, una característica singular del poeta de la Canso de la Crozada es que el relato de los hechos históricos se solapa con la descripción de los individuos y de sus pulsiones personales. Ello confiere a la historia dimensiones dramáticas y psicológicas, características heredadas de la Antigüedad griega que sin duda atrajeron considerablemente a la filósofa. En la introducción del ensayo, retomando como punto de partida el marco épico de la Iliada, Weil expone su intención de detenerse en las causas y consecuencias de la desaparición de una civilización medieval brillante que fue exterminada por la violencia de las armas. Tras la aniquilación de las riquezas espirituales e interculturales de la cuenca mediterránea por la dominación romana, la civilización occitana, confluencia de ideas de Oriente y Occidente y depositaria de la sabiduría platónica y pitagónica, representó un grado de libertad espiritual e intelectual, una luminosidad que evoca la Antigua Grecia. Simone Weil recuerda como en el país occitano hasta el siglo XIII las ideas circulaban libremente y la libertad espiritual por la cual convivían pacíficamente católicos y cátaros solo desapareció tras violentos asedios armados de los franceses y de la curia católica inquisitorial, a la que reproba duramente su perfidia. Para Weil la aniquilación de la civilización occitana supuso un grave atentado a la libertad de conciencia y a la tolerancia, una pérdida moral, intelectual y social, de la cual Europa aún no se habría recuperado. Lo que además le parece terrible es que se banalice sobre el uso de la fuerza y no se responsabilice el uso de las armas,

8 Se trata de un largo poema épico inacabado de más de 9.500 versos La primera parte del texto fue escrita hacia 1210 por Guilhem de Tudela, partidario de los franceses. Su texto quedó interrumpido y retomado por otro autor anónimo hacia 1228, bien diferente del primero en el uso del lenguaje, el valioso manejo de la versificación épica y también porque se trata de un autor partidario de los occitanos. Este segundo texto es el que utilizará Simone Weil para su ensayo.
9 Autores de una excelente y rigurosa Nouvelle histoire de la littérature occitane, 1970, PUF.
causante de la desaparición de las civilizaciones: “On tue ainsi une seconde fois ce qui a péri, et on s’associe à la cruauté des armes.” (Weil, 1943: 107).

Simone Weil pone de relieve la importancia de la civilización occitana constituida por ciudades libres con un funcionamiento político y administrativo de filiación republicana absolutamente descentralizado, siendo el nexo de unión entre ellas valores éticos y morales:

Ce pays qui a accueilli une doctrine si souvent accusée d’être antisociale fut un exemple incomparable d’ordre, de liberté et d’union des classes. […] L’union d’un tel esprit avec le sentiment civique, un attachement également intense à la liberté et aux seigneurs légitimes, voilà ce qu’on n’a peut-être pas vu ailleurs que dans le pays d’oc au XIIe siècle. (Weil, 1943: 103)

La expansión de la consciencia occitana en todas las clases sociales es consecuencia del arraigo de los valores éticos de esta comunidad. Simone Weil hace una recensión de los valores espirituales y sentimentales citados por el autor anónimo del texto épico occitano: Přix, Parage, Joie y Merci. De todos ellos el más representativo es el término occitano Paratge o la equidad entre los hombres por sus valores morales, simbolizando una sociedad en la cual los individuos se sienten ligados por el respeto mutuo y la solidaridad y no por el sometimiento. Vulnerar el Paratge significa la pérdida de valores morales y entregarse a la desmesura atentando contra la Mercè (la tolerancia), por lo que bien puede afirmarse que la psicología social occitana renueva la moral de la Antigüedad griega. Múltiples ejemplos de desmesura y del empleo de la fuerza contra la civilización occitana enriquecerán este ensayo de Simone Weil que concluirá su texto reivindicando la obligación moral de conformar sociedades libres y tolerantes, aunque por el momento territorios de varios continentes estén sufriendo el dominio y la aniquilación por las armas, en una guerra mundial que ha tomado las peores proporciones bélicas de la historia: “L’esprit de la civilisation d’oc au XIIe siècle, tel que nous pouvons l’entrevoir, répond à des aspirations qui n’ont pas disparu et que nous ne devons pas laisser disparaitre, même si nous ne pouvons pas espérer les satisfaire.” (Weil, 1943: 107).

“Pourquoi s’attarder au passé, et non s’orienter vers l’avenir ? ” (Weil, 1943: 150). Este premisa con la que comienza el segundo ensayo publicado en Les cahiers du sud “En quoi consiste l’inspiration occitanienne?” sugiere en apariencia una contradicción en relación a la idea de progreso, pero su autora expone su justificación basada en que los seres humanos solo pueden aspirar a mejorar por la influencia de lo ya conocido y discriminado positivamente por la distancia temporal y no por el imaginario e hipotético
futuro. Muchas y ricas tradiciones milenarias del mundo entero podrían servir de ejemplo, pero Simone Weil piensa que para Europa sería más lógico investigar sobre las fuentes de su propia espiritualidad, sin menoscabo de la confluencia de ideas de Oriente y de Occidente. La auténtica espiritualidad de Europa se hallaría en la Grecia Antigua, resurgida siglos más tarde en Occitania. Sin afectación conservadora o reduccionista, reconoce que de nada sirve la afectividad por un pasado brillante, pero muerto, como el del antiguo país de Oc, al cual no es posible ni natural resucitar. Pero según la autora, se debe rescatar sus valores éticos para una civilización en la cual la dominación de las sociedades por el poder de las armas o de la economía imposibilitan la mejoría del ser humano: “Ce pays, qui est mort et qui mérite d’être pleuré, n’était pas la France. Mais l’inspiration que nous pouvons y trouver ne concerne pas le découpage territorial de l’Europe. Elle concerne notre destinée d’hommes.” (Weil, 1943: 151).

Para Weil el auténtico Renacimiento se produjo en la fase de esplendor de la civilización occitana, rechazando el humanismo que conformaron el Renacimiento oficial, el siglo de las Luces y la propia Revolución francesa. Analizando la presentación que encabeza *Le génie d’Oc et l’homme méditerranéen* escrito por Joë Bousquet (“Présentation de l’homme d’oc”), se puede comprobar que su escrito constituye una fuente valiosa del pensamiento de Simone Weil. El cuestionamiento de la autora sobre el Renacimiento del siglo XV se inspira del fragmento siguiente: “Issue d’une première renaissance que la guerre de cent ans allait faire avorter, la civilisation d’oc a dû s’essouffler à suivre la renaissance d’origine étrangère qui allait triompher grâce aux Salons et à la cour.” (Bousquet, 1943: 11).

Tras el auténtico Renacimiento del siglo XII- la época de esplendor de la civilización occitana-, según Simone Weil, Francia adoptó un chauvinismo excluyente y Europa se replegó sobre ella misma, y a falta de valores morales y éticos, ambas no salieron al exterior más que para originar destrucción. Todo ello con el beneplácito totalitario cristiano, con el que la Iglesia se sumó a la violencia expandiendo la tortura y la muerte.

Para la autora la esencia de la inspiración occitana es la misma que la de la Antigua Grecia: el rechazo y menosprecio de las relaciones de fuerza. El punto culminante de este pensamiento se materializa en la concepción ascética del amor cortés. Por ello reconoce en la *fin’amar* el amor platónico, que no somete ni es sometido a ninguna injusticia, un amor que lleva a la superación ética y eleva hacia lo sobrenatural.
L’amour courtois avait pour objet un être humain, mais il n’est pas une convoitise. Il n’est qu’une attente dirigée vers l’être aimé et qui en appelle le consentement. Le mot de merci par lequel les troubadours désignaient ce consentement est tout proche de la notion de grâce. Un tel amour dans sa plénitude est amour de Dieu à travers l’être aimé. Dans ce pays comme en Grèce, l’amour humain fut un des ponts entre l’homme et Dieu. (Weil, 1943: 155)

Weil afirma que el concepto de gracia no solo está presente en el amor cortés, también se encuentra en manifestaciones artísticas occitanas que han sobrevivido hasta nuestros días, como la pureza de su poesía, el canto gregoriano o el equilibrio de la arquitectura románica. Sin negar que en el marco de la sociedad occitana del siglo XII existieran comportamientos tiránicos, la autora alaba la pureza manifiesta de las relaciones en la vida pública, en la que dos elementos contrarios armonizaban perfectamente: la libertad y la obediencia. Un espíritu fuertemente cívico en el que la forma de relación humana conjugaba la emancipación y la obediencia consentida o fidelidad al individuo, y no al representante de la colectividad en actitud de sumisión. Entre los siglos XI y XIII la civilización occitana fue una sociedad abierta, en la cual la jerarquía se organizaba en colectividades de índole profesional y la práctica de la solidaridad era el vínculo que regía las relaciones humanas, por lo que para algunos autores como Henri Espieux, había constituido una fase precursora del socialismo. La pureza de la civilización occitana encontraría su punto culminante con la espiritualidad cártara, caracterizada por su pacifismo, tolerancia y ausencia de dogmas. Para Simone Weil representa la más pura y genuina expresión evangélica. La consecución de la elevación social, moral, artística y espiritual de la civilización occitana era un obstáculo tanto para la corona francesa como para la Iglesia católica y por ello consideraron necesario destruirla. Pero reprimir por la fuerza los mensajes y las prácticas de paz, libertad y tolerancia no ha aportado nada al progreso humano, sino que lo ha mancillado y vaciado de esencia humana. En consecuencia, Weil propone detenernos en una época del pasado auténticamente humanista y progresista, convencida de que la inspiración occitana podría regenerar una Europa asolada por la guerra y la deshumanización: “Dans la mesure où nous contemplerons la beauté de cette époque avec attention et amour, dans cette mesure son inspiration descendra en nous et rendra peu à peu impossible une partie au moins des bassesses qui constituent l’air que nous respirons.” (Weil, 1943: 158).

En diciembre de 1942 Simone Weil se traslada a Londres para integrarse en comités civiles de la Resistencia, cuyo trabajo era elaborar proyectos de aplicación tras la guerra, como la reforma del Estado, la constitución de una Asamblea consultiva
provisional y la redacción de una carta de los Derechos del Hombre. Debido a su participación en estos comités, Simone Weil escribió numerosos textos que fueron publicados a cargo de Albert Camus en 1949 bajo el título *L’enracinement ou Prélude à une déclaration des devoirs envers l’être humain*. Profundamente impresionado por el pensamiento weilian, Camus declarará: "Il me paraît impossible en tout cas d'imaginer pour l'Europe une renaissance qui ne tienne pas compte des exigences que Simone Weil a définies dans L'Enracinement"10 (Camus, in Weil, 1999: 1264). En sus últimos escritos la pensadora analiza las relaciones del individuo con su colectividad y continúa con la línea discursiva afirmada en Marsella: la admiración por la cultura y la espiritualidad mediterráneas, la inspiración occitana como propuesta ética regenerativa, además del proyecto de reorganización de Europa y de los Estados por medio de la descentralización y del federalismo interior y exterior.

El capítulo “Déracinement et nation” es especialmente interesante porque trata de identificar la falta de sentimiento patrio francés, desarraigo causado por la continua represión del Estado y la pérdida de valores éticos. En este ensayo inicia una reconstrucción de la historia de Francia que la llevará a la conclusión de la necesidad de disociar nación y Estado para recuperar el sentimiento patrio. En su revisión histórica resalta que la corona de Francia se caracterizó por un despotismo que el pueblo tuvo que soportar desde Carlos VI hasta el siglo XVIII: “Pendant toute cette période, il fut regardé par les autres Européens comme le peuple esclave par excellence, le peuple qui était à la merci de son souverain comme un bétail.” (Weil, 2014a: 170). Considera ilegítimo el abuso de los reyes franceses que conquistaron por la fuerza territorios procurando aniquilar su identidad cultural y espiritual, presentando como máximo exponente de barbarie la destrucción de la civilización occitana “Ces territoires, où existait un niveau élevé de culture, de tolérance, de liberté, de vie spirituelle, étaient animés d’un patriotisme intense pour ce qu’ils nommaient leur « langage»”, mot par lequel ils désignaient la patrie.” (Weil, 2014a: 170). En su análisis histórico tampoco olvida otros pueblos cautivos como los bretones o los corsos y critica el desarraigo se produjo en los territorios conquistados y el proceso de asimilación al que fueron sometidos:

---

10 Se le debe a Albert Camus la máxima difusión de la obra de Simone Weil. Fundador en 1945 de la colección Espoir, en el seno de la editorial Gallimard, publicó entre 1949 y 1957 ocho obras de Weil. Tras la muerte de Camus, Gallimard seguirá publicando las obras de Simone Weil.
Quand on loue les rois de France d’avoir assimilé les pays conquis, la vérité est surtout qu’ils les ont dans une large mesure déracinés. […] Des gens à qui on enlève leur culture ou bien restent sans culture ou reçoivent des bribes de celle qu’on veut bien leur communiquer. (Weil, 2014a: 173)

El despotismo de la corona francesa encontró su relevo en 1790 cuando se constató que estos territorios anexionados por la fuerza y olvidados durante siglos expresaban un fuerte rechazo por el poder central. Un duro proceso de asimilación comenzó entonces prohibiendo el uso de la lengua del territorio anatán conquistado, procurando desarrraigar su conciencia colectiva. El proceso culminará a finales del siglo XIX cuando se socializó la instrucción pública, iniciando a la par un vergonzante proceso de represión de la expresión en la lengua propia. Si nos detenemos en el caso occitano, aún después del proceso de exterminio de su civilización en el siglo XIII, la lengua y la cultura se mantuvieron vivas entre el pueblo y en menor medida entre clases cultas interesadas en rememorar la tradición trovadoresca. La política de represión lingüística, de desvalorización y de ridiculización de otras lenguas y culturas fue en el territorio occitano más dura que en ningún otro lugar de Francia, lo que evidencia que el pueblo occitano continuaba poseyendo una conciencia propia. En línea con la dura crítica de Weil a la política de asimilación francesa, Robèrt Lafont11, uno de los mayores pensadores del espacio occitano del siglo XX, estableció su teoría de la alienación étnica por la cual un territorio asimilado se convierte en un pueblo sometido que ha perdido sus referencias históricas. Pero demuestra que no puede abolirse del todo la conciencia colectiva: prueba de ello es que perduró durante siglos en el pueblo occitano un sentimiento de desconfianza hacia el poder central francés y aún hoy en día la dialéctica Nord-Midi sigue existiendo. Por ello Lafont, al igual que Weil, promulga la descolonización económica, social y cultural de las minorías reprimidas por el estado francés. Ambos pensadores comparten el punto de vista de la urgencia de un proceso de descentralización, proponiendo un federalismo europeo de regiones o territorios con identidad propia, por la cual las colectividades conservarían su integridad cultural y se favorecería además un desarrollo económico y social en el marco de la federación:

L’Europe signifie inélectablement, aujourd’hui la déclâturation, externe et interne, de la forteresse étatique, et la Nation démocratique se rejustifie de ce dépassement. Tel est le temps que nous vivons. On peut en retarder l’échéance. On ne pourra l’interdire. Il faut se faire une

11 Robèrt Lafont (1923-2009). Pensador y militante occitanista, sociolingüista, historiador de la literatura occitana, ensayista, novelista y poeta poliglota. Ha sido presidente del IEO y ha impulsado asociaciones, investigaciones y publicaciones para el estudio y la difusión de la lengua y la cultura occitanas.
raison: une raison humaine et non une raison d’État. L’Europe « occitane » est de retour […]
(Lafont, 2000)

El sueño mediterráneo de Simone Weil, fundado en rescatar el respeto de las libertades individuales y colectivas, comenzó con la revalorización y difusión de la civilización occitana, portadora de valores éticos y morales, con los que constituyó un modelo de reconstrucción para una Europa fuertemente deshumanizada. En la actualidad, las propuestas de Simone Weil deberían volver a ser objeto de estudio, ya que el uso de la violencia estatal por las armas, por la economía o por la aprobación de decretos legales sigue sometiendo a individuos, etnias o colectividades territoriales. Luego repensar una Europa justa y solidaria, fundada en una razón humana o en valores éticos, sigue siendo aún necesario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Pétremente, S., la vie de simone weil, paris, fayard, nouvelle édition, 1973
weil, simone,
Pétremente, S., pensées sans ordre concernant l’amour de dieu, paris, gallimard, coll. espoir, 1962
Pétremente, S., sur la science, paris, gallimard, coll.espoir, 1966
Pétremente, S., Œuvres de Simone Weil, paris, Gallimard, coll. quarto, 1999

Pétérement, S., “Quelques réflexions sur les origines de l’hitlérisme”, *cahiers de l’herne (éd.)*, (2014b), pp.252-256
MUJERES EXCÉNTRICAS DE GÓMEZ CARRILLO EN SUS TREINTA AÑOS DE SU VIDA

Trinis Antonietta Messina Fajardo

Università di Enna “Kore”

Existen muy pocas vidas tan fabulosas como la de Enrique Gómez Carrillo\(^1\) (Guatemala 1837-1927), escritor poliérdico y prolífico, un sensualista, un refinado bohemio, un don juan y calavera, que se propuso ser elheraldo de la nueva literatura europea, el rey del Modernismo. Y efectivamente fue uno de los literatos pródigo aclamado en los primeros treinta años del siglo veinte en Europa y Latinoamérica, y reconocido como el cronista por excelencia, inimitable, dentro de la corriente modernista.

En sus creaciones emergen infinidades de figuras femeninas, algunas reales, otras inventadas, amadas y admiradas, que influyeron en su vida y en su evolución poética. El estudio se propone hacer un recorrido por el universo femenino del autor, y en particular se detiene en esas mujeres consideradas excéntricas por infringir las reglas que gobernaban la sociedad latinoamericana y europea de *fin de siècle*.

En el mundo carrillista desfilan mujeres incestuosas, brujas, locas, lesbianas, ninfómanas mujeres vinculadas con las cantantes, actrices, cupletistas de moda, cortesanas, bailarinas, etc. conocidas por el autor. Atinamos con personajes extravagantes, siniestros, como la desconocida Edda Christensen o la célebre espía Mata Hari —la cual murió fusilada siendo delatada por Gómez Carrillo, según se cuenta en una leyenda grotesca difundida en los años sanguinosos de la Primera Guerra Mundial, pero que seguidamente fue negada por él mismo. El autor escribe *El misterio de la vida y la muerte de Mata Hari* (1924)\(^2\) donde se defiende de los ataques de quienes lo acusaban

---

\(^1\) Reconocido internacionalmente, fue un escritor ecléctico que se dedicó con entusiasmo a la escritura, distinguéndose como crítico literario, periodista, novelista, cuentista, cronista de viaje, de guerra, etc., escribió también numerosos ensayos de propaganda política y una autobiografía incompleta. Su infancia y su adolescencia la transcurrió en su país de origen en el seno de una importante familia guatemalteca de orígenes castellanos, el padre, Rector de la Universidad, y belga, la madre, quien le transmitió el amor por el francés y la literatura. Los demás años de su vida los pasó en España y Francia, y recorriendo el mundo. Amante de las tertulias, sus dotes de gran conversador, inteligente y su excelsa capacidad de observación y curiosidad eran reconocidas por todos. De él escribirá Unamuno: “Y Carrillo con su Grecia, me ha hecho viajar no tan sólo por Grecia misma, lo que vale mucho, sino por mis propios reinos interiores, lo que vale mucho más” (1967:1052). Tuvo la posibilidad de conocer personalmente a ilustres intelectuales que influyeron en su formación, incidiendo un surco profundo en su actividad artística y literaria. Pero también conoció y frecuentó gente que perjudicaron su notariedad, lesionando su reputación. Fueron sobre todo críticas de índole moral e ideológica y no literarias.

\(^2\) Existe una versión en línea disponible en la red de Bibliotecas Landivirianas.
de haber sido amante y delator de la joven espía. Niega haberla conocido y sobre todo
de no estar involucrado en el crimen perpetrado contra la exótica bailarina. He aquí una
excelsa descripción que ofrece en su libro, gracias a un amigo que asistió a una cena
donde la bailarina mimaba sus inicios artísticos (Gómez Carrillo, 1924: 48-49):

Sus grandes ojos negros, entornados en un gesto de éxtasis, sólo dejaban filtrarse, por entre los
párpados, dos llamas fosforescentes. Sus brazos redondos, color de ámbar, muy largos muy
trepidantes, parecían enroscarse alrededor de un ser invisible. Sus piernas anilosas, lustrosas,
musculosas, palpitaban con sobresaltos de tendones que amenazaban romperse bajo la
epidermis. Si usted la hubiera visto, había creído que asistía a la metamorfosis de una serpiente
convirtiéndose e mujer.

También, descubrimos mujeres singulares en la vida y obra del galante escritor,
como las tres artistas con las que contrajo matrimonio: Zoila Aurora Cáceres, su
primera mujer. Escritora peruana, asidua como su marido de los círculos literarios de
mayor crédito.

Raquel Meller, reconocida como la más internacional de las cantantes españolas. Leamos aquí un breve fragmento del esmerado retrato que el autor le dedicó (2004: 93-96):

Todo su arte, podemos agregar, es un suspiro, una confidencia, un anhelo íntimo. Estudiándola
bien, no con métodos analíticos, sino con amor, que es como hay que hacerlo, se nota que no
canta más que para sí y para su amante. Variando mucho, siendo alta y humilde, perversa y
sencilla, suave y traviesa, ferviente y ligera; siendo una gran dama y una modistilla, una
parisina y una andaluza; siendo buena y mala, cruel y piadosa, siendo múltiple e inexplicable,
en suma, es siempre ella misma y no es más que ella; es decir, el más armonioso, el más
inquietante y el más divino de los misterios humanos.

Y la tercera esposa, la artista y escritora salvadoreña Consuelo Suncín, que al
enviadar del escritor se casó con el famoso Saint-Exupéry, quien le rindió un gran
honro, dejándola inmortalizada en El Principito.

Gómez Carrillo se dedicó intensamente al tema femenino en sus escritos. Dejó un
extenso elenco de libros que abarcan los siguientes títulos: La mujer y la moda (1907),
El libro de las mujeres (1908), El despertar del alma (1919), El segundo libro de
mujeres. Sáfo, Friné y otras seductoras (1921) y muchos otros, donde ostenta el
erotismo y la sexualidad femenina con liberalidad. El escándalo lo persiguió durante

3 Algunos han declarado que el autor sí mantuvo una relación con Mata Hari y otros escribieron que fue
todo producto de la imaginación del escritor para vender el libro.
4 Gómez Carrillo, gracias a sus importantes contactos diplomáticos en París, fue quien preparó el
lanzamiento internacional de la cantante y actriz aragonesa.
toda su extensa actividad literaria hasta hacerle acreedor del título de ‘escritor inmoral’, lo cual le valió la repulsa y el descrédito en algunos ambientes.\textsuperscript{5}

Desde luego que el autor de las acreditadas crónicas de viajes y de guerra dispone con potentes pinceladas de signo modernista entidades reales y ficticias, como las apasionadas antiguas y modernas hetairas que representa en sus libros de cuentos y novelas. En el relato \textit{El triunfo de Salomé} (1989), la seductora princesa hebrea se configura como reflejo de las obsesiones masculinas de finales del siglo XIX; inquietudes del hombre machista, ante el nuevo tipo de mujer, la New Woman, que iba imponiéndose\textsuperscript{6} en la sociedad industrial. La versión de Gómez Carrillo es bien original respecto a las múltiples lecturas que sobre el mito se dieron a lo largo del siglo XIX. Salomé no muere como en la obra del amigo Oscar Wilde, sucumbe Marta, la bailarina que la interpreta, poseída por un espíritu maligno.

De sus diversos escritos, publicados casi cotidianamente, brotan deliciosas y pintorescas mujeres, y artistas famosas, como la célebre Isadora Duncan, la misteriosa rusa de “alma oriental”, Napierkowska; la aristocrática y delicada Argentinita u otras danzarinas presentadas con gran asombro y sensibilidad lírica. De los delicados y hermosos retratos de \textit{El Libro de las mujeres} (Gómez Carrillo,1919: 11-77) se vislumbran personalidades de carácter y talento excepcionales: Tórtola Valencia, Preciosilla y otras bailarinas de los salones madrileños; mademoiselle Adorée Villany, incriminada en Munich por haber efectuado su \textit{performance} desnuda; Gaby, la ninfa de Montmartre, y otras de diferentes latitudes. Otros personajes surten como imágenes inacabadas e imparciales, proporcionando una versión en cierto modo anecdótica, casi una instantánea de decadentes colores como las bohemias, midinettes bulervadinas o chicas alegres que se enamoran de los amigos de sus amantes que celebra en sus novelas cortas o a través de sus impresiones por las grandes urbes.

Con un apunte rápido, casi un esbozo, un dibujo estilizado, plasma algunas mujeres de sus infinitas aventuras amorosas y de sus frecuentes errancias por el mundo; fruto también del ambiente refinado y frívolo de la \textit{belle époque}, de la ciudad cosmopolita, musa ispiradora, y espacio único para muchos escritores de finales de siglo: París, “La ciudad de los locos, de los artistas y de las cortesanas [...] antro diabólico y tentador,

\textsuperscript{5} Esa vida bohemia y cosmopolita, de bohemia aristocrático, esa imagen de provocador y amante de mujeres, inspiró a varios autores. Alberto Insúa (1883-1963) creó el personaje de \textit{El negro tenía alma blanca} (Madrid, Castalia,1998) inspirado en la vida singular del artista nicaragüense.

\textsuperscript{6} Para un mayor estudio sobre la obra, véase el artículo de J. I. Gutiérrez (1995).
todo músicas y canciones, todo sonrisas voluptuosas, todo embriaguez, todo espíritu sutil e ingenio exquisito” (2000: 37-42).

Afloran también, como meras siluetas o sensaciones a lo femenino, todas aquellas mujeres exóticas como las cortesanas griegas, las geishas nipônicas, las bailarinas de oriente y cosmopolitas, las intelectuales libertinas, que describe en sus acreditadas crónicas de viaje—puras e irresistibles invitaciones a la lectura— por enigmáticas ciudades y países: Japón, Grecia, Marruecos, Egipto, Buenos Aires, Jerusalén, etc.

Es una galería femenina, una vetrina, repleta de bacantes, divas, mujeres excéntricas. Mujeres que dejaron un sello; pero también féminas raras, repudiadas; ficticias o arquetipos de diferentes periodos y diferentes espacios. Tanto figuras reales como librescas y encarnaciones mitológicas que perfuman de boudoir se agitan en ese cosmos femenino: experiencia de vida, refinada e inmoral donde lo ramplón no goza de espacio.

Fanático de todo lo femíneo, el “cronista errante” se siente cautivado por todo lo que concierne la mujer: desde la moda, el peinado, las prendas, tiendas y almacenes, esos “paraísos mujeres”, donde “se dan citas las mujeres, se crean nuevas relaciones sociales, se flirta” (Morán, 2006:143). Desde muy joven, cuenta en su libro de memorias, Treinta años de mi vida,9 le gustaba observar los atavíos femeninos. Sabía distinguir entre objetos y ropa refinados. De la tienda, donde a los catorce años comienza a trabajar aconsejado por sus padres, quienes pensaban que el jovencito no tendría otro futuro— escribe:

No había allá, sin embargo, nada digno de tentar a una dama lujosa. El genio del gusto […] no había penetrado aún en los trópicos. Sombreros cargados de plumas, sedas de colores vulgares, encajes hechos a máquina, medias de hilo negro, camisillas groseras, parasoles demasiados adornados, zapatos de raso falso, he aquí lo mejor que se vendía en «La Sorpresa» [el nombre de la tienda]. (Gómez Carrillo, 201: 73).

Todas las obras relacionadas con las mujeres se configuran como una defensa de la mujer libre, exenta de preconceptos. El enfoque que se percibe es diferente. No existe

---

7 En Treinta años de mi vida, Gómez Carrillo escribe una de sus páginas más hermosas sobre la ciudad, a la que define ciudad santa, heroica, patria de extranjeros perseguidos. Defiende la capital francesa de los que la culminaban definiéndola la ciudad de la perversion Gomorra y Babilonia (185-191).
8 Son cinco memorias de viaje que fueron apareciendo en El Liberal, el ABC de Madrid, La Nación (Buenos Aires), El Mercurio (Chile), El Universal y El Partido Liberal de México.
9 Treinta años de mi vida supone una revisión y análisis de un determinado periodo, un regreso a su pasado que le permite desenfrentar sus pasiones, sus decisiones y su actitud de su época de adulto. Es obra incompleta, el autor deja escrito sólo los primeros 19 años. Es una trilogía compuesta por El despertar del alma (1919); En plena bohemia (1919); y La miseria de Madrid (1921). El autor anticipa algunos temas escabrosos tratados en la posmodernidad como el incesto y la homosexualidad, el erotismo. De aquí en adelante se señalará el número de la página al lado de cada cita sacada del libro.
línea divisoria entre buenas y malas. No se ponen nunca en contraposición las virtudes de las buenas mujeres, las decentes, con los vicios de las malas, las definidas imperfectas o negativas. Hay siempre un juicio positivo, una actitud comprensiva hacia todo tipo de comportamiento. El autor intenta siempre mostrar los sentimientos y las tragedias personales de las mujeres de las que escribió enérgicamente, mostrándolas siempre con nervio y carácter.

Las mujeres de Gómez Carrillo, en particular las de su madurez, no encarnan ingenuas y candorosas doncelas. Todo lo contrario, serán, libidinosas, lascivas, oficiantas o sacerdotizas del placer, con tendencias de refinada depravación, más o menos estética, y aun con desviaciones lesbianas [...] (Torres Espinoza, 2007: XII)

En Treinta años de mi vida, recreación literaria en la que Gómez Carrillo se planteó reconstruir cronológicamente su activa y azarosa existencia, hallamos a uno de los personajes femeninos más decisivos de su adolescencia, del que nos vamos a ocupar en este artículo: la elegante y seductora, rica, Edda Christensen, de origen escandinava, una mujer mayor de treinta y ocho años, extranjera y casada con un diplomático. Amante de la cultura, del arte y la literatura, mujer fatal, ultrarrefinada y vehemente. El autor se detiene largamente en esta figura que le dejó una huella profunda; pues, fue quien lo inició en la lectura y en la actividad sexual, a la edad de quince años. Con ella mantuvo un flirt prohibido, durante varios meses.

En su libro, Carrillo narra los momentos de ternura y de refinada depravación que vivió en su temprana edad; desmenuza todos los instantes pasados con la nórdica que, según Aurora Cáceres, fue un personaje inventado o personaje de una “fábula perversa”, como deja señalado José Luis García Martínez en el prólogo a Treinta años de mi vida.

El joven Enrique nos narra que conoció a la “dama ibseniana” en la tienda donde trabajaba como tendero. Desde el momento en que la vio quedó embelesado por ella. Desde entonces su obsesión por esa mujer de belleza incomparable a las chicas que llegaban a la tienda fuecreciendo. He aquí cómo describe el desconcertante encuentro:

Fue la más bella de todas... Una mañana la vi entrar, la vi acercarse a mi rayón andando cual un hada, envuelta en un traje de tul celeste, cubierta la cabeza con un sombrero de amplias alas palpitantes. La vi sonreír enseñando el collar de perlas de sus dientes” [...] Yo soñaba en ella día y noche, sin esperanza de volverla a ver. Por las señas nadie la conocía en Guatemala.Yo había perdido la esperanza de encontrarla. [...] Yo la encontraba divina en su palidez iluminada por dos inmensas pupilas verdes, y a través del tiempo, sigo convencido de que no he vuelto a ver una belleza tan rara. (79)
Una tarde, la “dama ibseniana”, se presenta a la tienda compra intencionadamente varios objetos. Enrique le pregunta si quiere que alguien se los lleve a su casa; la mujer le contesta: “Usted, petit, tráigame usted, a la hora que quiera” (79). Edda comienza a seducir al joven que cada vez más cautivado por la arrolladora presencia magnética, por su altivez, su “gracia algo hierática”, no deja de pensar en ella.

Al día siguiente la mujer envía un valioso regalo, “un collar de turquesas” formado por cincuenta amuletos, para su madre, acompañado de una carta con una frase escrita en el ángulo del papel destinada a Enrique: “Venga a verme esta noche como ayer”.

La madre se preocupó más por la carta que por el regalo: “Esas palabras contienen una declaración… No es a mí a quien manda sus amuletos… Es a ti, Enrique… Llamarte *cher petit ami* cuando sólo te ha visto un día… y eso después de las flores… […] la mujer mi inspira miedo… No olvides que está casada … que no es una niña…” (84).

Todas las noches Enrique acude a la casa paradisíaca de la “divina mujer” que lo recibe devorada del inconfesable deseo: —Ven, pequeñito, ven […] ¿Por qué llegas cada día más tarde? … Detesto tu tienda y tu casa que me roban las mejores horas de tu vida” (88). Lo conduce hacia el boudoir de su palacete campestre donde entre almohadones olorosos a sándalo, frascos de cristal, libros apoyados en los veladores, joyas, porcelanas, “cristales de todos los países del mundo”, cojines orientales, estampas, acuarelas, óleos, mosaicos, lo convierte en un personaje de *Las mil y una noche*. El adolescente admira el cuerpo virginal, sus gestos armoniosos y sus delicadas y blancas manos mientras toca el piano y lo deleita con su voz. Las descripciones que se dan de los espacios vividos son sensuales y voluptuosas, la atmósfera exótica, elegante y sumamente refinada, del mejor estilo decadentista.

La radiosa mujer lo colma insistentemente de halagos y de reiterados presentes extraordinarios para él y su familia:

Quiero que llesves esto para tu hermanita, decíame despojándose de algún brazalete o de alguna sortija. O bien, al verme acariciar sus exóticos bibelots: Toma ese para tu mamá [...]. Y cuando se convenga de que con tales maneras no lograba hacerme aceptar sus presentes, empleaba supercherías infantiles o diabólicas, metiéndome en los bolsillos, sin que yo lo notara, objetos preciosos, o mandándome a casa libros, estampas, carteras, corbatas… (91)

Doña Josefina, la atormentada madre, percibe peligrosamente la obsesiva y desmedida generosidad de la mujer. Austera guardiana de la moral cristiana, la madre
no puede aceptar esos amores. Recela la enajenación del hijo, su destrucción, el padecimiento doloroso por el erotismo malsano.

Edda rendidamente se dedica a la instrucción del muchacho tal cual una maestra a su alumno predilecto. La mujer se convierte en una especie de catalizador para Enrique que atraído y eufórico por la cultura que le transmite, por los consejos que le sugiere y los momentos excitantes que le proporciona, cae en la cuenta de su triste, abrumada y mediocre existencia. Hasta ese momento, su vida había sido monótona, insignificante, miserable. La única luz, el único confort de su vacía existencia, tan falta de intereses, es Edda, su fuente de conocimientos.

El cuerpo tentador de la mujer lo magnetiza, sus besos despóticos y el placer sexual dominan al joven completamente sometido a su desbocada sexualidad, a la pasión carnal desenfrenada y fogosa. Edda es quien conduce al chiquillo a descubrir el camino de la sexualidad, un territorio antes desconocido. La mujer quebranta las normas de la moral sexual, no le importa transgredir el rígido código moral de la sociedad guatemalteca a la que desafía sometiendo al joven a sus caricias, dominándolo intelectual y moralmente. Ella pretende el abandono servil, la devolución absoluta.

Desdeñosa y cruel, Edda comienza a mofarse de la inexperiencia sexual del joven: “Ella se reía de mis timideces, de mis ignorancias… Ella me hablaba de los secretos de Kama Sutra, de los ritos oscenos de Krishna. Y de vez en cuando, en los momentos de languidez que seguían a nuestros arrebatos sensuales, prometíame llevarme a la India para iniciarme en placeres que sólo bajo el cielo de Oriente pueden florecer.” (109).

Un muñeco, un simple juguete en los brazos de la extraña mujer es el sentimiento que comienza a experimentar Enrique. Las excéntricidades deliberadas de la mujer no sólo sexuales, los “caprichos de bruja” y obsesiones esotéricas manifestadas movían en el joven sensaciones molestas y desairadas como cuando le impone el “rito de la alianza”, con gotas de sangre, siguiendo la ciencia de los números. Temeroso de todo ello imagina que Edda es una demente, una desequilibrada: “Sus ojos verdes, dilatados en las órbitas azules, inspirabánme un terror misterioso. Y yo pensaba, sin atreverme a decir una palabra, abandonando mi muñeca al instrumento de su holocausto [el alfíl]: “Está loca, está completamente loca”.” (111). Sin embargo, sigue admirándola extasiado por su belleza, culpable la seductora e imperiosa mujer.

El adolescente acepta esa vida amoral, irracional; se abandona al flujo de los eventos, desea vivir la pasión erótica plenamente, sin temor, pese a las frecuentes censuras de su madre, quien lo amonesta indirectamente: “Un ser que lucha contra sus malas pasiones,
que las reprime hasta donde puede, que se defiende contra sí mismo, tiene derecho, cuando cae, a que se le excuse. Un ser que se precipita en brazos de las tentaciones, no obedeciendo sino a un apetito animal, no merece más que desprecio…” (112). Las palabras de la madre lo llevan a la reflexión: renunciar a Edda con tal de evitar sufrimientos a su madre.

Las aprensiones de Josefina, la actitud y los deseos cada vez más extravagantes de Edda y los recelos ocasionados por sentimientos constantes de inferioridad de Enrique desencadenan el resquebrajo de la relación. Todo precipita ante las sospechas de un rival cuando nota en la casa de Edda un cuadro de un apuesto joven, un oficial, que resulta ser su hijo. Creyendo que era otro joven amante, Enrique se siente “engañado y humillado”: “¡Ah, cuán distinto aquel mozo rubio del pobre hortera apenas salido de su tienda que yo me complazía en ver siempre en mí!...Todo en sus facciones, en su porte, en su elegancia, causábame horror y envidia.” (115). El joven decepcionado e iracundo por la escena miserable que la mujer ha planeado para provocarla celos decide abandonarla y enviarle una carta. La llama de la pasión se había apagado; se llega finalmente a la inevitable disolución presagiada por Edda que se resigna al abandono: se desesperada, llora, le escribe cartas a Enrique que él no lee. Viendo que sus cartas se quedaban sin respuesta, envía un telegrama dirigido a su madre, en el que decía: “Señora: La entiendo y le abrazo. Dígale que le perdoné y que me moriré de amor. Me marcho esta noche en busca de mi hijo. ¡He envejecido tanto en dos semanas! Adiós. Edda”.¹⁰ (118) Gómez Carrillo escribe en sus memorias que la ruptura había sido para él “una satisfacción de deber filial heroicamente cumplido” y más aún la adquisición de su independencia y de su importancia como hombre.

Como señala Lahire Bernard (2002: 3) todo individuo se define por el conjunto de sus relaciones, compromisos, pertenencias y propiedades, pasados y presentes. Está fuera de duda de que el encuentro de Gómez Carrillo con esa mujer extraña —si realmente existió— pudo haber determinado el derrotero que tomaría de ahí en adelante. Esa mujer excéntrica, loca, salvó a Enrique de la vida mediocre de hortera lanzándolo hacia el descubrimiento de otra alternativa de vida que lo cambió cultural y moralmente, contribuyendo al cabo de unos años a transformarlo en un intelectual de gran fama.

A los dieciocho años llegó a Francia y allí comenzó su aventura por conquistar París. Su sueño se había realizado. Su creatividad, su carácter que fascinó y conquistó a tantos

¹⁰ Es la traducción de la versión francesa.
hombres y mujeres en Francia, España, Japón... así como fue amado e idolatrado por un vasto público, Gómez Carrillo como otros autores que tuvieron tanta fortuna en un periodo de su vida fue blanco de críticas acerbas al seracusado de haber escrito demasiado y demasiado rápido historias inconsistentes. Otros críticos de signo contrario han señalado la extraordinaria fluidez y riqueza de su lengua; entre ellos destaca José Luis García Martín que en el prólogo (“Leandro y Crispín o las novelas de una vida”) a Treinta años de mi vida, escribe lo siguiente:

No sé si Gómez Carrillo figurará alguna vez en los manuales de literatura junto a los grandes escritores de su tiempo, a la par, como él pretendía, de Rubén y de Martí. Lo que sí sé es que, quien hoyo cualquiera de sus obras (escasean en la mesa de novelas, abundan en las librerías de viejo) encontrará siempre una página memorable, como esa visión de los migrantes judíos sentados contra el parapeto del muelle, entre nubes de carbón en el primer capítulo de De Marsella a Tokio. O tantas de estas memorias que ahora se reeditan juntas por primera vez, como la declaración de amor a París que inicia en Plena Bohemia, quizá la más apasionada declaración de amor a una ciudad que se haya escrito nunca. (17)

Como ha quedado evidenciado, tanto Gómez Carrillo como sus personajes son excéntricos. Sus comportamientos libres y subversivos desafían el orden patriarcal, el oscurantismo, convirtiéndose en prototipo de una clase y de una estética que iba imponiéndose.

Esa imagen femenina que nos ofrece, la celebración desmesurada del placer, corresponde con esa nueva fémima, que fue motivo de turbación por parte de la sociedad masculina finisecular. Edda Christensen es, sin lugar a dudas, el personaje de mayor trascendencia en las obras carrillistas dentro de esa genealogía que a finales del siglo se erigió en ícono de la transgresión femenina, concretadas en figuras de la cultura clásica y bíblica: Circe, Fedra, Dalila, Semíramis, Cleopatra, Lilith, Herodías, Salomé, etc.

En gran parte de sus obras, Carrillo presenta en una misma posición a la mujer amante- dishinibida y a la mujer esposa madre. Sin embargo, en su autobiografía, la mujer demonio, cae, se descalabra. Sale perdiendo la ninfómana y sale triunfando el ángel, la madre.

El autor, al igual que sus epígonos, se dedicó a recrear con fuerza esa mujer fatal, paradójica, mezcla de pasión desenfrenada, de instintos satánicos, tan celebrada por la literatura bohemia finisecular. Pero también desfilan por sus páginas mujeres inteligentes, reflexivas, de naturaleza abierta, emancipadas, con valores propios y ansiosas de liberación, dispuestas a cambiar la sociedad que cual ave phoenix estaba resurgiendo con fuerza de los escombros.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


LE FIGURE FEMMINILI NELL'UNIVERSO MAFIOSO AMERICANO SI RACCONTANO

Dominika Anna Michalak
Università di Varsavia

Tutti i casi affrontati nel seguente articolo sono basati sulle memorie scritte in prima persona e pubblicate in forma di libri autobiografici dalle protagoniste stesse. Ho deciso di concentrarmi sulla figura della moglie, figlia e amante. È chiaro che tale classificazione è convenzionale e adoperata per i fini del presente lavoro. Tra i più fondamentali parallelismi fra la situazione delle donne siciliane e quella delle italo-americane nella mafia, prima di tutto evidenziamo l’avversione al riconoscimento del loro ruolo attivo nella criminalità da parte dell’opinione pubblica, delle forze dell’ordine e della giurisdizione, nonostante tutte le evidenze che testimoniano il contrario. È interessante notare che secondo le classifiche del crimine, FBI non ha creato un profilo individuale per le donne arrestate oppure condannate per i reati di criminalità organizzata. Un’altra affinità riguarda la generale percezione dello stereotipo secondo il quale le donne non sanno niente.

Invece se vogliamo passare alle differenze sostanziali, è necessario soffermarsi sull’eccezionalità e particolarità della cultura americana. La percezione delle donne in questa cultura è basata sulla dicotomia Madonna – puttana, concezione che può essere indubbiamente applicata all’ambiente mafioso. Da una parte assistiamo alla famiglia tradizionale che impone al mafioso le rigide regole di comportamento, dall’altra parte alla ricerca di quel piacere che non possono trovare a casa, o ad una miriade di ragazze che svolgono non soltanto il ruolo delle amanti, ma anche delle confidenti. Per di più esiste un altro stereotipo riguardante le donne della mafia americana, vale a dire la cultura popolare ha riprodotto e immortalato la figura della madre come passiva, silenziosa donna, cresciuta ed educata in modo tradizionale, che rispetta le usanze siciliane ed è ignorante delle attività criminali degli uomini: la donna che sta sempre a casa, non lavora e cucina i piatti tipici italiani. Infine, a tale proposito bisogna prendere in considerazione anche il fatto che la cultura americana costituisce un’enorme influenza sul comportamento della seconda e terza generazione dei mafiosi, i quali considerano la tradizione siciliana troppo antiquata e non adeguata più alla vita contemporanea.

Si può azzardare l’ipotesi che la mafia americana non sia più una società segreta,
basata sul principio dell’omertà. Tra i motivi principali troviamo non soltanto un’ondata del pentitismo che vede sempre più mafiosi come collaboratori dello Stato, ma anche i libri scritti dai mafiosi. E non intendiamo soltanto le memorie dei gangster pentiti, ma anche di quelli che non collaborano e non sono tutelati dal programma di protezione dei testimoni. Basti pensare al caso della famiglia Bonanno, i cui tre membri, tra i quali padre e figlio boss, hanno pubblicato i libri sotto i propri nomi. Anche le donne, tra cui il terzo membro della testé citata famiglia, Rosalie Bonanno, raccontano nei libri tutti i dettagli della vita passata con i mafiosi, loro mariti, amanti o padri.

A questo punto vorrei sottolineare il fatto che la prima donna, che grazie ai suoi legami con la criminalità organizzata è diventata famosa, è stata Virginia Hill. All’epoca era una vera celebrità, che è stata mitizzata e immortalata dalla cultura popolare. È riuscita a scappare dalla povertà e ha fatto fortuna battendo il sistema. Il pubblico americano vedeva nella sua figura una bellissima e affascinante donna che aveva una pericolosa vita criminale, e che è riuscita a realizzare il sogno americano.

Volendo trovare un tema comune alle donne presentate nel mio lavoro, questo sarebbe il controllo o, meglio dire, il mancato controllo. Le donne per ricevere uno status equivalente a quello degli uomini devono lottare, e lo fanno adoperando strategie diverse, dalla ribellione all’autoaffermazione. A mo’ d’esempio la relazione padre – figlia è del tipo dell’influenza oppressiva. Le figlie cercano di ottenere approvazione da parte dei padri, ma non riescono mai ad essere ammesse al loro mondo maschile. Lottano per poter prendere le proprie decisioni autonome e spesso l’unico modo è quello di contrastare il potere paterno. In diverse occasioni si confrontano con i padri e raramente ne escono come vincitrici. Tuttavia, alcune sfuggono la notorietà dei loro padri per poter fare carriera nello show business, oppure semplicemente per guadagnare i soldi.\(^1\) Molto spesso, soprattutto dopo la morte del padre, creano una visione idealizzata di lui e della propria infanzia con lui, non volendo ammettere la verità su chi fosse veramente.

Invece le donne che entrano nel mondo mafioso, non soltanto spesso hanno alle spalle un’infanzia difficile, ma tutte sono attirate dall’eccitazione destata dal senso di sregolatezza e di illegalità. Nella criminalità vedono la possibilità di scappare dalla vita noiosa in provincia per una vita affascinante, come quella rappresentata nei gangster film. La loro attrazione verso il cosiddetto bad boy è consolidata dalla cultura popolare.

\(^1\) Un interessante esempio costituisce la figlia di Sam Giancana, Antoinette Gianacana, che per la possibilità di intervistarla chiede $ 1500 all’ora.
americana che ritrae il cattivo ragazzo come simbolo di virilità, potenza, pericolosità e seduzione. Molte donne sono attratte da uomini pericolosi, e spesso considerano la violenza equivalente alla passione. Per tale motivo si può azzardare l’ipotesi che tante donne diventano vittime dell’immagine seducente e incantevole della mafia proposta dal cinema e dalla stampa.

1. THERESA DALESSIO – LA RIBELLE, INDEPENDENTE E LIBERATA DONNA DELLA MAFIA AMERICANA


Molto presto la giovane Theresa, secondo quanto annota nella sua autobiografia, divenne consapevole: “grazie alle influenze e conoscenze del padre potevo cavarmela in tutto, una pericolosa consapevolezza per una bambina con il mio temperamento. Ero

² “When I turned twelve, I began helping my father run his weekly card games.”
³ “I began accompanying my father on his ‘collections’.”
⁴ “was a certified alcoholic.”
⁵ “I began hanging around with an older crowd and drinking. […] I was basically one of the guys.”
intoccabile e lo sapevo.” Dalessio, Picciarelli, 2003: 53) [trad.d.a.].^6 Ogni volta che si metteva nei guai, era sempre il padre che la aiutava a uscirne e che presto dimenticava le intemperanze dell’amata figlia. Per di più Theresa si sentiva sempre sostenuta dal padre nonostante il suo temperamento e il comportamento non sempre adeguato a una figlia di un boss. Da adolescente aveva molte, di solito difficili, relazioni con i ragazzi e sempre poteva contare sull’appoggio e assistenza del padre. Il suo primo grande amore fu Tommy Ernst, con il quale si legherà di nuovo, quando sarà ormai una donna matura. Da un secondo ragazzo rimase incinta e prese una delle più difficili decisioni della sua vita, quella di dare la bambina in adozione. A riguardo vorrei far notare che la prematura gravidanza risale agli anni Cinquanta, quando una ragazza giovane,elib e incinta significava uno scandalo, nonché la ragazza che era la figlia del boss mafioso. Theresa, temendo la reazione del padre, all’insaputa di entrambi i genitori partori la sua prima figlia.


---

^6 “I could get away with anything due to my father’s influence, a dangerous realization for a kid with my temperament. I was untouchable, and I knew it.”
^7 “my son, Lenny, was born in 1958, followed by my twin boys, Ronnie and Frank, in 1959.”
^8 “I want you to do me a personal favor and let the jerk alone.”
^9 “You can’t work it out, divorce him.”
“mio padre e i miei zii, contrariamente a quello che ci si può aspettare dal tipo del ‘macho’ italiano, lo hanno abbracciato come un Dee [un’abbreviazione del cognome Dalessio] e l’hanno amato per quello che era.” (Dalessio, Picciarelli, 2003: 228) [trad.d.a.].

Di seguito divorziò per la seconda volta, e entro breve tempo incominciò a frequentare il suo vecchio e primo amore, Tommy Ernst, con cui finalmente era felice e si sentiva sicura e realizzata. Però, Tommy era coinvolto nelle attività illegali e probabilmente dovette inimicarsi le persone sbagliate e per quello fu assassinato. Per di più morì davanti agli occhi di Theresa, per la quale la voglia della vendetta diventò da quel momento uno scopo preciso della sua vita: “più mi raffiguravo le loro morti, meglio mi sentivo. Desiderio di sangue non aveva una definizione migliore.” (Dalessio, Picciarelli, 2003: 111) [trad.d.a.].

La sua sete di vendicare l’uomo amato la portò a un nuovo incontro, quello con un boss, che nel gergo mafioso viene chiamato ‘sit-down’: “Sono diventata la prima donna nella storia della mafia cui è stato concesso un sit-down con un capo della mafia perché egli aveva sentito una voce per cui io stavo cercando di dare addosso a suo nipote. Aveva ragione.” (Dalessio, Picciarelli, 2003: 135) [trad.d.a.]. Dopo quell’insolito incontro godette di un’eccellente fama e rispetto: “ero allora una persona di cui si teneva conto, qualcuno che si deve trattare con rispetto e con cui non si scherza affatto.” (Dalessio, Picciarelli, 2003: 143) [trad.d.a.]

Theresa Dalessio non fu mai la tipica donna della mafia, molto presto cominciò a lavorare, poi anche divenne donna d’affari di successo, proprietaria di un bar, e non dipendeva mai da uomini. Prendeva le proprie decisioni, sapeva difendere il suo parere ed era rispettata. Nella sua autobiografia scrive su altre donne di Cosa Nostra:

Cosa Nostra è immersa nella tradizione. Le donne sono considerate i cittadini di serie B e non c’è il posto per loro negli affari di famiglia. Siamo messe su questa terra per avere bambini, cucinare, pulire e avere un bell’aspetto. Ci si aspetta da noi che stiamo al fianco dei nostri mariti sabato sera e che rimaniamo in rispettoso silenzio venerdì, una tradizionale serata mafiosa passata con amanti. Per me, questo abituale ruolo delle donne non era una scelta. Mi comportavo come facevano mio padre e i miei zii; contrastami, dimostrami irriverenza, e tu devi pagare il prezzo (Dalessio, Picciarelli, 2003: 136) [trad.d.a.].

10 “My father and uncles, contrary to what you might expect from macho Italian types, embraced him as a Dee and loved him for who he was.”
11 “The more I visualized their deaths, the better I felt. Blood lust had no better definition.”
12 “I became the first woman in the history of the mob to be granted a sit-down with a Mafia capo because he had heard a rumor that I was gunning for his nephew. He was right.”
13 “I was now a person to be reckoned with, someone to be treated with respect and definitely not to be trifled with.”
14 “La Cosa Nostra is steeped in tradition. Women are considered second-class citizens and have no place in family business. We’re put on this earth to have babies, cook, clean, and look good. We’re expected to
Inoltre, al contrario di tipiche figlie di boss, inventò e mise in atto una truffa a Wall Street: si trattava di rubare assegni firmati e poi incassarli prima che qualcuno si accorgesse del furto. Alla fine fu catturata e, mentre scontava la pena, esercitò il contrabbando per Tony Provenzano, il caporegime della famiglia Genovese.

Prima ancora aveva iniziato ad usare qualche droga a causa di forti dolori alla schiena, ma un rimedio che doveva essere temporaneo si trasformò nella dipendenza dall’eroina fino a toccare letteralmente il fondo. Crollata così in basso, si rese conto della propria tragica posizione e decise di sottoporsi alla terapia di riabilitazione, riuscendo a liberarsi dal vizio della droga. Ma negli anni successivi scopri di essere malata di AIDS e dovette confessarlo ai figli: “Ho deciso di dirlo ai miei bambini, a nessun altro. Non avrebbero mai pensato che io avessi una notizia peggiore di quando avevo detto loro che andavo in prigione, ma nella mia vita c’era sempre spazio per un’altra catastrofe.” (Dalessio, Picciarelli, 2003: 232) [trad.d.a.].

Benché la sua vita fosse una continua sinusoida, piena di alti e bassi, sempre cercava di trovare la via d’uscita dalle situazioni difficili, e di non drammatizzare troppo o di lamentarsi della propria sorte.

Per riassumere la storia di Theresa Dalessio vorrei aggiungere che il suo racconto sembra molto onesto e sincero, considerato il fatto che non cerca di abbellire la propria vita o di giustificare le proprie scelte, frequentemente anche molto controverse. Inoltre è necessario notare che usa una lingua molto colloquiale, piena di volgarismi ed espressioni caratteristiche non soltanto della lingua parlata, ma della lingua della criminalità organizzata, il che rende la storia molto più realistica.

2. GIORGIA DURANTE – AMICA, AMANTE E MOGLIE DEI MAFIOSI; FATTORINA DELLA MAFIA, CONTROFIGURA E ATUNTWOMAN-AUTISTA

Nacque in una famiglia di origine italiana nel 1950, in un quartiere italiano controllato dalla mafia. Anche se nessuno dei suoi familiari era legato

---

15 “I decided to tell my kids, no one else. They would never think that I’d have worse news than when I told them that I was going to jail, but in my life, there was always room for another disaster.”

Dopo quel drammatico evento la vita nella piccola comunità divenne un incubo e dopo aver ricevuto il diploma nel 1968, circa un anno dopo lo stupro, Giorgia decise di partire per New York per tentare una vera carriera da modella.

È interessante notare che nel frattempo venne scelta Summer Girl da Kodak, e i poster a grandezza naturale di Giorgia in bikini apparvero in tutta l’America. A New York Giorgia incontrò Frankie che aiutò lei e le sue compagne d’appartamento a intraprendere un lavoro in un bar, che era, piuttosto, un club privato dei membri della mafia. Le ragazze lavoravano tre ore di notte, passavano il tempo insieme e facevano le modelle di giorno. Molto presto Giorgia cominciò a frequentare Frankie (e anche le amiche si avvicinarono ad altri ragazzi del club).

Quando la loro relazione diventava più seria, Frankie si trasformò in un mistero sempre più grande, escludendo Giorgia da quella parte della sua vita legata alla mafia.

---

16 “The view from Sammy’s world was mysterious, exciting, and seductive.”
17 “refused to see the reality of who he really was.”
18 “For the first time in my young life, I was aware of looking into the face of a murderer.”
19 Per la prima volta Kodak ha scelto per la campagna pubblicitaria una modella sconosciuta, per giunta finora tutte le ragazze di Kodak indossavano un costume intero. Quindi per Giorgia Durante era un apprezzamento e un importante passo nella carriera di modella.
Spariva per ore o per giorni, rifiutava di rispondere alle domande e si giustificava dicendo: “Sono un uomo di due facce, tesoro. Ci sono cose che devo fare e non ho niente da dire su questo. Non posso discutere e non lo farò. Non sei cieca, amore. Sei stata con me abbastanza a lungo per poter capire chi sono, allora ti prego, smetti di fare le domande a cui non si può rispondere.” (Durante, 1998: 69) [trad.d.a.].

Nonostante tutto ciò, Frankie iniziò a coinvolgere Giorgia in alcuni incontri (nel gergo mafioso chiamati *sitdowns*), ed essa finalmente fu capace di dare un’occhiata alla misteriosa parte della vita del suo amante. Sebbene non stesse seduta con Frankie e i suoi amici, osservava discretamente da una certa distanza con un crescente fascino. I mafiosi suscitavano in lei un “enorme appetito per l’avventura dello sconosciuto, assieme alla naturale curiosità che si integra alla gioventù.” (Durante, 1998: 70) [trad.d.a.]. Descrivendo nella sua autobiografia le emozioni giovanili legate al mondo della malavita, Giorgia non nasconde il proprio stupore, perché grazie alla prospettiva degli anni, le eccitazioni passate assumono un’ottica assai diversa.

Durante una notte un gangster di Harlem sparò al bar, ferendo un uomo. Giorgia era paralizzata dalla paura ma, invitata da Frankie ad andare a prendere la macchina e a fermarsi davanti al bar, esegui tutto senza esitazione. Di seguito portò l’uomo ferito all’ospedale, mostrando la sua bravura nella guida e lasciando Frankie impressionato: “Sei naturale al volante. Brava abbastanza per poter fare la carriera da questo.” (Durante, 1998: 75) [trad.d.a.]. Il che dopo qualche anno sarebbe diventato anche vero, vista la riuscita carriera di controfigura e cascatrice autista di Durante. La stessa notte Frankie per proteggere Giorgia, la mandò a casa, a Rochester, ad aspettare in un posto sicuro, finché il calore della sparatoria non si fosse calmato. Dopo quell’evento Frankie iniziò a guardare la vita da una nuova prospettiva e volle tutelare Giorgia da se stesso e dalla sua esistenza. Lei, all’epoca, pensava che fosse sua colpa, “che non fosse abbastanza buona” (Durante, 1998: 81) [trad.d.a.] per lui, e non capiva che Frankie la proteggeva “dalla vita che era troppo oscura.” (Durante, 1998: 81) [trad.d.a.].

Quando ritornò a Rochester, i pettinegolezzi non erano finiti, sebbene fossero passati otto mesi dalla sua partenza. Di conseguenza Giorgia incorse in una forte depressione,
smise di mangiare e dormire per interi giorni; l’unico contatto con il mondo esterno era scambiare lettere con Tom, un vecchio fidanzato, che a quel tempo era soldato in Vietnam. Un giorno Tom arrivò improvvisamente a casa della famiglia Durante e chiese a Giorgia di sposarlo. Lei inizialmente rimase stupita e senza parole, poi iniziò ad analizzare gli sentimenti, e finalmente decise di telefonare a Frankie, che le rispose: “Sposalo, tesoro. Abbi bambini, sii felice. Ti amerò per sempre.” (Durante, 1998: 85) [trad.d.a.].

Poi le spiegò che non avrebbe potuto avere una vita felice con lui, perché “ci sono così tante questioni di cui non posso parlare.” (Durante, 1998: 85) [trad.d.a.]

Dalle mie ricerche risulta che un atteggiamento simile è poco frequente, di solito i mafiosi sono orientati a prendere tutto quello che vogliono, appagando i propri desideri senza occuparsi delle esigenze e bisogni altrui. Invece il comportamento di Frankie fu molto maturo, ragionevole e allo stesso tempo insolito. Il suo amore doveva essere molto forte e di conseguenza la sua decisione tanto difficile. A Giorgia chiarì: “Non è perché non ti amo, piccola, è perché ti amo. Non lo vedi? [...] Tutto quello che voglio per te è che tu sia felice.” (Durante, 1998: 85) [trad.d.a.]

Così lei sposò Tom, rendendo felici soprattutto i suoi genitori. Per di più, dopo la partenza del marito, si ritrovò incinta e, nonostante ciò, o forse proprio a causa di tutto ciò, si sentì depressa, come se fosse in una trappola, la trappola di una vita noiosa in una città noiosa. Quindi fu più che felice quando il suo vecchio amico Sammy le chiese di fare un favore per lui, ossia tenere d’occhio un tizio, scoprire chi incontrava, e origliare le loro conversazioni, in un ristorante vicino al suo appartamento. Giorgia sapeva che si trattava di una cosa seria, perché Sammy non lo domandava mai niente. Sebbene per lei i frammenti della conversazione non avessero senso, per Sammy sembravano cruciali. Per il ‘lavoro’ le pagò cinquecento dollari.


25 “Marry him, honey. Have kids, be happy. I’ll always love you.”
26 “there’s so many things I can’t talk about.”
27 “It’s not because I don’t love you, baby, it’s because I do. Can’t you see that? [...] All I want for you to be happy.”
28 “a sort of sick fascination to be trusted at his level.”
Durante quell’incontro conobbe Carlo Gambino (capo di una delle cinque famiglie newyorkesi, come fu rivelato soltanto più tardi), che la lasciò profondamente impressionata. Quello che non si aspettava dall’apparentemente innocuo incontro ero il suo “ufficiale indottrinamento nei meccanismi della malavita e il lavoro preparatorio per il [suo] futuro coinvolgimento.” (Durante, 1998: 94) [trad.d.a.]

Inizialmente erano piccole attività marginali, come consegnare messaggi e pacchetti, ma quando il livello della fiducia della Famiglia aumentò, crebbe insieme la serietà e l’importanza dell’impiego. Giorgia molto presto imparò la regola più importante, quella di non domandare mai niente. Non pensava alle conseguenze, piuttosto era attratta dalla curiosità e dal desiderio dell’avventura. Ricorda, secondo quanto le fu spiegato più tardi dalla CIA: “tanti dei lavori che ho eseguito per la Famiglia criminale Gambino consistevano nel lasciare e prendere soldi dagli aeropidi trasporto all’aeroporto di John F. Kennedy. Milioni di dollari.” (Durante, 1998: 94) [trad.d.a.]

Altre sue mansioni prevedevano l’accompagnamento di gangster per la città al fine di raccogliere i soldi. Una volta qualcosa non andò come previsto e Giorgia dovette impiegare tutta la sua abilità di autista, ossia dovette guidare a una velocità molto alta nel traffico newyorkese, anche sui marciapiedi. Al momento non pensava al pericolo, l’unico pensiero era quello di allontanarsi a una buona distanza e alla fine perdere gli inseguitori, per evitare la possibilità di usare l’arma da fuoco. Soltanto più tardi si rese conto di tutto quello che era accaduto: “era un gioco serio, uno […] a cui non volevo più giocare.” (Durante, 1998: 95) [trad.d.a.]

Tuttavia, accettò la paga di “tre mila dollari e la lode, ma non senza senso di colpa.” (Durante, 1998: 96) [trad.d.a.]

A riguardo ammise che non era soltanto l’avidità, ma per lei era soprattutto “la scarica di adrenalina, […] l’esaltante sensazione di sfidare la morte,” (Durante, 1998: 96) [trad.d.a.]

valle a dire che Giorgia era affascinata dal pericolo e dal mistero dell’ignoto. Per di più, secondo quanto afferma in un’intervista: “[I mafiosi] mi hanno trattato con rispetto e si fidavano di me con le informazioni. Mi sentivo sicura? Assolutamente.” (Schindehette, 1998) [trad.d.a.]
Riguardo poi la vita privata, Giorgia divorziò da Tom e molto presto iniziò a frequentare un uomo di mafia e proprietario di un club alla moda, Joe Lamendola. Si sposarono e divennero inseparabili, però molto presto la gelosia di Joe incominciò a dominare i suoi sentimenti. All’inizio Giorgia confondeva l’atteggiamento dominante del marito con l’amore, e ricorda: “sono diventata la sua proprietà.” (Durante, 1998: 110) [trad.d.a.].

Egli controllava sempre più sfere della vita della moglie, non le permetteva di incontrare gli amici, la sua famiglia, di uscire da sola, oppure di viaggiare per il lavoro. Gli insulti verbali non bastavano a Joe, il cui comportamento divenne aggressivo sino alla violenza fisica. Lo amava e detestava allo stesso tempo, si sentiva come sottoposta al continuo lavaggio del cervello e perdeva la fiducia in se stessa. Si riteneva di non valere niente come, del resto, le ripeteva Joe, che era autoritario, non rispettava nessuno e amava additare i punti deboli delle persone, togliendo loro la sicurezza di sé.

La sua vita iniziò a riprodurre lo schema comportamentale tipico di una vittima della violenza domestica, in un circolo vizioso dal quale non vedeva via d’uscita. Prima di tutto perché rifiutava di ammetterlo, poi perché credeva nel miglioramento del marito e alla fine perché temeva per la sua vita. Quando lo lasciava, dopo qualche tempo ritornava sempre a vivere con lui, non avendo la forza di separarsene definitivamente: “ancora sognavo ad occhi aperti il tempo quando in realtà avrei avuto il coraggio di portare a termine la mia ricerca di felicità e sanità mentale.” (Durante, 1998: 191) [trad.d.a.].

Comunque sia, non si lasciava aiutare da nessuno. Una notte Sammy G. decise di dare una lezione a Joe, ma quando i suoi amici lo picchiarono severamente, Giorgia pensò soltanto a come salvare il marito. Soltanto nel momento in cui vide un’incredibile tristezza e sofferenza negli occhi di sua figlia prese la decisione di terminare definitivamente la relazione con Joe e scappare. All’inizio la vita era molto dura, senza soldi, senza casa, lei e la bambina sole in una città sconosciuta. Però, pian piano tutto cominciò a prendere una piega giusta. Finalmente cessò la paura della vendetta di Joe, insieme erano felici e Giorgia incontrò un milionario di cui si fidava e nella cui compagnia si sentiva sicura. La sua vita ebbe una svolta nuova e importante non soltanto grazie al matrimonio con Richard Adray, ma anche perché iniziò ad interessarsi

36 “I became his property.”
37“I still daydreamed about the time I would actually get the courage to go through with my quest for happiness and sanity.”
al lavoro come controfigura e stuntwoman. Presto nacque il suo secondo figlio Dustin, ma già allora suo marito iniziava a manifestare i primi problemi con la droga, e in più Giorgia scopri di essere tradita. Voleva divorziare da lui, ma prima si separarono e lei si trasferì in una nuova casa. Riprese a lavorare come modella, inoltre intraprese anche ad agire come stuntwoman, il che le permetteva di esibire le proprie capacità al volante e di rientrare nel mondo maschile e maschilista degli autisti: mondo che avrebbe dovuto affrontare nel futuro come proprietaria della compagnia di controfigure e conducenti.

Sebbene fosse ostile e sfiduciosa verso gli uomini iniziò a frequentare un investitore e azionista, Dennis Krieger. Aveva il suo sostegno quando iniziarono i problemi con Toni (sua figlia), che aveva preso l’abitudine della droga. Nel frattempo Dennis comprò una casa a Los Angeles e pensavano a un futuro insieme, ma improvvisamente lui morì in un disastro aereo.

Nonostante tutte le avversità della sorte, Giorgia decise con un amico di avviare la propria agenzia, per la quale reclutò alcuni dei migliori autisti – stuntmen e le più belle donne stuntwomen. Poco dopo divenne unica proprietaria della compagnia e concentrò praticamente tutti i suoi sforzi nel promuovere e gestire l’azienda. A proposito bisogna ricordare che il momento della fondazione di Performance Two è anche il periodo della continua lotta per l’affidamento di Dustin. Soltanto dopo sedici mesi riuscì a portare al tribunale la causa, che perse parzialmente per via della testimonianza a sfavore della figlia Tony che aveva voltato le spalle alla madre.

Ancora durante il processo il suo passato non le permetteva di dimenticare: un amico mafioso le chiese un favore offrendole una grande quantità di soldi; Giorgia rifiutò e si domandò: “Come potevo permettermi di pensare che questo capitolo della mia vita poteva essere finito?” (Durante, 1998: 419) [trad.d.a.]. A dire il vero inizialmente il mondo della mafia la eccitava, era allo stesso tempo disgustata e impressionata da esso, nonché dall’uso della violenza nel regolamento dei conti. Tuttavia non si accorgeva di quanto vicina fosse a quella realtà, fino al momento in cui riuscì ad uscirne: “Non mi sono mai completamente resa conto di quanto ero vicina a quel mondo finché sono stata tolta da esso.” (Durante, 1998: 288) [trad.d.a.].

Soltanto dopo quattro anni madre e figlia si ricongiunsero, e cercarono di recuperare il tempo perduto. Giorgia rifiutava di arrendersi e da vittima si trasformava sempre in vincitrice. In tal modo la sua storia diventa un edificante esempio di speranza e un aiuto

38 “How could I allow myself to think his chapter of my life could ever be over?”
39 “I never fully realized how close to this world I was until I was removed from it.”
per le donne picchiate e abusate, che possano trovare coraggio per cambiare la propria vecchia vita e iniziare una nuova. Giorgia ammette che:

Ci sono ancora lezioni da imparare – le lezioni ci saranno sempre. Non definisco la mia vita secondo le sconfitte, è il profitto da quelle sconfitte che mi porto. Non avevo mai guardato la mia vita come un’impermanente punizione. Ho imparato a sopravvivere. Esercito un vincitore è nient’altro che un abbagliamento e una determinazione, e, cosa più importante, è credere in te stesso. Ho sempre saputo che cosa non voglio, ma adesso ho il coraggio di dirlo. (Durante, 1998: 449) [trad.d.a.].

In un set pubblicitario sopravvisse miracolosamente a un grave incidente, e il suo psicoanalista le consigliò di iniziare a scrivere le memorie per poter affrontare il passato. Il processo di scrivere diventò dunque un processo terapeutico. Ricorda il passato che non voleva ricordare. Un passato che potrebbe servire da ben costruita sceneggiatura di un film hollywoodiano, con la mafia, mafiosi, omicidi, amore, intrighi, amicizie, violenze, nonché molti colpi di scena.

Riassumendo il testo autobiografico The Company She Keeps, è un’analisi penetrante della criminalità organizzata, una storia affascinante della vita di una donna coraggiosa raccontata in ogni dettaglio che si legge con cosiddette guance infocate. In altre parole è la versione femminile della famosa autobiografia di Henry Hill intitolata Wiseguy.

Le due storie riportate sopra si basano sulle memorie scritte in prima persona dalle protagoniste stesse. Di conseguenza, tenendo conto dell’esistenza del patto autobiografico elaborato da Philippe Lejeune, riconosciamo che sono fondate su fatti reali e descrivono la vera situazione dell’amante, della moglie e della figlia. Secondo il più eminente esperto dei testi autobiografici, sopra menzionato patto „è un impegno che autore intraprende allo scopo di raccontare direttamente la propria vita (o una sua parte, oppure un certo aspetto) nello spirito della verità.” (Lejeune, 2001: 297) [trad.d.a.].

I libri scritti dai mafiosi e dalle loro donne ci presentano la loro ricostruzione della
vita, ossia la loro promessa di raccontare la verità. Di conseguenza se i lettori desiderano le autobiografie e ci credono, si adempie il patto autobiografico. I motivi per scrivere un’opera autobiografica sono molteplici. Gli autori non soltanto hanno il bisogno di mostrare la realtà della mafia dal loro punto di vista, spesso glorificando la vecchia mafia e consolidando alcuni luoghi comuni. Più delle volte scrivere le proprie memorie, innanzi tutto per le donne è come un rimedio, una vera psicoanalisi che aiuta a fare i conti con il passato. Il libro diventa un punto simbolico, grazie al quale la donna chiude con il passato molto doloroso, e ha la possibilità dell’inizio di una nuova vita. A modo d’esempio, Lynda Milito e i suoi figli non riuscivano ad affrontare la realtà e la verità della vita del marito e del padre. Per Lynda la sua autobiografia intitolata Mafia Wife è come un rimedio e una cura psicologica, grazie a cui poté tornare a vivere in modo normale. Nel prologo scrive: “Tutti noi tre ci nascondiamo dalla verità, non la possiamo affrontare. [...] Speravo quando ho iniziato questo libro che in qualche modo ci avrebbe aiutato a ritornare a gente normale.” (Milito, 2004: 6) [trad.d.a.].

Molte autrici sottolineano che raccontare la propria storia spesso costituisce un esempio incoraggiante per altre donne, mostra loro l’esistenza di una via d’uscita dalla vita piena di violenza e oppressione. Un altro incentivo, di cui però non parlano mai gli autori, è semplicemente guadagnare i soldi e promuovere se stessi. La pubblicazione può aprire diverse opportunità come interviste, lezioni, consultazioni, incontri con i lettori. Qualunque siano le ragioni, occorre rilevare il fatto che la maggior parte delle donne racconta la storia della propria vita senza autocommiserazione, al contrario degli uomini che hanno deciso di scrivere le memorie. Le donne non si lamentano della vita passata, non attendono compassione, ma si godono la ritrovata indipendenza e libertà.

Raccontare le storie di vita di Theresa Dalessio e Giorgio Durante mi sembra un dovere morale, perché le loro vicende costituiscono un esempio e un incoraggiamento per tutte le altre donne, soprattutto per quelle che vivono dentro il contesto mafioso, affinché rompano il muro dell’omertà e il tacito consenso, nonché intraprendano la ribellione al perpetuarsi della cultura della morte. Essere indifferenti e appiattirsi all’ordine dell’universo mafioso rende, invece, le donne vittime responsabili.

La decisione e l’atto di rompere e collaborare fanno sì che la donna diventi protagonista della sua vita, si liberi dall’organizzazione criminale e da tutte le restrizioni legate ad essa, ossia riacquista la propria libertà. Secondo quanto affermano alcune

43 “All three of us are hiding from the truth, we can’t face it. [...] I hoped when I started this book that in some way it would help turn us back into normal people.”
donna, la rottura e la collaborazione equivalgono alla rinascita e all’inizio di una nuova vita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


CREATIVITÀ E FOLLIA: IL RACCONTO DI TRE DONNE DI GENIO AL CINEMA.

Pietro Montotti

UNED

1. INTRODUZIONE

Indagheremo nel rapporto tra follia e creatività seguendo le storie di tre donne di genio: Janet Frame, scrittrice di talento nella Nuova Zelanda degli anni ’30, Séraphine de Senlis, pittrice semisconosciuta della prima metà del ‘900 e Sabine Spielrein, primo caso clinico junghiano curato col metodo che proprio in quegli anni Freud stava mettendo a punto e successivamente instancabile divulgatrice del metodo freudiano/junghiano.

Per parlare di loro prenderemo spunto dai racconti cinematografici che le rappresentano e che hanno ispirato con le loro vite, le loro opere, Un angelo alla mia tavola di J. Champion, Seraphine di M. Provost e Prendimi l’anima di R. Faenza.

Ciascun film è poi riconducibile a un libro che lo ha ispirato, rispettivamente Un angelo alla mia tavola, la autobiografia di Janet Frame, Séraphine, la gradevole, intensa e partecipata biografia sulla pittrice francese scritta da Françoise Cloret, psicanalista e pittrice che, dopo aver indagato per anni la vita e l’opera di Séraphine è stata chiamata dal regista Martin Prévost a collaborare alla sceneggiatura del suo film, e infine Diario di una segreta simmetria. Sabine Spielrein tra Jung e Freud, dello psicanalista italiano Aldo Carotenuto.

Si tratta di tre ritratti di donne indomite, fuori dagli schemi, capaci di far emergere la loro individualità, il loro genio e la loro passione di vita all’interno di un mondo che non le prevedeva. Donne che non hanno affermato se stesse e la propria personalità mimetizzandosi nel mondo della norma che le avrebbe riconosciute solo in quanto conferma della tavola dei valori condivisi e accettati, bensì attraverso percorsi originali di solitudine, emarginazione e dolore.

2. JANE CAMPION E JANET FRAME: UNA REGISTA DI DONNE PER UNA DONNA DI ECCEZIONE

La figura di Janet Frame, in Nuova Zelanda, è avvolta da un’aura quasi leggendaria, anche per la sua drammatica esistenza che la pone idealmente, nella fantasia popolare, a fianco di altri grandi artisti segnati dal binomio arte/follia. Il prof. Forrest, nel corso del
film, a un certo punto esclama: “Janet, quando penso a lei penso a Van Gogh, Hugo, Woolf: tanti sono gli artisti che hanno sofferto di schizofrenia!”

L’opera della scrittrice, iniziata con una raccolta di racconti La laguna (1951), prosegue con romanzi, come Dentro il muro (1963), diario sull’esperienza in manicomio, fino all’autobiografia, Un Angelo alla mia tavola (1989), considerata il suo capolavoro letterario.

A proposito del film di Jane Campion, “Un angelo alla mia tavola”, incentrato sulla autobiografia in tre volumi della scrittrice, Paolo Mereghetti ha scritto che la Campion:

Sembra voler spezzare una volta per tutte il classico binomio di genio e follia, come in ‘Lezione di piano’ farà con la coppia Eros/Thanatos. A Janet Frame appartiene solo il talento, non la diagnosi di schizofrenia che la società vuole imporle perché diversa dalla norma. (Mereghetti, 2011: 209).

Il film nasce come fiction televisiva, in tre parti (come i tre volumi che costituiscono l’autobiografia-fiume della Frame). Solo in un successivo momento è stata preparata una versione cinematografica per la quale sono stati necessari dei tagli (per un tot di circa 50 min., soprattutto relativi a scene d’infanzia e al rapporto tra Janet e il padre) oltre ad altri accorgimenti tecnici (il film era stato girato in 16 mm e lo si è dovuto “gonfiare” in 35 per permetterne l’uscita nelle sale). Prima di iniziare le riprese la Campion volle l’approvazione della stessa Frame, che visitò più volte il set.

Il film offre al pubblico uno spettacolo di natura e di luce, per il quale è stato necessario l’uso di una pellicola speciale che intensifica e diffonde il rosso e il verde, i due colori della natura e della vitalità insopprimibile della poetessa, come anche rispettivamente del paesaggio neozelandese e dei capelli di Janet.

Questo lavoro della Campion vinse il Gran Premio speciale della Giuria al Festival di Venezia del 1990, con varie contestazioni di pubblico che decretò per la Campion il merito del Leone d’Oro.

3. NELLA TUA TERRA

Il film inizia con brevi frammenti che si rinchiodono subito in nero, come palpebre che sbattono. Sono i primi ricordi di vita di Janet: un prato verdissimo e, in contoluce, sullo sfondo di un cielo azzurro, si staglia la figura della madre che la chiama a sé: “Vieni, vieni dalla mamma, brava tesoro”. La prima parte del film si incentra sull’infanzia e l’adolescenza di Janet, contenute nell’universo famigliare dei genitori e
dei fratelli in cui, attraverso le parole, l’immaginazione e i primi giochi prende corpo l’universo parallelo della scrittrice. La prima inquadratura – la visione, da parte di un bambino, della silhouette della propria madre contro l’azzurro del cielo – colpisce lo spettatore come qualcosa che emerge dalle profondità dell’inconscio.

Dopo le prime immagini, una vera e propria “premonizione”: la piccola Janet, sul treno, ferma a Seacliff, dove si trova il manicomio in cui sarà successivamente rinchiusa. Janet spia dal finestrino uno dei pazienti sulla panchina, col volto ferito da un grido di sofferenza, quasi soffocata.

Il film offre una forte alternanza di ombre e di luce, come se tale ambivalenza rispecchiasse i contrasti della famiglia Frame: un movimento ricorrente verso l’esterno, i traslochi causati dai cambiamenti di lavoro del padre ferroviere, e la stabilità chiusa della famiglia, un cosmo grande e serrato cui Janet appartiene.

Il contrasto tra luci e ombre è anche all’interno della due figure genitoriali, si veda la scena nella quale il fratello è vittima di convulsioni epilettiche, il padre si rivolge alla madre chiamandola “donna”, mentre la madre cerca in un libro la maniera per curare il figlio malato. Nel mondo enigmatico e nell’universo di significati delle cose cui è circondata, trova posto anche il sesso e il suo significato. La scena che ci indica più chiaramente la distanza tra parole e cose è quella in cui la sera, a tavola, davanti alla famiglia riunita, annuncia candidamente che la sorella Myrtle e Ted (il fratello dell’amica Poppy) “lo hanno fatto” nella pineta e alla domanda del padre: “Fatto cosa?” risponde sicura: “Scopato”. A quest’annuncio seguirà la reazione violenta del padre, che prende Myrtle a cinghiate, e un grande cambiamento nella sua vita, contraddistinto soprattutto dalla fine della sua amicizia con Poppy.

Un’altra scena molto forte che ci mostra la sensibilità e la diversità di Janet è quella in cui la bambina Janet distribuisce ai compagni di classe chewing-gum, acquistato con i soldi presi nelle tasche del padre, è scoperta dalla maestra chela costringe a stare con la faccia rivolta verso la lavagna finché non dirà la verità. Janet è docile, non si ribella e solo dopo parecchio tempo trascorso in quella posizione confessiona e viene accusata dai compagni di essere una ladra.

L’universo delle parole, del linguaggio e dei suoi significati contiene anche una cifra di unione e fratellanza con le cose: “pienamente consapevole di me stessa come una persona di questa terra, legata da un sentimento di fratellanza alle altre creature e colma di gioia per tutto ciò che vedeva e sentiva intorno a me e inebriata dall’attesa del gioco, un gioco che sembrava non avere fine”. (Frame, 1996: 43).
Come il gioco delle sardine in scatola che fa a letto con le sorelle, in cui, unite, si devono voltare a comando. Ci sono i giochi con l’amica Poppy – anche lei una “diversa” che porta sulle gambe i segni delle cinghiate del padre alcolista. Vediamo le due bambine inquadrato dentro una vasca da bagno in mezzo ad un prato, poi nella cantina di Poppy, dove le bottiglie di birra di suo padre diventano gli alunni e loro le maestre. Un’altra avventura della fantasia ha inizio con il libro di favole che le presta l’amica. Le letture fatte con le altre tre sorelle fondono insieme realtà e fantasia: così nel racconto delle dodici principesse le protagoniste diventano loro quattro. Janet, stimolata da un nuovo maestro ben più sensibile e comprensivo della precedente, inizia a scrivere poesie. Il gioco delle parole, con i suoi significati molteplici, la polisemia delle parole che è specchio della polisemia del mondo, prende corpo nella prima poesia in cui, disdegnando cocciutamente i consigli della sorella maggiore Myrtle, scrive che le ombre della notte “toccano e non “tingono” il cielo. La poesia viene apprezzata e il padre, orgoglioso di sua figlia, le regala un quaderno colorato perché si eserciti con le sue prove poetiche. E’ ormai quasi deciso il suo destino di poetessa. L’ingresso nell’adolescenza segna anche il momento del grande dissidio tra la sua mente, rivolta verso la poesia, e il corpo, da decifrare, gestire, conoscere. Da una parte c’è il mondo fantastico della la letteratura, della poesia. Dall’altra c’è l’impaccio rappresentato dal suo corpo di donna del quale la protagonista non sa cosa fare. Forte è il contrasto con la leggerezza e la disinvolta della sorella, la bionda Myrtle, che assomiglia a Ginger Rogers, fuma, porta i pantaloni e si dà appuntamento con i ragazzi, un modello di identità che non appartiene a Janet.

Due sono le scene che segnano nell’adolescenza descritta dalla Campion questo disagio di Janet con il proprio corpo. La prima durante un picnic famigliare al fiume, in cui le sorelle giocano alla sfilata di bellezza, pavoneggiandosi e divertendosi a commentare a vicenda i propri corpi, Janet si limita a ripetere divertita le pose delle altre, non compiaciuta della propria immagine ma del modello di identità offertole dalle altre. La seconda è quella nella quale il senso di estraneità verso il proprio corpo lo prova di fronte al sangue che scopre uscirle tra le gambe. La vergogna l’accompagnerà a scuola per quei pannolini imbarazzanti e maleodoranti che la madre le insegna a confezionare. Nella gita al fiume di cui si diceva, il padre scatta delle foto. In una di esse, la sorella Myrtle appare parzialmente sfocata, sarà questo fatto considerato dai Frame un segno del destino, un presagio oscuro della morte della ragazza, che annegherà poco tempo dopo. Anche in questa tragica occasione sono i significati legati
alla morte che colpiscono Janet, come se non riuscisse a cogliere in sé la portata dell’avvenimento. Finito il liceo, giovane donna timida, più a suo agio con il mondo dei libri e della natura che con quello degli uomini, Janet parte verso il suo futuro con il treno della domenica: destinazione Dunedin dove frequenterà il magistero abitando dagli zii.

4. UN ANGELO ALLA MIA TAVOLA

I versi rilkiani scelti, nel libro e nel film¹, come esergo annunciano al soggetto l’eccezionalità del suo destino e la sua drammaticità, insieme all’indicazione di una fermezza calma e consapevole nell’accoglierlo.

Le prove che la giovane donna dovrà superare, tra ricoveri in manicomi ed elettroshock, sono adombrate da un’altra citazione: su uno sfondo nero appare un cartello, una citazione dalla “Tempesta” di Shakespeare che già preannuncia il motivo conduttore di questa sezione: la follia².

Ma di cosa soffre Janet? Non di certo della schizofrenia diagnosticata a Seacliff, consistente in un “progressivo deterioramento della mente, senza possibilità di cura” (Frame, 1996: 258), secondo la definizione che lei stessa trova in un manuale di psicologia. Janet patisce una forma di paura e desiderio di fuga dagli altri, interpretata erroneamente da chi la circonda come una dissociazione dell’io, quando è invece più correttamente leggibile come angoscia depressiva e impotente di fronte all’insensibilità altrui e alla morte che la minaccia – di cui è primo presagio l’annegamento della sorella.

Una sorta di invadente malinconia la porta a ripiegarsi su di sé, a leggere dentro la sua anima le tracce dell’ispirazione poetica che, sole, come angeli protettori, possono riscattarla dal dolore del vivere, per dare forma a immagini incantate come quelle delle fiabe o dei racconti letti e ascoltati dentro le notti dell’infanzia, al calore di una candela accesa. Janet ha un corpo che non le appartiene, un’identità problematica che trova un punto di costituzione nella sua volontà di essere scrittrice e nella passione per la poesia. In questa sua identità di scrittrice la sua ricerca trova un ostacolo nelle istituzioni, negli

¹Resta dove sei, non ti muovere
Se all’improvviso l’angelo si siede alla tua tavola
Cancella piano le poche grinze
Della tovaglia sotto il tuo pane

²Prospero: Spirito coraggioso! Chi fu così saldo, con la testa così ferma sul collo. Che in questo turbine non la perdesse? Ariele: Neanche un’anima Che non venisse contagiata dalla follia; e non si abbandonasse Agli scherzi della follia
otto anni trascorsi in manicomio. La sua professione tipicamente femminile di insegnante elementare schiaccia quel nucleo di identità di scrittrice che andava costituendosi. Janet inizia ad insegnare ma è un lavoro che stride con la sua eccessiva timidezza e basta un arrivo a sorpresa di un ispettore per gettarla nel panico. La Campion trasforma l’episodio in una delle sequenze più potenti del film: gli attimi dilatati all’infinito, il dettaglio del gessetto stretto in pugno, la fuga disperata lungo il corridoio e in mezzo agli alberi; l’intero mondo di Janet sembra crollare in un istante, senza ragione apparente.

Janet tenta il suicidio ingoiando un tubetto di aspirina, episodio che descrive un’esercitazione letteraria autobiografica proposta dal professor Forrest. Troviamo qui l’artificio della letterarietà nella quale Janet racconta se stessa, che conferma la sua determinazione a voler essere scrittrice, in contrapposizione alla sua identità reale. Paradossalmente, sarà proprio questa operazione letteraria in cui racconta la verità l’inizio della sua drammatica odissea di reiterati ricoveri in manicomio. Sarà proprio Forrest – psicoanalista dilettante e falsamente progressista – spaventato per il racconto del tentato suicidio a consigliarle un ricovero in ospedale psichiatrico, dove Janet vi tornerà più volte, soprattutto per via dell’assenza di un luogo che la potesse accogliere, data l’impossibilità della sua vita in famiglia, dove la situazione si è fatta ancora più drammatica dopo la morte, anch’essa per annegamento, della sorella Isabel.

sulle attese, sui tempi morti, sull’angoscia prima dell’ “esecuzione” (così come Janet definisce l’elettroshock). Ma la scrittura salva, così per lei l’incontro con la scrittura poetica, come un angelo dalle mani proteggenti. Il tema centrale, portante del film è quello del potere salvifico, illuminante, psicologicamente rasserenante del racconto poetico/fiabesco ma anche della scrittura letteraria.

Janet si salva dalla follia e dall’autodistruzione solo attraverso la scrittura, luogo del racconto di sé e della ricomposizione della sua identità più segreta. L’incontro con lo scrittore Frank Sargeson le permetterà, tornata a casa, di scrivere immersa nella natura, di passare le giornate a discutere con gli amici, ad ascoltare musica, a leggere poesie. La pubblicazione di un manoscritto le permetterà di ottenere una borsa di studio che la condurrà in Inghilterra.

Janet trascorre un ultimo periodo del suo viaggio europeo a Londra dove perfeziona il suo tirocinio di presa di coscienza del sé e di scrittrice e dove decide di cercare una risposta alle domande per lei rimaste in sospeso rispetto alla supposta malattia per la quale ha sofferto tanti anni di internamento facendosi ricoverare come volontaria in una clinica psichiatrica. Questa volta il verdetto dei medici è saggio: Janet Frame non ha mai sofferto di schizofrenia, la prescrizione sembra essere adeguata a quella che si è rivelata essere la sua autentica struttura soggettiva: scrivere, vivere da sola, resistere alle richieste di socializzazione del mondo esterno, quel mondo esterno che la può privare del suo più autentico mondo di scrittrice. Solo al prezzo di questa perdita può esistere il suo Io di scrittrice, come alla fine del film ci dice la voce narrante che accompagna il ticchettio della macchina da scrivere:” Hush hush hush hush l’erba il vento l’abete e il mare dicono hush hush hush.”

5. SÉRAPHINE

Il lavoro del regista francese Martin Provost uscì nelle sale francesi nell’ottobre del 2010, riscuotendo non soltanto un grande successo di pubblico ma anche di critica, il film vince infatti ben sette César. Il regista, avendo ritrovato un articolo intitolato “Grande collezionista scopre pittrice”, si interessa al tema e scopre l’incontro raro e speciale, illuminato e mistico tra un mercante illuminato – si tratta di Wilhelm Uhde – e un’ artista ispirata e stravagante.

Séraphine de Senlis, pittrice semisconosciuta della prima metà del ‘900, fu protagonista di un’esistenza sfortunata e tragica, solitaria, dolorosa, intensa, ma trovò
nelle sofferenze la molla e l’ispirazione per consacrarsi alla pittura, attività che rappresenterà per lei il momento, seppure breve e pur tuttavia intenso, del riscatto e dell’affermazione. Pur troppo buona parte delle sue opere, sostenute e commissionate dal critico e mercante di arte tedesco Wilhelm Uhde, andò perduta durante la seconda guerra mondiale. Séraphine Louis è un’umile governante che di giorno lavora come donna delle pulizie e lavandaia a cotto e di notte dipinge fra le mura di un piccolo appartamento. Séraphine non ha alcuna conoscenza delle tecniche pittoriche. La sua arte trae forza dalla fede religiosa e dalla contemplazione delle forme della natura. La sua condizione sociale e psicologica ha realmente determinato la creazione di un’arte ingenua, genuina, popolare sia nei motivi decorativi che nelle tecniche di composizione, ispirata unicamente da momenti di estasi per la natura ed esperienze sinesistetiche. Il regista ha approfondito l’incontro con la vita e l’opera di Séraphine attraverso lo studio del saggio sulla sua vita della psicoanalista Françoise Cloarec (cui fanno anche riferimento le note sulla vita dell’artista qui di seguito). Per il successo del film è stata fondamentale l’interpretazione magistrale dell’attrice belga Jolande Moreau.

Wilhem Uhde (Ulrich Tukur), noto collezionista d’arte, nel 1913 scoprì il talento nascosto della donna, che era la sua governante, addetta ai lavori domestici più umili, e lo incentivò in tutti i modi non riuscendo a fermare però la sua inarrestabile caduta verso la follia. Il film racconta appunto l’incontro tra Séraphine e Wilhem Uhde, uomo tormentato con cui Séraphine intreccia una particolare relazione affettiva, oltre che di collaborazione artistica. Il regista, più che descrivere una biografia della pittrice in senso canonico, sa focalizzare (e questo è il pregio della pellicola) il motore mistico e/o artistico che la spingeva a realizzare le sue “visionarie” composizioni floreali. La fotografia si dispiega nelle tonalità del verde, del blu e del nero, restituendoci l’impenetrabilità del personaggio Séraphine, la cui anima si proietta nell’opera di pittura in cui i colori sono, al contrario, caldi, accesi, intensi. Il lavoro di Prévost si divide in due parti, perfettamente simmetriche: prima e dopo la Prima guerra mondiale, prima e dopo la presa di coscienza da parte di Séraphine del proprio talento.

Se un limite si può trovare nella regia di Provost è che, a tratti, risulta un po’ troppo formale e forse patinato: la sua raffinatezza sembra non intonarsi a pieno con la “primitività” di Séraphine,
6. I LAVORI NERI

Il film, già nelle prime sequenze, ritrae buona parte di quello che è il mondo di Séraphine: Senlis 1914, una notte di luna piena, una donna, Séraphine stessa, che cerca qualcosa all’interno di un fiume e la cattedrale di Senlis, le cui campane risuonano e chiamano a raccolta i fedeli, infine Séraphine che prega nella cattedrale. Poi un’ulteriore sequenza, Séraphine intenta nei lavori domestici in una ricca casa borghese. La vita dell’artista di Senlis è soprattutto una ricerca di voci interiori, di contemplazione della natura, di passeggiate per le antiche strade della città piccabra di Senlis, e soprattutto le preghiere e il contatto mistico con il divino nella cattedrale.

“Séraphine, devi metterti a disegnare!” - “Tutto è cominciato con un ordine. Imperioso. Della Vergine Maria o di un angelo, la versione varia.” (Cloarec 2010: 9)

Racconta la sua storia (o la sua leggenda?) che a quarantadue anni Séraphine nella cattedrale di Senlis ascolta l’invito divino e si affretta a ubbidirle. Sembra che le sia apparso un angelo (il suo nome in fondo richiama quello degli spiriti celesti, i serafini appunto, sempre dediti in cielo a cantare le lodi di Dio e a purificare coloro che una vita vissuta nel peccato ha reso impuri e meritevoli di supplizi), oppure la Vergine Maria. Chissà, lei ha comunque la certezza della propria missione, risponde all’appello, crede nell’elemento divino e si affida a esso.

Séraphine è sola, da tempo, da molto giovane. Era nata il 3 settembre 1864, ad Arsy, e già rimane orfana a soli 7 anni continuando la vita da qui in poi con la sorella; da subito manifesta un temperamento solitario (non le si conosce un’amicizia, una madre, un innamorato, a parte l’ufficiale spagnolo creato più tardi nella sua immaginazione). E’ molto devota, una cristiana praticante; frequenta la chiesa di Arsy partecipando alla messa del mattino presto, quella delle serve; sì, perché da quando compie 13 anni, per vivere, va a lavorare in casa d’altri come domestica tutto fare, cameriera, aiuto cuoca. Di questo periodo dirà: “Faccio i miei lavori neri”, intendendoli contrapporre a quelli “colorati” delle sue tele sgargianti. Si segnala la sua presenza come donna di servizio presso il convento delle suore della Charité de la Providence a Clermont. E qui inizia una vita conventuale esemplare, senza pronunciare i voti, ma partecipando assiduamente con le religiose alle meditazioni e alle preghiere. Così si impregna dell’atmosfera creata dagli inni e dai canti, dal silenzio meditativo, dal profumo d’incenso.

In convento trascorre ben vent’ anni, che la segnano nel profondo, nel raccoglimento, nella mitezza e nelle pratiche devozionali: vent’anni a servire, vent’anni fuori dal
mondo. Poi lo abbandona, per motivi mai ben precisati, e a Senlis mette su casa: abita in un’unica stanza che utilizza come atelier e a cui si arriva mediante una scala a chiocciola, buia e stretta. Anche la stanza, arredata con povere cose di uso quotidiano, non è più luminosa del vano delle scale. Una statuettina in gesso della Madonna campeggia, a testimoniare che Dio e i santi sostengono il suo lavoro. Ai suoi piedi un lumino ad olio arde in continuazione, indispensabile per alimentare sia l’ispirazione artistica che la fede. Reinventa la pittura con lo smalto, cui resterà fedele aggiungendo in seguito vernici fluide: miscuglio sconosciuto di cui Séraphine, che non sarà mai allieva di altri, conserva gelosamente il segreto. Séraphine trasforma in fiori le sue paure, i desideri profondi, le ferite. Non è permesso disturbarla, ha affisso per questo un cartello in fondo alla scala: “Proibito salire, i trasgressori saranno puniti a norma di legge, sto lavorando”.

Dal 1906 al 1912 dipinge da sola. Impara come può, prepara i suoi miscugli, sperimenta le sue tecniche. Libera la sua vocazione, la sua passione, i suoi impulsi artistici liberamente, senza interrogarsi troppo su ciò che può fare, su ciò che non si deve fare.

7. WILHELM UHDE

Ci sono momenti, persone, incontri che cambiano il destino di alcune vite, quello tra Wilhelm Uhde e Séraphine apparte ne a questa categoria. Wilhelm è, colto, nobile, un tedesco innamorato della città medioevale di Senlis presso cui risiede, ricco e noto collezionista di quadri. Tutto divide i due: l’origine sociale, la cultura (Uhde è pacifista e antimperialista in esilio), il censo, il modo di vivere: eppure Senlis e l’amore per la pittura uniranno indissolubilmente il loro destino. Uhde scopre e compra tele di Picasso, considera George Braque il maggior pittore del secolo, conosce Rousseau il Doganiere, si batte con fervore, sfidando molti pregiudizi, per i pittori che stima: qui si colloca la sua inclinazione per Séraphine e i pittori che definisce “primitivi moderni” nel mentre contribuisce fortemente a far conoscere il fauvismo, il cubismo. Il primo incontro con la pittura di Séraphine avviene un giorno, casualmente, in una casa di Senlis dove il collezionista vede una sua natura morta che suscita in lui un’impressione così forte da lasciarlo muto ed emozionato, qualcuno finalmente capisce la sua pittura e nasce un vero rapporto di mene natismo. Le tele di Séraphine non presentano ancora i tratti splendenti, fiammeggianti che assumeranno in seguito. Uhde la incoraggia, quando poi mostra ai suoi amici parigine le
tele di Séraphine ne sono colpiti come lui. Durante la guerra Uhde, tedesco e antimperialista, è costretto a partire, e Séraphine, lasciata sola quasi in miseria, dipinge scene con allegorie patriottiche, ornate di bandiere.

Il tappezziere Leblanc affermava che Séraphine aveva bisogno di aria per dipingere: “Siccome non poteva maneggiare il pennello senza cantare inni, alle orecchie dei vicini giungevano suoni strani. E il guaio era che gli inni erano cantati da una voce stonata, acuta e sgradevole” (Cloarec 77)

Le sue tele sono preparate con cura, portano nomi magnifici, che richiamano la natura, con i suoi colori sgargianti, i suoi slanci, la sua libertà, saranno Uhde e sua sorella ad attribuire ad esse i nomi che conosciamo: *L'albero del paradiso, Fiori del paradiso, Piccolo albero su fondo rosa, L'albero della vita, Mazzo di fiori, Il grande mazzo di fiori, Grappoli e fiori rosa, Fiori rossi su fondo azzurro, Melagrane su fondo verde, I ribes, L'albero colpito dal fulmine*. I suoi soggetti sono quelli che ha contemplato nella campagna francese fin dalla sua più tenera età: i fiori, le foglie, gli alberi. I colori trionfanti, sgargianti, lussureggianti, la materia è fluida, ricca, vivida.

“Sapete monsieur, quando sono molto triste vado in campagna e incomincio a toccare gli alberi, a parlare agli uccelli ai fiori agli insetti e mi passa, vi assicuro che mi passa” recita la Séraphine cinematografica nella prima parte del film a un Uhde meravigliato e incredulo per la stravaganza della donna. Nonostante il critico Uhde affermi di preferire la definizione di "primitivi moderni" a quella di "pittori naïf", Martin Provost mette in risalto entrambi gli aspetti della sua eroina. La continua ricerca di un contatto primigenio con la natura, gli alberi (nella scena in cui è ospite a casa di Uhde dopo la guerra, Séraphine dirà a questi che è fortunato ad avere una casa con un giardino tanto grande e degli alberi tanto belli, poi, rapita dalla bellezza di un albero, abbraccia il tronco estasiata), le piante e l'acqua, le geniali capacità di misturare le tinte, l'uso violento e impetuoso dei colori, ne farebbero una grande pittrice primitiva, mentre la vocazione religiosa ai limiti della follia, il piacere per i vini robusti e la vanità latente, ne espongono tutta l'ingenuità.

8. IL SUCCESSO E LA CADUTA

Uhde torna in Francia, nel ’24, compra i quadri di Séraphine, mettendola sotto contratto e strappandola ai suoi “lavori neri” con vera generosità di finanziamenti. E Séraphine, tra il 1927 e il 1930, lavora incessantemente come le ha comandato tanti anni
prima la Vergine o chissà sentendo invece che è la sua grande occasione non solo per ottenere fama, successo, benessere ma anche per salvarsi.

Risale a questo periodo l’unica foto che le viene scattata davanti alle sue tele dalla sorella di Uhde, Anne-Marie, come ripreso nel film di Prévost, ad Anne-Marie che le chiedeva di guardare verso di lei risponde “no, no devo alzare la fronte, la mia ispirazione viene da lassù”. È il momento più fervido: Séraphine dipinge dalle tre alle quattro tele a settimana. Sono riconosciute tra le più belle: L’albero del paradiso, I fiori del paradiso, Il ciliegio dietro uno steccato.

Alla fine degli anni ’20 si decretà il suo grande successo, i suoi quadri vengono acquistati dai più noti collezionisti d’arte. La celebrità accentua le sue stravaganze: diviene sempre più lunatica, eccentrica, sospettosa. Si sente ricca, acquista tutto quello che le capita sottomano, iniziano le manie di grandezza. La crisi del ’29 spazzerà un intero mondo, una certa idea dello stato e con essa la vita di milioni di poveri individui. Uno di questi sarà proprio Séraphine. Infatti, Uhde smette di finanziarla a causa delle proprie difficoltà economiche ma anche per le intemperanze e le sue spese eccessive. Séraphine sta peggiorando, scivolando verso il vuoto,

Dipinge sempre meno all’ombra di una follia sempre più vicina. E’ perseguitata da angosce e demoni, non riconosce più tempi e luoghi, l’agitazione cresce. Nel febbraio 1932 lascia Senlis per Clermont de l’Oise, luogo dove si trova il manicomio in cui resterà fino alla morte. In manicomio trova l’abisso: non parla, non scrive, non dipinge. In un luogo simile l’arte non può entrare, il divino resta fuori, l’spirazione scompare. Rinchiusa in un mondo di ombre e di incubi aspetta solo la morte, che verrà, dopo ben dieci anni di internamento – con Uhde che invano cerca di occuparsi di lei e viene però allontanato dai medici che temono l’aggravarsi della malattia – l’11 dicembre 1942, a 78 anni.

9. IL CASO SABINA SPIELREIN JUNG

Cosa succede se un noti psicoanalista junghiano scopre a metà degli anni ‘70 una collezione di documenti dispersi e dimenticati? E se quei documenti, conservati, per puro caso, negli scantinati di un edificio che era stato, in anni passati, sede dell’Istituto di psicologia di Ginevra appartengono a uno dei pionieri della psicoanalisi, la Dott.ssa Sabina Spielrein, che nei primi anni ’20 aveva lavorato e vissuto a Ginevra ove, tra gli
altri, aveva per qualche mese analizzato Piaget? E se poi quelle carte rivelassero una
relazione amorosa segreta e pericolosa, pericolosa non solo perché uno dei due era
sposato ma anche perché uno era lo psicoanalista e l’altra la paziente? Il medico poi
rispondeva al nome di Karl Gustav Jung, il pupillo di Freud e il fondatore di una scuola
di psicoanalisi che si distanzierà da quella del padre di questa scienza. Lo scatolone
contiene frammenti di diario e un carteggio importante fra i tre soggetti: Sigmund
Freud, il suo discepolo Carl Gustav Jung, e appunto Sabina Spielrein, autrice del diario.

Il materiale porta ad emersione particolari finora sconosciuti sulle vicende storico-
biografiche dei tre personaggi, vicende che hanno inciso in maniera inequivocabile sugli
sviluppi teorici di ognuno di loro. Ciò che viene alla luce turbina e scongolge talmente il
mondo intellettuale da stimolare una lunga serie di saggi, opere teatrali e
cinematografiche, di cui il film di Roberto Faenza, *Prendimi l’anima*.

Ventitré anni fa, era il 1980, mentre a Roma passavo sotto i portici di una galleria, i miei occhi
si fermarono sulla copertina di un libro esposto in vetrina. La copertina indicava un carteggio
sino allora rimasto segreto tra Carl Gustav Jung, Sigmund Freud e una ragazza dal nome
sconosciuto, Sabina Spielrein. Comprai il libro e andai a leggerlo su una panchina di Villa
Borghese, spinto da una strana inquietudine. Pur ritenendomi profano in materia di
psicoanalisi, ho sempre nutrito una passione vorace per quanto attiene i meandri della mente,
sin da quando, studente universitario a Torino, Norberto Nobbio mi affidò uno studio sult ema
della violenza nell’opera di Freud. Faenza

Faenza decide di raccontare le fasi essenziali della vita di Sabine servendosi di un
contrappunto tra passato e presente: là la malata di mente, prima paziente che Jung curò
col metodo freudiano anziché con cinghie e sedativi, è presa in carico da un medico
illuminato e geniale, qui, nella Mosca di oggi, una studentessa francese e un professore
scozzese (e la ricercatrice esiste davvero, si chiama anche lei Spielrein e sta ancora
lavorando sui documenti perduti di Sabine) vanno alla ricerca delle tracce della
Spielrein, ormai guarita da Jung e trasferitasi in Russia, mentre esercita il suo nuovo
ruolo di madre ed educatrice quale fondatrice dell’Asilo Bianco di Mosca, in età
staliniana, vera esperienza pedagogica d’avanguardia nella Russia socialista post-
rivoluzionaria degli anni ’20. Sabina è una donna eccezionale, per intelligenza,
temperamento e coraggio, portata a Zurigo dai facoltosi genitori nel 1904 per farla
curare da Jung, che sposò in seguito gli ideali della rivoluzione e del socialismo,
assistendo però al loro degrado e alla loro degenerazione. Infine, una donna che ha
saputo lottare contro il nazismo con un coraggio estremo, fino alla fine, quando sarà
trucidata dalle SS nella sinagoga di Rostov. Faenza costruisce l’emblemata di una figura
femminile che si è sempre scontrata col potere degli uomini e del sistema: eroica, a questo riguardo, la lotta con la polizia politica del regime staliniano che le chiuderà brutalmente l’asilo modello per bambini disturbati che aveva fondato, caso pressoché unico in quel tempo di esperienza educativa in cui veniva ampiamente utilizzato il metodo di cura della psicoanalisi. Faenza è attratto dalla dimensione psicologica e relazionale tra Jung e Sabine che, più che maltrattata, è stata storicamente emarginata dai due fondatori della psicoanalisi. Possiamo dire che Sabina Spielrein è il perturbante della storia della psicoanalisi:

La relazione con Jung, trasformandosi gradualmente da terapeutica in un amore burrascoso, fu così scompensante e perturbante per lo stesso Jung da fargli incrinare (insieme ad altri motivi) irrimediabilmente il rapporto con Freud – cui all’inizio non ebbe il coraggio di svelare la natura del legame con la sua ex-paziente – e da cui egli stesso si salvò solo con la partenza da Zurigo per l’Unione Sovietica della stessa Sabine. Il regista trova elementi che illuminano la relazione tra i due protagonisti senza per questo voler sminuire o ridicolizzare Jung ma semmari trovando interessanti spunti sul tema centrale, dal punto di vista psicoanalitico, del transfert e controtransfert, come si constata dalle lettere di Jung al maestro: in seguito a questa fitta corrispondenza – al tempo dei fatti narrati nel film i due protagonisti non avevano ancora direttamente incontrato Freud – Freud accetta di vedere Sabine che diventerà sua allieva e, successivamente, ambasiatricre della psicoanalisi in Russia.

Gli attori, interpreti di questa intricata vicenda psicologica, sono stati scelti con accuratezza, per rendere appieno l’intensità emotiva di cui la storia è pervasa. Su tutti la protagonista Emily Fox (già apparsa ne Il pianista di Roman Polanski), la cui interpretazione del ruolo di Sabine risulta notevole, tanto l’attrice si mostra capace di trasformarsi e “crescere” durante la storia, da perduta e fragile inizialmente, a donna sensuale e determinata, in perfetta sintonia con quanto il regista si imaginasse che fosse il suo personaggio. Resta nitidamente impresso nella memoria il suo smagliante e accattivante sorriso mentre, sui titoli di coda, canta, ritmandola, la bellissima e struggente ballata tumbalalaika, mentre la macchina da presa indugia sul suo volto, a marcare, con la sua presenza, anche le ultime immagini del film.

---

3 Si veda Sigmund Freud, Il Perturbante, 1919 (“Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare”).
10. SABINA SPIELREIN: DA PAZIENTE A PIONIERA DELLA PSICOANALISI

Le carte che Aldo Carotenuto (psicoanalista junghiano per molti anni docente di Teorie della personalità all’Università di Roma) trovò per puro caso nel 1977 erano appartenute alla Dott. Spielrein, che lavorò a Ginevra negli anni ’20: risultavano da lei stessa abbandonate in quel luogo quando decise, nel 1923, di ritornare alla natia Russia (era nata a Rostov, sul Don, nel 1885).

Di famiglia ebreo, colta e benestante – nonno e bisnonno erano stati rabbini molto rispettati – fu condotta dai genitori a Zurigo, alla clinica Burghölzli, allora ospedale psichiatrico di fama non solo europea, dal momento che, già durante l’adolescenza, Sabine sofferiva di un disturbo considerato da alcuni di tipo schizofrenico, da altri come una grave forma di isteria con tratti schizoidi.

Sappiamo che la paziente schizofrenica sarebbe poi diventata lei stessa una studiosa della schizofrenia, un medico che cura i disturbi mentali, una pensatrice originale che sviluppò idee di grande importanza sia all’interno del sistema freudiano che junghiano. Anche Carotenuto, nel fondamentale testo sulla relazione tra Jung e Sabine (“Diario di una segreta simmetria”, cit.), avvalora la tesi del forte influsso che la Spielrein esercitò sul pensiero di Jung e, conseguentemente, sullo sviluppo storico del movimento psicoanalitico. E’ indubbio che Jung trovò in Sabine la sua “Anima”, l’immagine dell’anima, cioè della donna nell’inconscio dell’uomo. Sabine forse non fu la creatrice ma sicuramente l’ispiratrice di questo concetto. Ancora, pochi anni prima che Freud incorporasse nel suo sistema il concetto di “istinto di morte” (“Al di là del principio del piacere”) e gli assegnasse un ruolo essenziale nel suo sistema, la Spielrein scrisse e pubblicò, nel 1912, il suo saggio sulla distruzione come causa della creazione, in cui presentò le sue tesi sull’istinto distruttivo, o di morte, nell’intricato rapporto che esso intrattiene con l’istinto sessuale. Così come diede un importante contributo – con la sua profonda intelligenza e lo straordinario intuito psicologico – al pensiero di Freud, in un’epoca in cui il suo sistema era già stato sviluppato, sembra logico pensare che ella contribuisse, in modo ancor più significativo, al pensiero di Jung, allora ai suoi inizi, in un periodo in cui egli lavorava in stretto contatto con lei. Le carte scoperte da Carotenuto sembrano far pensare che alcuni dei principali concetti junghiani siano, direttamente o indirettamente, dovuti alla Spielrein. Ma le vicissitudini scaturite da questa burrascosa relazione devono aver avuto un ruolo importante anche rispetto
all’amicizia tra Freud e Jung, a prescindere da altri e complessi motivi psicologici e teorici che ne hanno disturbato il corso e determinato la fine.

E’ probabile che Jung creasse con la sua paziente un profondo intreccio, “una segreta simmetria”, in cui Sabine cercava una *imago* paterna rassicurante e amorevole mentre, parallelamente, Jung chiedeva a Freud l’appoggio, il consiglio e la complicità di un padre. Questa complessa situazione “edipica” tra Freud e Jung si misurò nel dibattito intorno a posizioni teoriche differenti. Il contrasto fondamentale tra i due, su di un piano ufficiale, riguarda il rifiuto di Jung ad accettare il ruolo centrale della sessualità nelle vicende umane. La Spielrein intervenne a più riprese nel rapporto tra Freud e Jung, intuendo che tra i due serpeggiasse un sentimento di sotterranea gelosia, dopo che ella era diventata di sicura osservanza freudiana, anche se emotivamente ancora legata al suo terapeuta. Comunque, l’avvenimento più significativo nella giovane vita di Sabine fu che la terapia di Jung la guari. In questo senso qualsiasi comportamento di Jung verso di lei, fosse esso definibile come terapia, seduzione, transfert, amore o quant’altro, fu funzionale a questa guarigione⁴. Certo, a causa del modo particolare in cui fu curata, Sabine pagò un alto prezzo in termini di infelicità, confusione e disillusione. Rimase tuttavia fedele al suo primo amore, che l’aveva strappata alla follia, nonostante il “tradimento” di lui – che non esitò a calunniarla, poi ad abbandonarla per non far esplodere lo scandallo sia in famiglia che professionalmente, anche nei rapporti col maestro Freud⁵. Sabine seppe resistere alla follia e all’abbandono, seppe trovare in sé il coraggio di levare alta la sua voce, cambiando, con la sua presenza e influenza, il destino del movimento psicoanalitico attraverso il rapporto con i due grandi uomini cui

⁴ Bettelheim in un suo articolo (Bettelheim, 1989: 73-98) fa notare che data la giovane età, l’intelligenza e la straordinaria personalità, Spielrein sarebbe potuta guarire da sola, una volta lontana dalla sua famiglia, ma è molto ragionevole supporre che “la condotta di Jung e l’atteggiamento che egli le comunicava nel rapporto (lo si voglia chiamare seduzione, relazione transferale, amore, fantasticheria a due, delirio o che altro) furono strumentali nell’effettuare la guarigione....Jung soddisfece all’obbligo primario di un terapeuta verso la sua paziente: quello di farla guarire. E’ vero che Spielrein pagò un alto prezzo di infelicità, smarrimento e delusione, per il modo tutto particolare in cui ottenne la guarigione, ma d’altro canto lo stesso vale anche per molti pazienti con il suo tipo di malattia”.

⁵ Emma, la moglie di Jung, resasi conto del tipo di relazione che sussisteva tra i due, fu autrice di lettere anonime, fonte di diretta informazione della relazione amorosa alla famiglia Spielrein. Alla richiesta di chiarimenti della madre di Spielrein, Jung risponde con una lettera, che Sabina manda anche a Freud. La lettera ha suscitato le reazioni scandalizzate e perplesse dei commentatori (v. Bettelheim, 1983: 88; Carotenuto, 1980: 58; Cremerius, 1987: 83); Jung reagisce con rabbia, con brutalità all’improvviso sconvolgimento delle sue relazioni: una moglie gelosa (e in analisi con lui) scrive una lettera anonima alla madre di una paziente, che, a sua volta minaccia la sua etica professionale e la credibilità delle affermazioni teoriche. È per lui un vero capovolgimento dell’"estrema dedizione" con cui si era occupato della paziente. Alla madre di Spielrein che lo scongira di non rovinare la figlia, dopo averla salvata, Jung risponde che in realtà "poteva facilmente abbandonare il ruolo del medico", perché non si sentiva "impegnato non avendo mai preteso un onorario". 
rimase costantemente legata. Nel 1923 la Spielrein venne accettata, dopo averne discusso con Freud, nella Società Psicoanalitica Russa, pubblicando in seguito vari articoli su riviste specializzate e, soprattutto, fondando una casa per bambini con la speranza di offrire loro, in comunità, una vita migliore e più serena rispetto a quella delle famiglie di provenienza (l’esperimento richiamava, nello spirito innovativo, quello di Vera Schmidt della “Casa dei bambini”). La sua delusione fu terribile quando, nel 1936, in pieno stalinismo, la psicoanalisi fu messa fuori legge e il suo asilo chiuso. A Sabine non restava altro da fare che tornare a Rostov, sul Don, sua città natale, dove continuò l’attività di insegnamento presso la locale università fino alla sua scomparsa, per mano delle truppe naziste.

La Spielrein, al di là di ogni valutazione interna alla storia del movimento psicoanalitico, ci testimonia, anche come donna, ciò che significa essere un individuo creativo che riesce in un’opera di universalizzazione dell’esperienza personale.

**Riferimenti bibliografici**


Frame, J., *La luna e altre storie*, Vicenza, Neri Pozza 2010

Frame, J., *Dentro il pozzo*, Milano, TEA 1994


Mangiarotti, C., *Figure di donna nel cinema di Jane Campion. Una lettura psicoanalitica*, Milano, Franco Angeli, 2002 pp. 124-137.

FILMOGRAFIA


LA DESCOLONIZACIÓN A TRAVÉS DE ORLAN Y OCHY CURIEL

Alejandra Moreno Álvarez
Universidad de Oviedo

La artista francesa Orlan es calificada, junto con su obra, de innovadora y audaz, así como de excéntrica e ida. Orlan ha dado voz a mujeres que transforman sus cuerpos a través de, entre otros medios, la callogía, y va más allá de la imagen corporal que el discurso dominante define como bello en el mundo occidental. En su obra más reciente, *Hibridaciones* (1998-2005) y el *Manto del Arlequín* (2007), la artista juega con la pluralidad de las identidades donde, a través de la hibridización y el palimpsesto, la imagen occidental es modificada por la oriental y viceversa. Es mi propósito analizar esta última parte de la obra de Orlan teniendo en cuenta el proceso feminista descolonizador. Orlan, como ya hace Ochy Curiel, activista del movimiento lésbico-feminista latinoamericano y caribeño e iniciadora del movimiento antirracista de mujeres afro, coloca en el centro del discurso a las “sujetas” a las que no se les reconocen sus historias para así darles voz y descolonizarlas. Dichas sujetas no sólo podrán contar sus herstories, sino que también modificarán su/s historia/s.

Curiel se posiciona como una mujer socialmente construida y se define como afrodescendiente, nacida en una isla del Caribe, lesbiana feminista y activista, así como académica. Dice vivir en un tiempo híbrido donde confluyen la modernidad con tintes de postmodernidad y la premodernidad, cuyas evidencias aún son latentes en espacios como América latina y el Caribe. El postmodernismo ofrece la liberación del conocimiento de la atadura que supone la universalización totalizadora, ofreciendo para ello narrativas independientes como son los estudios culturales, feministas, postcoloniales, decoloniales y subalternos, que proporcionan un mayor protagonismo a las sujetas y sujetos que cuestionan el sujeto único. La teoría de la evolución de Charles Robert Darwin (1838) y Herbert Spencer (1851), entre otros (Carl Von Linné, 1758; Louis Leclerc; Lamarck), dividió a la humanidad en razas, posicionándolas según su valor social; así, la raza blanca se situaría en la cúspide de la pirámide y la negra en la base. Habrá que esperar al postestructuralismo para entender que las razas no existen como categorías de clasificación humana, sino como construcciones imaginarias articuladas a través del lenguaje. Angela Davis y Audre Lorde, como anteriormente
hicieran Rosa Parks o María Stewart, proporcionan una propuesta epistemológica sobre estas construcciones identitarias, pero como mujeres negras, al no sentirse parte del discurso hegemónico de la segunda ola del feminismo. Seguirán su estela Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga, con su pensamiento fronterizo donde las identidades estáticas que invisibilizan a las mujeres, y en especial a las negras, son cuestionadas. Es decir, el discurso feminista tenía y tiene como una de sus premisas el situar a la mujer en la parte superior de la pirámide (Irigaray), y autoras como Anzaldúa denuncian que este discurso construye simultáneamente un espacio de raza hegemónica que convierte a la mujer negra en otredad. Anzaldúa denuncia este espacio fronterizo o espacio *inbetween* en el poema “Vivir en la Frontera” (1987):

Vivir en la Frontera significa que tú,
no eres ni hispana India negra española,
ni gabacha, eres mestiza, mulata, híbrida…

através del fuego cruzado de los bandos
mientras llevas las cinco razas sobre tu espalda
sin saber para qué lado volverte, de cuál correr…

Vivir en la Frontera significa saber
que la India en ti, traicionada por 500 años,
ya no te está hablando,

que las mexicanas te llaman rajetas,
que negar a la Anglo dentro tuyo
es tan malo como haber negado a la India o a la Negra;

Cuando vives en la frontera
la gente camina a través tuyo, el viento roba tu voz,
eres una burra, buey, un chivo expiatorio,
anunciadora de una nueva raza,
mitad y mitad –tomo mujer como hombre, ninguno-
un nuevo género;…

…debes vivir sin fronteras
ser un cruce de camino.

Curiel va un paso más allá y no sólo denuncia el espacio híbrido en el que muchas mujeres viven, sino que también aboga por ser antirracista más que ser orgullosamente negra y ve más importante el ser feminista que reconocerse mujer, así como el eliminar la norma de heterosexualidad que ser lesbiana. Y es que el asumirse “mujer” como una identidad homogénea limitaba la posibilidad de debatir el racismo o la lesbofobia como sistemas de opresión y exclusión que afectaban a muchas mujeres. Para esta académica y activista lésbico-feminista y anti-racista, lo importante es superar el binarismo en todos sus contextos, huyendo así de Europa y Norteamérica y la definición que estos
Espacios hacen del resto del mundo como "lo otro", incivilizado, exótico, natural, no verdadero e irracional. Al mismo tiempo, instan a las feministas europeas y norteamericanas a escuchar, reconocer e incorporar a su genealogía feminista las experiencias teóricas y políticas de las feministas latinoamericanas para así alcanzar un feminismo transnacional. Curiel aboga por traspasar la lógica binaria para ver las causas estructurales del racismo de forma más compleja, huyendo de las premisas modernistas de la universalización, generalización y estratificación que excluían la experiencia negra.

Este es también el cometido de la artista francesa Orlan (1947), considerada una de las pioneras de la performance y que es conocida, sobre todo, por sus famosas intervenciones de cirugía. Orlan trabajó en *Hibridaciones* durante más de un lustro haciendo un llamamiento al concepto de hibridad que Ashcroft, entre otros, define como uno de los términos más utilizados y disputados en la teoría postcolonial (1998: 118, mi traducción¹). Mientras la hibridad es vista por unos como un espacio contrario al imperio, ya que en un mismo sujeto confluyen aspectos identitarios del yo y de la otredad, otras la ven como la continuidad del discurso imperialista, esta vez en el formato del discurso neocolonial donde uno de los dos polos continúa teniendo poder sobre el otro. Es decir, en la hibridad, o en el espacio fronterizo del que hablaba Anzaldúa, no confluyen dos aspectos neutros, sino que uno de los dos elementos está sobre el otro, convirtiéndose el sujeto híbrido en un solapamiento de identidades con diferente poder.

De ahí que Orlan, al igual que hiciera Curiel, necesite avanzar en su obra para proporcionar un elemento identitario que sea un sujeto descolonizado pero que, al mismo tiempo, rompa con los elementos binarios que lo conforman y que, bien es sabido, nos construyen. En la búsqueda de este elemento Orlan emplea su vida y su cuerpo ya que ambos representan y son su obra de arte. No en vano Orlan es un seudónimo y su cuerpo una construcción que ella ha hecho sobre sí misma. Cuenta Ricardo Arcos Palma que Orlan no estaba conforme con el nombre que le habían puesto, Mireille Suzanne Francette Porte, y que un día, cuando tuvo que enfrentarse a su nombre, al firmar un cheque, utilizó Mort, que en francés significa muerta. El hecho de estar muerta significaba no “pertenecer”, ni a ella ni a su familia u amistades. Orlan prosiguió jugando con su nombre, quitando una sílaba o letra aquí o allá, para añadir

---

¹ “one of the most widely employed and disputed terms in postcolonial theory” (Ashcroft et al, 1998: 118)
finalmente a OR, la terminación francesa *lan*, que en su idioma tiene que ver con lento. Nombrarse a sí misma es parte de su reinvención, junto con las cirugías que permiten a Orlan deconstruirse, así como con *Hibridaciones*. Este último trabajo entraría dentro de la categoría del Arte Carnal que, a diferencia del Body Art, no somete el cuerpo al dolor, sino que, con avanzadas tecnologías, consigue alterar la identidad personal por imágenes prototipo. Con el *Manto del Arlequín* Orlan crea una entidad nueva a través de la biotecnología y de células de su cuerpo y de personas de orígenes raciales diversos, es decir, no necesita servirse de sí misma en su totalidad. Orlan es aquí sujeto actante pero no es su propio canvas. Tanto en *Hibridaciones* como en el *Manto del Arlequín*, Orlan promueve la idea de que no somos seres puros sino sujetos con orígenes diversos. La instalación se sirve de un manto de arlequín fabricado con un tejido de rectángulos de colores. El tejido, a su vez, estaría relleno de cultivos de células de piel obtenidas con células de la propia Orlan mezcladas con células, como ya se ha especificado, de origen diferente. Este *Manto del Arlequín* está basado en el prefacio de *Tiers-Instruit* (1991)—*The Troubadour of Knowledge* (1997)—del filósofo Michel Serres, que ya Orlan utilizara durante una de sus operaciones-performace. Se trata de un poema filosófico en prosa en el que el arlequín es un avatar, o cruce, de libertad humana y otredad radical, es decir, una polifonía de identidades que coexisten en un único espacio. En *Omniprésences* (1993), la séptima y última de sus operaciones de cirugía, la artista utilizó también la imagen del arlequín tanto para cubrir su cabeza como su cuerpo. El arlequín se convierte en ambos casos en metáfora del multiculturalismo y del mestizaje, pues cada pedazo de su vestido está hecho de materiales diferentes y procedencias diversas. Esta obra es por tanto una apuesta por un mundo sin fronteras y binarismos. Ambos *patchworks* representan elementos rizomáticos visuales y metafóricos. Para crear esta identidad de por sí utópica, Orlan colaboró con científicas y científicos del Symbiotic A, laboratorio de arte y ciencias de la University of Western Australia, en Perth. El resultado de este trabajo es un abrigo de arlequín compuesto de tejido extraído de una biopsia de las células de Orlan, junto con células de otros organismos como un marsupial, un pecho lactante o un feto muerto de origen africano (Garelick, 2009: 151-2). Cada trozo del *patchwork* tiene un carácter híbrido e intertextual que resulta ser un mise-en-abyme imposible de definir. Y es que tanto Orlan como Curiel no buscan una definición pero sí la descolonización del sujeto. Makarand Paranjape nos recuerda que no hay una pertenencia o diáspora pura y sí tipos de pertenencia, afirmaciones y negaciones de la identidad, aspectos que se asemejan y que son al mismo tiempo...
diferentes (2001:11). Si Curiel teoriza sobre la necesidad de nuevas sujetas, Orlan le pone cuerpo a través del arte que algunos califican como ido.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


RITA LEVI MONTALCINI, INNAMORATA PAZZA DELLA SCIENZA

Mª Gracia Moreno Celeghin

UNED

Il vocabolario Treccani, oltre alla prima definizione ("stato di alienazione, di grave malattia mentale"1), dà la seguente accezione del termine *follia*: "atto da pazzo, cioè temerario o imprudente, che mostra scarso senno: fare, commettere delle f.; ritengo una f. mettersi in mare con quest’uragano; e di cose che si ritengono irrealizzabili, impossibili: sarebbe una f. pretendere di vincere un simile avversario; tiene un premio Ch’era f. sperar (Manzoni)"). Tuttavia, in quante occasioni lungo la storia dell’umanità gli atti delle donne e degli uomini sono stati classificati come imprudenti o quanti progetti sono stati ritenuti irrealizzabili e impossibili?

Nessuno oserebbe ritenere che Rita Levi-Montalcini soffrisse nessun tipo di malattia mentale e certamente non saremo noi a dirlo; tuttavia chissà quanti di quelli che hanno avuto la fortuna di conoscerla pensarono che alcune delle sue azioni fossero temerarie o che alcuni dei suoi progetti fossero irrealizzabili, specialmente durante gli anni della gioventù in cui prese alcune decisioni che segnarono il suo destino in modo determinante.

Sono stati più di settanta anni trascorsi a sviluppare studi, esperimenti e ricerche nate dalle sue prime intuizioni nella sua camera dell'abitazione familiare a Torino e che la portarono alla scoperta del fattore NGF (*Nerve Growth Factor*), una proteina essenziale nella crescita e differenziazione delle cellule nervose. Quali sono state le motivazioni che la spinsero durante così a lungo? Dove trovava la forza che la portò a salvare i non pochi ostacoli che dovette affrontare nella prima metà del XX secolo?

Un’attenta lettura del percorso della sua vita può fornirci la risposta a queste domande, una vita in cui ha creduto instancabilmente alle stesse cause: "L’affermazione del valore della conoscenza scientifica, la lotta contro le ingiustizie, l’amore per i giovani, destinatari elettivi e principali di tutti i valori più alti” (Garaci, 2009: 8).

In questa frase ripetuta da lei in varie occasioni “Nella vita non bisogna mai rassegnarsi, arrendersi alla mediocrità, bisogna uscire da quella zona grigia dove tutto è abitudine e rassegnazione passiva e dove la società diventa malvagia; bisogna coltivare,

1 Cfr.: http://www.treccani.it/vocabolario/tag/follia/
soprattutto nei giovani, il coraggio di ribellarsi" si concentra parte del suo pensiero ed è il motto che la guidò quando lei stessa dovette affrontare suo padre a 19 anni per difendere la sua decisione di proseguire gli studi universitari. Adamo Levi, ingegnere elettrotecnico e matematico, uomo colto e intelligente, aveva sempre educato i suoi figli (Gino, Anna e le gemelle Paola e Rita e) nell’aprezzamento per la cultura e l’intelligenza e, insieme a sua moglie, Adele Montalcini, pittrice dilettante, li avevano cresciuti in un ambiente in cui si respirava un’educazione scientifica e artistica all’interno però di una tradizione vittoriana dove i ruoli maschili e femminili erano prestabiliti; perciò Rita aveva frequentato un liceo femminile che preparava le ragazze alla vita tradizionale come giovani mogli e madri; per le giovani non era facile accedere alla formazione superiore, riservata in esclusiva ai figli maschi: “Nel secolo scorso e nei primi decenni del Novecento, nelle società più progredite (...), due cromosomi X rappresentavano una barriera insormontabile per entrare alle scuole superiori e poter realizzare i propri talenti” (Levi-Montalcini, 1987: 43) e le giovani erano destinate a un’educazione limitata ai saperi domestici. Lei detestava questo tipo di formazione e, a 19 anni, affrontò suo padre per chiedergli il permesso di frequentare l’università. È facile immaginare la giovane Rita maturando la sua decisione e sgranando i ragionamenti che riuscissero a convincere l’ingegnere. Chissà se ad Adamo Levi passò per la testa che sua figlia fosse un’intemeraria nel rifiutare la strada sicura e prestabilita che le giovani donne della sua generazione accettavano. La conversazione tra padre e figlia resta nella memoria dei protagonisti ma ne conoscidiamo una parte dalla stessa Rita:

Dije a mi padre que no quería ser ni madre ni esposa, que quería ser científica y dedicarme a los otros, utilizar las poquissimas capacidades que tenía para ayudar a los que necesitaban. Que quería ser médica y ayudar a los que sufrían. Él me dijo: "No lo apruebo pero no puedo impedírtelo (Mora, 2009).

E, riconoscendo gli aspetti in comune della loro personalità, afferma: « La mancanza di complessi, una notevole tenacia nel perseguire la strada che ritenevo giusta e la noncuranza per le difficoltà che avrei incontrato nella realizzazione dei miei progetti, lati del carattere che ritengo di aver ereditato da mio padre, mi hanno enormemente aiutato a far fronte agli anni difficili della vita» (Levi-Montalcini, 1987: 17).
E Rita riuscì a compiere il suo sogno di laurearsi: si preparò da privatista per ottenere la licenza liceale classica con ottimi voti ed entrò nel 1930 nella facoltà di medicina dell’Università di Torino dove ottenne la laurea in Medicina e Chirurgia nel 1936.


Durante gli anni universitari Rita dedicò tutto il suo tempo e le sue energie allo studio e alle ricerche esperimentali condotte sotto la guida del suo maestro (alcune di esse tediose e senza possibilità di successo), senza che nessuna distrazione ostacolasse la sua dedizione. Tutti i rapporti che stabilì con gli altri compagni di studio ebbero una natura esclusivamente professionale sebbene con alcuni di loro maturò lungo gli anni un duraturo rapporto basato sulla stima e ammirazione mutua. Ma per Rita lo studio e l’attività scientifica erano e sono sempre stati la priorità e i rapporti d’amicizia e, ancor di più, quelli amorosi nemmeno li contemplava. Uno dei suoi compagni, Gigi Magri, la ricorda come una specie di “seppia pronta a schizzare inchiostro contro chi ti avvicinava” (Levi-Montalcini, 1987: 85), come le disse qualche anno dopo l’epoca universitaria. Dalle fotografie di quell’epoca si può osservare che Rita era una giovane bella ed elegante e indubbiamente molti dei suoi compagni si sarebbero sentiti attratti dalla sua figura minuta nonostante avesse eretto una barriera che proteggesse la sua timidezza e la sua mancanza di interesse nei loro confronti: aveva ormai deciso che si sarebbe dedicata in corpo e anima alla scienza e ad aiutare gli altri. Infatti lei sempre scoraggiò, molto delicatamente, le avances che alcuni studenti le fecero durante quegli anni perché, come lei stessa ha affermato in diverse occasioni, lei e la sorella Paola “tutte e due, fin dall'adolescenza, abbiamo scartato l'idea di farci una famiglia, considerando questo impegno difficilmente compatibile con la dedizione a tempo pieno alle attività da noi

Purtroppo la sua promettente carriera, come quella di tanti altri ricercatori, sarebbe stata stroncata per colpa degli avvenimenti politici: nell’autunno del 1938 il governo fascista promosse il Regio decreto «Provvedimenti per la difesa della razza nella scuola fascista” e dal 16 ottobre 1938 al 25 aprile 1945 Levi-Montalcini (così come tutti i professionisti ebrei) viene sospesa dall’attività accademica. La famiglia di Rita era ebrea sefardita e i provvedimenti la obbligarono ad abbandonare il suo posto di assistente nella clinica delle malattie nervous e mentali che occupava dal 1º gennaio. Incerta e preoccupata sui suo futuro accettò nel marzo 1939 l’invito fatto dal professor Laruelle dell’Università di Bruxelles per poter continuare le sue ricerche in neurologia. Trovò a Liegi il suo maestro Levi, che era già emigrato in Belgio qualche mese prima. Purtroppo, l’Europa era travolta dalle continue provocazioni naziste e l’ambiente era cupo e preoccupante. L’invasione della Polonia e l’inizio della Seconda Guerra Mondiale la sorpresero in un congresso a Cophenaghen. Il pericolo e l’incertezza sulla propria sorte le spinsero a rientrare a Torino alla fine di quello stesso anno insieme alla sorella Nina che, insieme alla famiglia, avevano cercato rifugio in Belgio. Purtroppo anche l’Italia sarebbe entrata in guerra l’anno dopo (10 giugno 1940) e Rita, sconvolta dalla drammatica situazione e amareggiata dalla proibizione di esercitare qualsiasi professione cominciava a disperare.

Nell’autunno di quello stesso anno andò a trovarla Rodolfo Amprino, ricercatore e scienziato conosciuto da Rita otto anni prima all’Istituto Anatomico. Fu lui a incoraggiarla, ricordandole l’esempio del prestigioso Ramón y Cajal, ad allestire un laboratorio come fece lo scienziato spagnolo a Valencia. Levi-Montalcini ricorda come Amprino le si raffigurò come l’Uulisse immortato da Dante nell’Inferno quando incoraggiava i compagni a non perdersi d’animo e guardare in avanti, verso l’orizzonte (Levi-Montalcini, 2009). Si lusingava pregustando la strada che stava per intraprendere, ricordandosi che se Cajal aveva provato con successo a stricarsi tra la giungla delle cellule nervose, perché lei non avrebbe potuto seguire i suoi passi nella strada aperta da lui? Certamente non aveva né le attrezzature né le conoscenze appropriate per continuare gli studi del grande studioso spagnolo ma avrebbe provato con altri aspetti ugualmente fascinanti e ancora da scoprire, iniziando dallo studio della funzione del sistema nervoso degli embrioni di pollo, facilmente procurabili e analizzabili in quanto

A distanza di anni mi sono molte volte domandata come potessimo dedicarci con tanto entusiasmo all’analisi di questo piccolo problema di neuroembriologia, mentre le armate tedesche dilagavano in quasi tutta l’Europa disseminando la distruzione e la morte e minacciando la sopravvivenza stessa della civiltà occidentale. La risposta è nella disperata e in parte inconscia volontà di ignorare quel che accade, quando la piena consapevolezza ci priveresse della possibilità di continuare a vivere (Levi-Montalcini, 1987:121).

Queste riflessioni furono fatte ad anni di distanza; in quel momento però l’unico pensierò che occupava la sua mente era procurarsi degli embrioni di pollo ed esperimentare con essi. Sua madre e i suoi fratelli Gino e Paola (il padre era morto nel 1932) conoscevano la sua necessità di continuare gli esperimenti e le ricerche e non si opposero all’allestimento del laboratorio. Chissà quali pensieri attraversarono la mente e il cuore della madre Adele (che allontanava i curiosi dalla porta della stanza) quando vedeva sua figlia completamente assorbita dal lavoro, avrà pensato forse che fosse impazzita? Probabilmente senza quei mesi di folle attività che l’assorbirono completamente durante quell’inverno e la primavera del 1941, il brillante futuro che Rita aveva davanti a sé non le si sarebbe aperto. Nell’estate del 1940 aveva letto l’articolo di un embrielogista tedesco, Viktor Hamburger, allievo di Hans Spemann (biologo insignito con il Nobel nel 1935) che studiava le cause delle innervazioni delle cellule nervose. Lo studioso attribuiva a dei fattori induttivi la proliferazione e la differenziazione delle cellule avendo riscontrato una diminuzione del loro numero nelle cellule motorie nel midollo spinale degli embrioni di pollo sottoposti alla rimozione di un arto. Questa lettura risultò fondamentale nella carriera di Rita Levi-Montalcini, come lei stessa ricordava: “Non immaginavo però, allora, che questo interesse e le ricerche che avrei eseguito, avrebbero esercitato un ruolo fondamentale nel mio futuro (Levi-

La scienziata sbarcò negli Stati Uniti alla fine del mese di settembre del 1947. Fece il viaggio insieme a Renato Dulbecco (due futuri premi Nobel nella stessa nave!) che anche lui affrontava una svolta nella propria carriera ed è facile immaginare i progetti che ciascuno intravedeva sempre più vicini mentre vedevano affascinati avvicinarsi l’orizzonte della nazione che guidava la ricerca scientifica in quegli anni.

Finalmente Rita poté dedicarsi alla sua passione pienamente, senza nessun’ombra di preoccupazione sulla situazione politica e sociale, avendo a disposizione i migliori strumenti e le tecniche di ricerca più avanzate, affiancata da altri ricercatori e scienziati. Il soggiorno negli Stati Uniti, la cui durata era prevista inizialmente di sei mesi, si protrasse per 26 anni e significò per Levi-Montalcini il periodo più produttivo, soddisfacente e felice della sua vita.
Certamente la strada che intraprese non fu sgombra di insuccessi e momenti di scoraggiamento, specialmente durante i primi mesi in cui dubitò addirittura della disciplina delle sue ricerche ma la giovane scienziata (contava in quell’epoca con meno di 40 anni) si sarebbe ripresa presto da questi momenti di sconforto, dato che la conoscenza del sistema nervoso la affascinava.

Lei stessa descrive un episodio avuto luogo all’inizio del suo soggiorno a Saint Louis in cui ricorda la sensazione di scoraggiamento e posteriormente di euforia che l’osservazione scientifica causò nella sua anima. Era la fine dell’autunno del 1947 e un pomeriggio, mentre Rita era attenta ad osservare al microscopio i movimenti e la crescita delle cellule nel midollo spinale, i processi di formazione e differenziazione del sistema nervoso cominciarono a svelarele le chiavi del loro meccanismo di funzionamento per provvedere alle differenti funzioni che svolgono le cellule nervose. Euforica, bussò alla porta dell’ufficio di Viktor Hamburger il quale ascoltò “con attenzione e divertito dal mio entusiasmo” (Levi-Montalcini, 1987:177) le argomentazioni della scoperta che posteriormente le avrebbe aperto la porta ad altre rivelazioni.

Sebbene negli anni successivi avrei assaporato la gioia di scoperte molto più importante, la rivelazione di quel giorno lasciò una traccia incancellabile nella mia memoria e segnò non soltanto la fine di un lungo periodo di perplessità sul significato delle ricerche che perseguivo da anni, ma sigillò un patto di alleanza a vita tra me e il sistema nervoso. Non l’avrei rotto, né me ne sarei pentita (Levi-Montalcini, 1987:177).

La ricerca richiede da parte dello studioso pazienza e impegno e ricorda il lavoro svolto dalle formiche che, passo a passo, percorreranno chilometri per raggiungere il cibo e portarlo nel formicaio, spesso salvando ostacoli inaspettati. Allo stesso modo, il ricercatore, per avere successo deve tenacemente andare avanti finché un giorno inaspettatamente l’esperimentazione lo porta ad una nuova e brillante scoperta.

E così, Rita Levi-Montalcini, instancabile come le formiche, intraprese senza più dubbi e con crescente entusiasmo una serie di esperimenti che una mattina dell’autunno del 1950 la portarono alla conferma definitiva dell’esistenza del fattore di crescita delle cellule nervose. La rivelazione di questo fattore² rilasciato dalle cellule tumorali (il sarcoma 180 e 37) innestate in topolini da laboratorio e anche negli embrioni di pollo fu il risultato di anni dedicati a perseguire con impegno la scoperta fatta nel suo laboratorio.


Nella città carioca, ricca di sole e di colori che si preparava per il Carnevale e di cui Rita ebbe occasione di viverne gioiosamente i preparativi, portò a termine nuovi esperimenti con le colture in vitro della sostanza umorale. Molti anni dopo, nel 1980, Hamburger le spedì tutte le lettere che Rita gli inviò dal settembre 1952 al gennaio 1953 in cui descriveva all’amico e collaboratore i risultati delle sue ricerche, con i suoi alti e bassi, alternando i momenti di euforia con quelli di avvilimento. Anche nei momenti più scoraggianti, la nostra scienziata non si lasciò abattere e perseguì con determinazione la conferma delle sue ipotesi man mano che progrediva nelle sue ricerche, ipotesi alcune delle quali si verificarono soltanto molti anni più tardi, quando i mezzi tecnici lo permisero.

Tornata negli Stati Uniti, all’inizio del 1953 iniziò una stretta e proficua collaborazione con un giovane biochimico, Stanley Cohen, invitato da Hamburger a Saint Louis, che avrebbe condiviso con lei il premio Nobel. Lavoratore instancabile, fino al 1959 si dedicò con passione a identificare chimicamente il fattore di crescita. E con quest’obiettivo Rita innestava pazientemente e gioiosamente ogni mattina decine di embrioni con le sostanze tumorali per fornire allo scienziato materiale sufficiente affinché potesse analizzarlo. Grazie ad ulteriori esperimenti in cui fu trattato con il veleno di serpente che ne degradò la componente nucleica, finalmente il Nerve Growth Factor svelò davanti agli occhi attenti dei due scienziati la sua composizione: una proteina legata ad acidi nucleici presente anche nelle ghiandole salivari dei topi. Con fervore ed entusiasmo, euforici di fronte ai risultati che ottenevano grazie alle decine di esperimenti che portarono a termine, i due scienziati riuscirono a identificare la molecola del NGF nel 1958. Pazientemente, instancabilmente, alternando momenti di entusiasmo con sentimenti di incertezza, dubbi e scoraggiamento, Rita Levi-Montalcini, dopo centinaia di esperimenti, riuscì ad individuare la sostanza la cui esistenza aveva dedotto quasi trent’anni prima. Ma il NGF custodiva altri segreti: il suo meccanismo e il suo spettro d’azione così come la causa della sua presenza in modo così rilevante nelle ghiandole salivari di topo. A quest’ultimo interrogativo sarebbe stata data una risposta
soltanto trent’anni più tardi. Rita, insieme a Cohen, portarono a termine durante i mesi seguenti le ricerche necessarie che confermavano il ruolo fondamentale che il NGF assume nella differenziazione delle cellule del sistema nervoso.

La nostalgia di sua sorella Paola e di sua madre spinsero Rita a preparare il suo rientro in Italia; grazie all’ottenzione di un sussidio finanziario dalla *National Science Foundation* statunitense, nel 1961 vi trascorse un periodo di tre mesi per allestire un laboratorio di ricerche a Roma presso l’Istituto Superiore di Sanità. Grazie all’inapprezzabile collaborazione del biochimico Pietro Angeletti (che si alternava con la scienziata nella direzione delle ricerche) Levi-Montalcini riuscì nel 1969 a trasformare il laboratorio nel Centro di Ricerche di Neurobiologia (CNR) che diresse fino al 1979. Il NGF era ormai conosciuto e studiato in tanti altri laboratori stranieri e molte delle questioni che si posero in quegli anni furono risolte da altri scienziati e ricercatori, come l’identificazione della sua sequenza aminoacidica.


Rita Levi-Montalcini è morta a Roma il 30 dicembre 2012, all’età di 103 anni. Nonostante avesse perso un po’ di vista e abbastanza udito visse attiva fino quasi alla fine dei suoi giorni. Lei sosteneva che il cervello, con il passare degli anni può esercitare le sue funzioni anche nella terza età perché nonostante perda alcune prerogative, le equilibra con altre che compensano quelle perdute aumentando le ramificazioni e utilizzando circuiti neuronali alternativi (Levi-Montalcini, 1998). Senza dubbio lei ne è un chiarissimo esempio.
In tutte le iniziative e decisioni che intraprese lungo la sua lunga vita, da quelle aneddotiche (come quando non esitò a trasportare cervelli di neonato in tram per i suoi esperimenti universitari o quando percorreva le fattorie dell’Astigiano a cercare le uova per le sue ricerche) a quelle che hanno segnato il suo destino e quello di altri (nell’inseguire le sue convinzioni scientifiche che la portarono alla scoperta del NGF all’impegno con cui si coinvolse nella formazione dei giovani), Rita Levi-Montalcini ha sempre dimostrato una tenace e, in occasioni imprudente, forza e determinazione. Qualcuno forse avrà ritenuto che si comportasse in maniera folle e temeraria ma “what everyone believed yesterday and you believe today, only cranks will believe tomorrow” (Crick, 1966: 74)³.


Sesti, S. (2013). “Rita Levi-Montalcini, non solo Nobel”. Internet, 18/7/15. [http://www.universitadelledonne.it/rita%20levi%20m.html](http://www.universitadelledonne.it/rita%20levi%20m.html)


ESCRITOS SOBRE MUJERES ARTISTAS EN ESCRITORAS Y PINTORAS ESPAÑOLAS DURANTE EL SIGLO XX.

Pilar Muñoz López

Universidad Autónoma de Madrid

En los siglos del pasado las mujeres constituyeron un grupo social específico que se encontraba en una esfera diferente a los hombres, y así, tanto los textos jurídicos, como los estereotipos sociales, las costumbres, etc., la situaron fuera de los ámbitos de experiencia o aprendizaje. En este contexto, la opinión general de la sociedad y las ideas dominantes excluyen a la mujer del ámbito de la creación por inapropiado para las funciones que debe cumplir en la sociedad como madre y esposa y porque, además, las ideas sobre la naturaleza femenina la consideran incapaz para la actividad intelectual y creativa. Muchas de estas ideas son interiorizadas y asumidas como ciertas por la mayoría de las autoras que escribieron sobre el tema. Desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX algunas escritoras y artistas expusieron sus opiniones sobre la creatividad femenina en un contexto como el español, caracterizado por el menosprecio a las cualidades de la mujer en los ámbitos intelectual y creativo que se manifiesta en muchos escritos de varones que avalan las ideas presentes en la sociedad.

En cuanto a las opiniones sobre las mujeres como artistas una opinión de gran prestigio en la época, la de Moebius, en su obra La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología, y que recogen un gran número de autores de la época, afirmaba:

La generalidad de las pintoras carecen de imaginación creadora, y no salen de una técnica mediocre: flores, cuadros de género y retratos. Es muy raro que un verdadero talento rompa esta regla casi general, y si se presenta tiene siempre rasgos que demuestran un hermafroditismo intelectual. La impotencia para concebir y para combinar, es decir, la carencia de imaginación estética, comproba la esterilidad del esfuerzo artístico de la mujer (Moebius 1909: 21-22)

En 1903, José Parada y Santín dice, como expresión del sentir general de la época:

Es condición de la mujer que, aunque en alguna ocasión con su talento se levanta hasta el nivel de la inteligencia masculina, le está vedado alcanzar la sublime a que han llegado los grandes genios con su potencia creadora, acaso por la insuficiencia de sus estudios (Parada y Santín, J. 1903: 77-78, 80)

En 1913, Edmund González Blanco dirá, en una obra que fue muy leída y reeditada: “Las mujeres no aman ningún arte, ni tienen el sentimiento de la poesía, ni la inteligencia de la música. En ellas el ejercicio de un talento es un puro acto de
imitación, un pretexto, una afectación explotada por sus deseos de gustar, pues son incapaces de desinterés” (González Blanco [1913] 1930: 377)


Y José Ortega y Gasset, manifestará su misoginia en sus obras:

La personalidad de la mujer es poco personal, o, dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo […] Ello es que la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes. La pintura se ha encontrado sorprendida por la misma experiencia. […] La mujer es para el pintor, como para el amante, una promesa de individualidad que nunca se cumple. Si hubiese habido mayor número de mujeres dotadas de los talentos formales para la poesía, sería patente e indiscutido el hecho de que el fondo personal de las almas femeninas es, poco más o menos, idéntico (Ortega y Gasset, J.: 1923: 195)

A pesar de que promocionó en 1928 la obra de Maruja Mallo en los salones de “La Revista de Occidente”, considerando quizá que sus obras encarnaban las ideas sobre arte que había expuesto en La Deshumanización del Arte (Ortega y Gasset, J., [1925] 2010: 196).

Estas ideas sobre la insuficiencia de las mujeres para el arte son frecuentes en las bibliografías específicas del siglo XIX y primer tercio del XX. Otra forma de corroborarlo es la ausencia casi absoluta de mujeres artistas en los libros sobre arte y artistas hasta épocas recientes.

Durante las primeras décadas del XX la práctica de la pintura constituía un entretenimiento adecuado a las mujeres de las clases superiores, asegurándoles valores morales que podían transmitir a los hijos, como exponen diferentes textos. En este punto, encontramos una cuestión característica de las escasas bibliografías que se han ocupado de artistas femeninas, y que consiste en la valoración de su biografía y de su obra en función de la valoración social y moral de su actividad y su conducta. Al igual que en la pintura, en la literatura decimonónica surgieron algunas escritoras que adquirieron prestigio y fama, como en los casos de Emilia Pardo Bazán, Fernán Caballero (Cecilia Ból de Faber), o Rosalía de Castro.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) trata el tema de las actividades artísticas de las damas en un artículo en el que reivindica mejoras educativas para las mujeres (Pardo Bazán, E. [1890] 1976: 124-125).

Surgen también periodistas vinculadas generalmente a las revistas femeninas. Y algunas de ellas, como Concepción Gimeno de Flaquer (1852-1919), activa feminista,
editora, periodista y novelista que alcanzó gran prestigio en su época, trataron en sus escritos de favorecer el reconocimiento de las artistas en base a su alta adscripción social y a que no constituían una amenaza ni representaban una trasgresión moral. En relación a la infanta Paz de Borbón escribe en 1915:

Antiguamente creían algunas mujeres que el título de artista o escritora las autorizaba para romper con las tradiciones anexas al sexo femenino y con las preocupaciones que cada época impone. Con tales prejuicios el título de escritora o artista asustaba a la gente medrosa; en opinión de ésta ser artista o literata era poseer una patente que permitía cometer las mayores rarezas, extravagancias y ridículas excentricidades. Entonces la escritora o artista no tenía lugar definido en la sociedad, mientras que ahora es reconocida como miembro de una clase inteligente que marcha a la vanguardia del progreso. La “bas blue” ha desaparecido; la artista o literata de nuestros días quiere ser ante todo mujer, y a este fin hace frecuentemente el doloroso sacrificio de nivelarse con inteligencias inferiores para no levantar a su paso tempestades de odio. La literata o artista de alta clase en nuestros días, es completamente femenina en su vida privada; habla como todas las damas cultas, recibe de igual modo, educa a sus hijos y se viste con arreglo al último figurín. La literata de la época moderna conoce que es más sensato doblegarse a la opinión, que desafiarla, y por eso se somete a ella (Gimeno de Flauger, C. 1915: 200-201)

Se refleja muy bien en este texto la inquietud de las “artistas y literatas” por no llamar la atención en relación a un posible comportamiento escandaloso o extravagante asociado a su actividad artística. Nos está hablando, pues, de mujeres de clase alta que no pretender transgresir las normas sociales asociadas a su condición. Las mujeres que podían practicar estas actividades debían, al mismo tiempo, desarrollar estrategias para no levantar sospechas en su medio social, con un comportamiento adecuado a su rango y “plegarse a inteligencias inferiores para no despertar tempestades de odio”. Se trata de justificar las actividades artísticas para no levantar sospechas en un mundo que negaba a las mujeres la posibilidad de ejercer actividades reconocidas y mostrarlas en la esfera pública.

La preocupación de muchas mujeres por acceder, a través de los estudios artísticos, a un desarrollo personal mayor, así como a la posibilidad de conseguir medios de vida a través de su trabajo, especialmente identificable en la clase media, se expresa en algunos textos, como el de la escritora Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961), quien, aún defendiendo el modelo tradicional de mujer, dice en 1917:

Existe una enorme producción moderna en las Exposiciones anuales, cuyo movimiento vertiginoso no es posible seguir, y cuyos nombres acumulados en los catálogos junto a los de los hombres, dicen mucho y no dicen nada. Dicen mucho en cuanto afirman la posibilidad de la mujer de hallar en el arte lo que puede llamarse un “metier” y vivir de sus pinceles, y vender cuadros y retratos que adornan las galerías modernas: no dicen nada en cuanto recapacitamos que ninguno de esos nombres está orlado con el nimbo del Genio, y sus pequeñas victorias personales equivalen a una gran derrota colectiva, frente a la magnitud de las obras del “Hombre” (Eulate Sanjurjo, C. 1917: 367)
La cita nos ofrece una visión bastante precisa de la situación de las mujeres creadoras en las artes plásticas en aquellos años. No olvidemos que los espectadores de las obras, valorarán no sólo la calidad de la misma, sino si se corresponde con las expectativas sociales en relación a las obras de “señoras” y “señoritas” en las que se juzgan también sus cualidades morales, y otros valores asociados a los estereotipos dominantes sobre la vida de las mujeres, como el aspecto físico o su adscripción de clase. También se adhiere a las ideas dominantes sobre la incapacidad creativa de las mujeres así como a la superioridad “natural” del hombre, mostrando la interiorización social general de la inferioridad de las mujeres en todos los terrenos; un complejo de inferioridad que se manifiesta claramente incluso en este grupo de mujeres, periodista o escritoras, que habían roto con los condicionamientos de la época escribiendo en publicaciones periódicas o literarias que en ocasiones lograron un gran éxito.

En las memorias de Carmen Baroja (1883-1950), escritas tras la Guerra Civil, y encontradas en cajas con papeles de los Baroja, reflexiona sobre sus experiencias de género y sus frustraciones, en medio de los intelectuales de la Generación del 98. Ese mismo año, Carmen inicia su despertar al mundo de arte y de la literatura. En el ambiente familiar, la libertad de sus hermanos para perseguir sus propias metas y ambiciones contrastaba con la imposición familiar de la norma de la domesticidad femenina, por la que, a lo largo de toda su vida sus actividades “[…] estuvieron casi siempre dedicadas a los demás” (Baroja y Nessi, C. 1998: 44-45)

Carmen Baroja deseaba expresar su sensibilidad y acceder a la creación artística, y así convenció a su hermano Ricardo para compartir el estudio mientras aprendía a trabajar con esmaltes y metales, obteniendo el tercer premio en la modalidad de Arte Decorativo en 1908. Esto le hizo creer que había obtenido la aceptación por parte de otros artistas, ya que pudo conocer a los miembros de la tertulia de su hermano que se reunían en el Nuevo Café de Levante todas las noches. Sin embargo, la vida y la influencia de los intelectuales que se reunían en el café, como Carmen rememora, era totalmente inaccesible a las mujeres “respetables”. Por otra parte, también nos habla de las deficiencias de su formación artística:

Yo tenía una cultura artística deficientísima; no sabía dibujo, no sabía el oficio, no sabía nada, pero lo peor era que no sabía a quien dirigirme. Por otro lado, mi vida de señorita burguesa, o acaso mi timidez y falta de arrojos, me impedía desenvolverse, haber ido a una escuela de Bellas Artes, a una academia, al museo a copiar yeso, a un taller de platero..., ¡Qué sé yo! (Baroja y Nessi, C. 1998: 79).
Tras casarse, sus obligaciones familiares y domésticas le impidieron continuar con sus actividades artísticas hasta 1926, en que participó en la fundación del Lyceum Club Femenino, en el que, con dificultades, compaginaba la organización de actividades culturales y artísticas con las labores domésticas. La necesidad de adecuarse al prototipo de “ángel del hogar”, modelo ideológico de domesticidad y comportamiento femeninos desde el siglo XIX para las clases medias, constituye, por un lado, una imposición refrendada por la educación recibida y los valores admitidos para las mujeres por la sociedad, que consideraba que el deber de la mujer era subordinar su vida a las necesidades de los parientes masculinos al mismo tiempo que no toleraba la dedicación de la hija a actividades como el arte, u otros fines diferentes a esa subordinación considerada como natural, y que las mismas mujeres interiorizaban. Las actividades artísticas se toleraban siempre que se realizasen como entretenimiento adecuado de las clases altas en los tiempos de ocio y no se planteasen como dedicación profesional.

En Barrio de Maravillas (Chacel, R. 1976) Rosa Chacel (1898-1994) plantea los mismos temas, exponiendo su propia experiencia autobiográfica en los años anteriores a la Primera Guerra mundial, y reflejando una situación más abierta y receptiva a la creciente visibilidad del trabajo remunerado femenino. En la novela el tema principal está constituido por el descubrimiento de la creación artística que realizan dos muchachas de clase media, en el contexto del Madrid de las primeras décadas del siglo XX, y sus esfuerzos de superación personal, de adquisición de conocimientos y de instrucción, que las llevará, primero a matricularse en una Escuela de Artes y Oficios y, posteriormente, en la Escuela de San Fernando. En 1915 la misma Rosa Chacel realizó el examen en la Escuela de Bellas Artes en la que estudió hasta 1918. La obra, escrita entre 1976 y 1978 rememora aquellos años de aprendizaje e ilusiones, en los que muchas jóvenes de clase media se planteaban como meta el estudio y el acceso a las escuelas artísticas para llevar a la práctica personal las maravillas que habían descubierto en los museos o las exposiciones, y que, posteriormente, podía permitirles realizar una actividad remunerada, o bien por la venta de cuadros o por la práctica de la enseñanza. La desaprobación social que provocaba la ambición femenina por acceder a nuevos ámbitos de estudio y actividad, se manifiesta en las ideas de su abuela. En Desde el amanecer, de nuevo es la abuela quien transmite la mentalidad de la época: “-Y una mujer, ¿cómo abrirse paso una mujer? Nadie toma en serio a una mujer artísticamente...¿Triunfos, éxitos una mujer?” (Chacel, R. 1981: 311-312)
Rosa Chacel se decantaría por la escultura, actividad muy poco solicitada por las estudiantes. Posteriormente, sería la literatura en la que realizaría una obra importante. Incorporándose a la vida intelectual de su época, trató también de reflexionar sobre la situación de las mujeres, en obras, como las mencionadas y otras como Teresa, o el ensayo aparecido en la Revista de Occidente, y titulado Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor (Chacel, R. 1931:129-180), en el que rebatía a los teóricos pseudointelectuales, que teorizaban sobre la mujer y lo “femenino”, y perpetuaban, desde diferentes ámbitos académicos y científicos, las ideas sobre su inferioridad “congénita” de la mujer, y que ejercieron una importante influencia en España entre los intelectuales, como el mismo Ortega y Gasset o el prestigioso médico Gregorio Marañón. Frente a esto, Chacel defendía la intelectualización y la integridad profesional, e insinuaba también que las diferencias en los comportamientos de hombres y mujeres no eran debidas a esencialismos, sino a condicionantes impuestos por una sociedad dominada por los varones y cuyos valores eran los admitidos y dominantes.

Hubo una mujer que llevó a cabo una importísimas labor en los campos de la crítica, la historia del arte, la literatura y la política en España hasta 1939: Margarita Nelken (1896-1968) (Rodrigo, A. 1996: 267). Cultivó con brillantez y entusiasmo la pintura desde la niñez, y a los quince años ya había escrito y publicado su primer artículo sobre arte en una prestigiosa revista inglesa (“The Studio”). Al dejar la actividad pictórica por problemas visuales, se intensifican sus artículos de crítica de arte en revistas reconocidas internacionalmente en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y Argentina. Su lucha a favor de la infancia y su compromiso con la situación de las clases trabajadoras y de la mujer le impulsaron a escribir numerosos artículos y ensayos, como La condición social de la mujer en España (1919). Entre su obra ensayística y de contenido sociopolítico destacan Las escritoras españolas (1930), Las mujeres ante las Cortes Constituyentes (1931), Por qué hicimos la revolución (1936), Tres tipos de Virgenes (1942), Primer Frente (1944) o Las Torres del Kremlin (1944). También escribió numerosas novelas cortas, y una novela larga, La trampa del arenal (1923). Compaginó su actividad literaria con la política, siendo diputada en las tres legislaturas republicanas (1931, 1933 y 1936). Tras el final de la guerra marcha al exilio a Francia, durante la Segunda Guerra Mundial a Rusia y, finalmente, a México, donde deja una larga y fecunda huella a través de sus artículos de crítica artística. Su visión de las mujeres en el arte no se refiere tan sólo a las artes plásticas, y lo que refleja en sus escritos sociales sobre la mujer es la situación general en el contexto de la España del
primer tercio del siglo XX. El tema de la mujer en el arte aparece en su novela *La exótica* (Thon, S.: 2010: 94), en la que una americana soltera, Ruth Lewinson, “la exótica”, asiste a las clases de pintura de maestro, Don Manuel, comparado a un semidios “por pertenecer a una de las categorías que fascinan a las mujeres, los artistas, los tenores y los toreros” (página 5), en donde realizaba “ese arte vago y fabuloso que practicaba como quien cumple una condena, sin que siquiera la hiciera soñar” (página 24), y que es engañada por un hombre. En el fondo, vemos que las alumnas del estudio de pintura aspiran sólo a encontrar un hombre que las ame, un marido, y ésta es la situación que Margarita Nelken critica y rechaza en la obra.

La mirada crítica sobre las mujeres españolas de la época y el cuestionamiento de los estereotipos sociales no impidieron que Margarita Nelken tuviese una posición ambigua sobre los derechos y obligaciones de éstas. Sus postura ideológicas y políticas la condujeron a oponerse a la concesión del voto a las mujeres, argumentando su ignorancia generalizada y el control ideológico que la Iglesia católica ejercía sobre las mismas, lo que las llevaría a votar en masa a la derecha, como seguramente así ocurrió en 1938. Su perspectiva sobre la mujer se basaba más en la defensa de los valores “femeninos” que en los del sufragismo o el feminismo de la época, que en ocasiones ridiculizó. (Martínez Gutierrez, J., 1997: 28-29).

En un artículo de María Zambrano (1904-1991) aparecido en 1947 en la revista “Sur”, y titulado “A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer”, que constituye la base de los contenidos expuestos en sus conferencias sobre la historia de la mujer que impartió en La Habana y Puerto Rico en 1940, 1942 y 1943, dice al final:

¿Puede unir en su ser la vocación de la Mujer con una de esas vocaciones que han absorbido y hecho la grandeza de algunos hombres: Filosofía, Poesía, Ciencia, es decir, puede crear la mujer sin dejar de serlo? […] La mujer ha ofrecido su sacrificio permanente sin traspasar el lindero de la “creación”. ¿Le será permitido hacerlo, podrá arriesgarse en un nuevo sacrificio sin arriesgar la continuidad de la especie, sin dejar de ser la gran educadora y guía del hombre? (Ortega Muñoz; J. F. 2007: 202)

Sus dudas sobre la posibilidad de que las mujeres puedan llevar a cabo una vocación o una profesión laboral sin poner en peligro “la continuidad de la especie”, olvidando su propio caso, nos sitúan en las coordenadas de una situación histórica e ideológica concreta en la que se enmarca su biografía, y que denota la interiorización de unos valores y criterios sobre “la mujer” profundamente enraizados en la sociedad de la que forma parte.
El caso de Maruja Mallo (1902-1995) es especialmente representativo del papel destacado que una artista llegó a representar en el panorama artístico español anterior a la época franquista. En 1922 tanto ella como su hermano Cristina entran a estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por medio de su hermano Justo, conoce a Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Felipe Vivanco, Federico García Lorca y Salvador Dalí, trabajando gran amistad con María Zambrano y Concha Méndez. En febrero de 1937 marcha a Argentina a pronunciar una conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, instalándose en Argentina hasta 1964 en que regresará definitivamente a España. Entre 1942 y 1945 gozó de un extraordinario prestigio y popularidad, que culminó con la lujosa monografía publicada por la Editorial Losada sobre su figura y su obra y con textos de Ramón Gómez de la Serna, y en la se recogían asimismo sus conferencias de 1937 Proceso histórico de la forma en las artes plásticas y Lo popular en la plástica a través de mi obra (Gómez de la Serna, R. 1942). Los escritos y artículos periodísticos de Maruja Mallo se encuentran intrínsecamente vinculados a su producción creadora y constituyen el entramado teórico e ideológico que nos desvela las claves de su pensamiento y de la actividad intelectual que la impulsaron a la realización de sus obras, en unos momentos históricos en los que una mujer no debía ser activa, creadora, intelectual e independiente:

Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español que es la verdadera tradición de mi patria [...] Así como en los temas populares, entre los múltiples seres y cosas, en las ferias y fiestas populares surge la irreverencia y la parodia ante las jerarquías celestes e infernales y el sarcasmo ante el orden existente. Así como la descomposición de los templos y la derrota de las cloacas establecidas. Esta manifestación destructora se transforma en el deseo de edificación, en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal, así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la realidad con la que nos sintamos íntimamente solidarios (Mallo, M. 1939, 1942: 47-49).

Maruja Mallo no se plantea ninguna controversia sobre la capacidad de las mujeres en las artes plásticas y la creación; sencillamente pinta y crea como artista, desligada de los prejuicios sobre la condición creadora de las mujeres. Sin embargo, no pudo evitar que, en ocasiones, se la mencione y valore más como “musa” de algunos varones ilustres, como los poetas Rafael Alberti, Miguel Hernández, Neruda...; que como creadora y artista. Algunas artistas del primer tercio del siglo XX, lejos de plantearse las viejas convenciones sobre la creatividad femenina del pensamiento patriarcal,

[...] se constituyen en paradigmas especialmente significativos de muchos de estos cambios, que abarcan los afectos, la actitud hacia la maternidad o el matrimonio, la participación en el
espacio público, la colaboración y el intercambio entre creadoras, las relaciones con sus colegas masculinos, la independencia económica, los comportamientos sociales y la indumentaria, la recepción por parte de las instituciones artísticas (las academias, talleres o galerías, pero también la crítica o la historiografía, que, no obstante, ha tendido a retrasar el reconocimiento de sus obras), el vínculo establecido entre proceso creativo y experiencia vital, la necesidad de viajar a otros países (bien para entrar en contacto con los principales núcleos vanguardistas o por el exilio tras el estallido de la Guerra Civil), el cuestionamiento de las nociones imperantes de género y, sobre todo, la afirmación como sujeto, al emanciparse y superar la tradicional marginalidad, reducida a la práctica privada o bien al papel de musa o modelo, de la mujer en el arte (Saldaña, D.- Cortés, D., 2006: 192).

Sin embargo, esto no ocurrió del mismo modo en el resto de la sociedad, ni entre las mismas escritoras. En 1938, María del Pilar Oñate en una obra que reivindica la literatura realizada por mujeres y la ampliación de profesiones y actividades laborales, aún encontramos este juicio sobre la incapacidad de genio artístico en las mujeres:

La capacidad intelectual femenina, núcleo de la contienda feminista desde el Renacimiento, se acepta en la actualidad con la salvedad de la aptitud de la mujer para el trabajo creador y original propio del genio. La Biología actual niega a la mujer la capacidad genial, y la Historia no nos ofrece todavía ejemplos que oponer a esta teoría. Reconocida la aptitud de la mujer para las actividades no geniales que son casi todas, le queda abierto el acceso para las profesiones liberales, que hasta hace poco monopolizaba el hombre. Sin embargo, el cuidado del hogar y, sobre todo, la maternidad imponen en el ejercicio de las actividades femeninas limitaciones y diferencias que los más decididos feministas no pueden menos de reconocer (Oñate, M. del P., 1938: 238).

De nuevo, las convenciones ideológicas establecidas, como en escritos anteriores, sobre la inexistencia del genio creador en la mujer, y la biología y la ciencia avalando estas ideas, a pesar de la reivindicación del ejercicio de nuevas actividades y profesiones para las mujeres.

Una visión de la nueva visibilidad de las artistas y otras profesionales en la prensa nos la aporta Carmen Martín Gaite (1925-2000):

Pero recuerdo que cuando yo era niña las leía, porque se compraban en mi casa. Especialmente una que se llamaba "Cartel". Y me fascinaban aquellas jóvenes universitarias, actrices, pintoras o biólogas que venían retratadas allí con sus meléntitas cortas y su mirada vivaz y que cuando hablaban de proyectos para el futuro no ocultaban como una culpa el amor por la dedicación que había elegido ni tenían empacho en declarar que estaban dispuestas a vivir su vida (Martín Gaite, C. 1987: 49).

En 1962, una pintora Carmen C. Pérez Neu, escribió la obra de divulgación *Galería Universal de Pintoras* en la que proporcionaba información sobre las biografías y obras de pintoras europeas y americanas, especialmente del siglo XIX. En el Prólogo decía:

Es muy frecuente oír decir: ¿Por qué las mujeres han brillado tan poco en las actividades artísticas? Y, sin embargo, nada menos cierto que esto. Muchas, muchísimas, ha habido que han conseguido brillar con luz propia en el mundo del arte, a pesar de haber desarrollado su actividad en un medio social adverso, pues sabido es que muy recientemente todavía la mujer
ha empezado a ocupar puestos de vanguardia en el mundo de las ciencias, de las artes, de los deportes o de los negocios (Pérez Neu, C. 1962: XIII).

María Aurelia Capmany nos ofrece información sobre las mujeres de clase media en los años 60 y 70, en los que, como nos advierte, existe una continuidad con respecto a las ideas del siglo XIX sobre su papel en la cultura, aunque ya se advierten los avances educativos que les permiten estudiar carreras universitarias, dentro de los límites de la mentalidad vigente en aquellos años. De nuevo las mujeres tratando de no subvertir las normas sociales y los esquemas ideológicos de la superioridad masculina:

[…] Claro que los poderes anónimos de la opinión pública la han asustado con el fantasma de la masculinización. Y al mismo tiempo que le íban concediendo el ingreso en escuelas y universidades, los empleos peor remunerados, el papel de auxiliar fidelísima, se le predicaba que la Mujer debe permanecer muy Mujer. Consciente del riesgo de ello, ha procurado hacer los análisis químicos, y la investigación filológica cuidando de la propia apariencia, mirando por el rabillo del ojo a su colega masculino, tratando de no molestarle con un grado de superioridad incontrolado. […]Y lo que es más grave, no sólo se come los peores trozos del cocido, y soporta las corrientes de aire, sino que ofrece en holocausto, cariñosa y frívola, un Doctorado en Ciencias Exactas o una evidente capacidad pictórica, mientras trata de permanecer eternamente joven (Capmany, M.A. 1975: 157).

El Salón Femenino de Arte Actual se llevó a cabo en la Sala Municipal de Exposiciones y la Capilla del Hospital de la Santa Cruz de la ciudad de Barcelona desde 1962 a 1971, a raíz de la iniciativa de varias artistas, con el objetivo de que el trabajo de creación plástica de las mujeres consiguiese un mayor apoyo institucional y una mayor repercusión social que evitase su “invisibilidad” en el mundo artístico. María Aurelia Capmany, en el texto introductorio al catálogo del VIII Salón Femenino, se interroga sobre las motivaciones de la decisión de crear el “Salón Femenino de Arte Actual”:

[…] Hay un hecho histórico, documentado, esto sí, que no tenemos derecho a olvidar: la historia de la pintura nos ofrece abundantes ejemplos de hombres pintores y escasos, muy escasos, de mujeres pintoras. Pero no podemos hacer nada más que aceptar este hecho y guardarnos, como de escaldarnos, de sacar consecuencias, pues sabemos muy bien que los toreros, los aviazadores, los ingenieros, los peritos agrícolas, los directores de bancos, los tenientes coronelos, los obispos, los gansters, suelen ser hombres. En estas carreras las mujeres encuentran todavía más dificultades que para entrar en el gran mercado internacional de la pintura. Sí, por otro lado, nos detenemos a pensar que las facultades femeninas sirven magníficamente para los oficios de hiladora, tejedora, “sus labores”, maestra, bibliotecaria, enfermera, poeta, podríamos llegar a la conclusión de que las facultades de creación femenina se desarrollan sin inconvenientes en los campos que el hombre abandona gustosamente por poco rentables.[…] Hace tanto tiempo que dura este combate femenino que algunos ingenuos o algunos malintencionados –a menudo la ingenuidad se expresa en forma de mala intención–han decidido que el problema masculino y el problema femenino, el problema negro y el problema obrero ya están resueltos, y les agrada sorprenderse cuando, por ejemplo, se anuncia un Salón Femenino. […] Naturalmente, los malintencionados deducen que las dificultades que encuentra una mujer residen en sus propias virtudes, es decir, que la obra de creación femenina es una obra de menor cuantía, que escasamente consigue el promedio que otras expresiones de la cultura exigen. […] Hoy unas mujeres que corren el riesgo de poner su firma de mujer al pie de su obra, porque están convencidas que el tiempo de George Sand o de Victor Catalá ya ha
sido superado, os ofrecen su trabajo y se han agrupado aún en el pequeño ghetto exclusivista de ofrecer un salón femenino (Capmany, M.A. 1969: Introducción).

En 1975, en el que se celebró el “Año Internacional de la Mujer”, y con ocasión del catálogo de la exposición celebrada con este motivo La mujer actual en la cultura, Isabel Cajide, crítica de arte y organizadora de la exposición, realizaba en el prólogo un balance sobre la situación de las mujeres en la cultura y en el arte en esos momentos:

Se argumenta, a veces que la mujer ha tenido más tiempo para cultivarse, y que, teniendo la posibilidad del ejercicio de las Bellas Artes, no ha sido capaz de superar, ni siquiera igualar, la media alcanzada por el hombre. Es posible, pero el talento necesita también caldo de cultivo. Se cuece en el trabajo, en el clima de cultura y de estudio, además de aptitud, posibilidades, oportunidades y hasta suerte.

El talento necesita comprobar hallazgos, integrarse en el ambiente que le sirve de estímulo y levadura. No es justo afirmar que la mujer está incapacitada para toda función creadora. [...] Porque a finales del siglo XX, cuando se ha llegado a la luna, en los organismos internacionales se da el mismo valor a los papúes y a los ciudadanos franceses y se plantea en serio la todavía utopía del ocio, la mujer sigue encontrando dificultades, como lo demuestra la proclamación de este Año Internacional de la Mujer (Cajide, I. 1975: Prólogo).

A lo largo del siglo XX, diversas artistas plásticas han simultaneado su actividad plástica con la escritura, a través de los libros de memorias. En ellos reflejan sus dificultades y sus triunfos como artistas, enmarcados en los acontecimientos sociohistóricos, o simplemente personales, que jalonaron sus biografías. Entre éstas, no podemos olvidar las memorias de Amalia Avia (1930-2010), una destacadísima pintora contemporánea, que en su obra refleja tanto la situación general como los problemas y dificultades a que debían enfrentarse las mujeres que decidían ser artistas durante los años del franquismo. A través de sus páginas, podemos rememorar hechos de nuestro pasado reciente, a través de las vivencias personales de la autora que reflejan, de nuevo, la lucha de las mujeres por acceder a los ámbitos artísticos como creadoras:

En una inmensa clase de suelo de madera polvorienta, con los banquillos de dibujar puestos en círculo alrededor de la tarima de la modelo, nos sentábamos los alumnos. Los había de todos los géneros: estudiantes de la Escuela de San Fernando, pintores viejos, estudiantes de arquitectura, dibujantes..., pero aparte de nosotras, casi ninguna mujer (Avia, A. 2004: 200).

En los textos introductorios del catálogo Mujeres (Manifiestos de una naturaleza muy sutil de nuevo se incide sobre la particular naturaleza femenina, su situación y condición en el mundo, y en España en particular. José Manuel Álvarez Enjuto expone en primer lugar cuál ha sido y aún es la particular situación de muchas mujeres ante la creación artística:

La mujer, ante los ojos del coleccionista, y ahora parece que ha rectificado debido a las corrientes feministas y homosexuales, no era sino una escasa posibilidad determinada por su misma naturaleza femenina, y el alto índice de mortalidad que ese atributo generaba en la práctica. Mujeres, jóvenes aparentes, estudiantes recién tituladas inscritas en una inmediata e intuitiva clasificación valorativa, significaban argumento irrefutable a los coleccionistas, en tanto que poco
a poco desfallecían éstas debido a lo de toda la vida: noviazgo, esposa, embarazo, madre, criadora, aburrimiento conyugal. Pero un hecho inuestionable, su abandono a la creatividad artística. Su desaparición como firma probable. La tradición y el elevado número de sospechas confirmadas ante ese referente, han demostrado la conjuntura. […] La mujer, y según la tradición, es dudosa en tanto que mujer. Por naturaleza, por tradición, por estadística. […] La manera de sentir y participar la mujer en los más inmediatos y sencillos procesos de spiritualidad, la diferencian radialmente de los del hombre[…]. Ninguna duda se plantea al respecto. La sensorial condición implícita en la mujer, mucho más evolucionada que la del hombre, comporta un buen número de diferencias individuales, y por ello destacarse con unos atributos excepcionales de distinción. Y no se trata de reducirse a las facultades propias de la maternidad, fácil aplicación, sino de creer en sus repertorios facultaativos emocionales y del sentimiento e intentar compartirlos (Catálogo, noviembre 2000-enero 2001: 13).

En el mismo catálogo, Rosa Olivares escribe:

Ahora, pensando en la obra de las mujeres que están presentes en esta muestra y en la obra de tantas otras que no lo están pero que igualmente son artistas y son mujeres, me planteo si son obras inexcusablemente femeninas, si son obras que nunca hubiera pensado o realizado un hombre. La respuesta más rápida es que, seguramente, tampoco ninguna otra mujer hubiera hecho estas obras, igual que estas artistas no harían la obra de otros artistas, hombres o mujeres.

Es cierto, no se puede negar ya a estas alturas, que las mujeres han desarrollado un trabajo desde los años 70, época de la eclosión feminista, de inegable valor que ha supuesto la recuperación de un espacio autodefinido, de una identidad ocultada y hasta cierto punto prohibida. Y aunque ese trabajo ya pertenece a la historia contemporánea, es insegable que sin su existencia nunca hubiéramos llegado a una situación como la que hoy vivimos, en la que la abundancia de artistas mujeres casi se iguala a la de los hombres, aunque todavía no se puede hablar de la misma importancia ni atención profesional, pero eso mismo es lo que sucede en otros terrenos sociales, profesionales y económicos. Hasta el punto de hacernos preguntarnos si ese elemento que nos diferencia no será precisamente el que nosotras ganemos menos por el mismo trabajo, que nuestras enfermedades y diversidades culturales y físicas no sean contempladas con la misma atención que las de nuestros compañeros los hombres. Pero, ¿existe realmente un arte de mujeres? O tal vez sea, otra vez, un invento de los hombres para mantenernos en un lugar concreto, acotado y de imposible alteración: de hecho son ya muchas las artistas que no quieren estar incluidas en exposiciones de mujeres, mientras otras piensan que sigue siendo un método válido para apoyarse y dar el salto. […] La realidad es que hay muchas mujeres hoy en día que hacen arte. Tal vez sea el terreno en el que la mujer más rápidamente se ha incorporado de una forma completa. Para esto ha hecho falta que el arte, la creación, se liberara de complejos y trabajas. El arte es un reflejo de la vida y hasta que las mujeres no se han incorporado a la vida no se han podido ver reflejadas en el mundo del arte de una manera total. […] Así, lo que puede ser una crítica al sistema, un alegato contra la violencia, un grito que nos avisa de la soledad, todo queda como una obra de arte que se expone, se intenta vender, algunas veces sale reproducida en un catálogo, en un periódico, en una revista. Al final de este proceso no queda mucho del origen del trabajo. Hay que volver al principio para poder ver las diferencias entre unas obras y otras, hay que volver al momento de la creación, a las intenciones de los artistas. (Catálogo, noviembre 2000-enero 2001: 19)

Ya en nuestros días, un gran número de autoras españolas han escrito sobre la mujer en el arte en un contexto más amplio que el español, y con las influencias de las teorías feministas que surgieron a partir de los años 70 en Estados Unidos y en contextos anglosajones. Incorporadas a las nuevas ideas sobre la mujer desarrolladas por investigadoras y teóricas, y en una nueva situación política, jurídica, social, laboral y artística, las investigadoras españolas han contribuido con importantes trabajos al acervo común de las reivindicaciones femeninas. Encontramos, entre otras, las destacadas figura de Estrella de Diego (De Diego, E. 1987, 1992), Patricia Mayayo

1143
(Mayayo, P. 2003), Marián F. .Cao (Cao, M.F. 2000), Victoria Combalia (Combalia, V.:2006), Mª Jesús Godoy (Godoy, Mª J. 2007), y otras muchas que están llevando a cabo un importante trabajo teórico, investigador y literario sobre las mujeres en las artes, y cómo éstas están llevando a cabo una ruptura importante en los anquilosados fundamentos ideológicos y plásticos de las artes plásticas. En este sentido, nos dice Rocío de la Villa:

A comienzos del siglo XXI, los museos de arte, clásicos y contemporáneos, se ven impelidos a abordar la denominada “revolución de las mujeres” acaecida durante la segunda mitad del siglo XX: la única revolución pacifica que ha prosperado de entre tantas utopías. La incorporación de las mujeres a la entera vida social ha superado la feminización de ámbitos considerados tradicionalmente afines como la educación y la sanidad, labores administrativas, comerciales y de gestión. Otros, como la cultura, han mostrado mayor resistencia debido a su papel privilegiado en la configuración simbólica y en el mantenimiento de los valores hegemónicos. Medio siglo después de que irrumpiera el movimiento de liberación de las mujeres, cuando ellas son más de la mitad de quienes se forman, trabajan y hacen posible con su asistencia las programaciones culturales, los grandes y singulares museos destacados de Europa y América se plantean la necesidad de presentar ofertas específicas, desde sus colecciones a sus exposiciones y en el resto de sus actividades, que reconfiguren los valores de esta nueva sociedad, respaldando la exigencia legítima de “empoderamiento” (empowerment) de las mujeres que, sin las imágenes del legado histórico y del presente, queda carente del imaginario imprescindible para que cualquier transformación profunda permanezca. […] En el plano histórico hoy conocemos las obras de cientos de artistas mujeres desde antes del siglo XV hasta la primera mitad del siglo XX. Y lo que es, al menos, tan importante: sabemos cuáles fueron las condiciones en las que trabajaron, por qué fueron relegadas en la historiografía artística hasta que sus nombres prácticamente se perdieron a causa de atribuciones erróneas y prejuicios acerca de su calidad artística, que a estas alturas no podemos calificar sino fruto de la misoginia en la tradición patriarcal (De la Villa, R. 2011: 53-54).

CONCLUSIONES

En un primer periodo, los escritos de las mujeres, incluso de aquéllas que habían obtenido prestigio y éxito en la prensa, la literatura o la crítica de arte, se adhieren a las ideas ambiente cuestionando la posibilidad de la creación femenina, y negándoles una capacidad de expresión creativa similar a la de los varones. Dentro de una ideología patriarcal dominante, anclada en la tradición, la función biológica de reproductora de la especie, madre y esposa, la aparta de una forma determinista, de los aspectos espirituales, intelectuales y creativos, que el hombre ha desarrollado de forma natural a través de los siglos. Algunos escritos tratan de justificar la situación en los parámetros de la clase social y la tradición educativa de las mujeres de las clases privilegiadas. Posteriormente, los escritos y reflexiones de diferentes teóricas y artistas, irán planteándose las causas de esta situación y la necesidad de superarlas.
Los obstáculos educativos, las costumbres sociales o la moral vigente, no permitían a las mujeres manifestarse en el mundo artístico de la misma forma que a los varones. También encontramos en muchos de estos escritos una infravaloración, cuando no una negación, de la capacidad creativa de las mujeres, una especie de complejo de inferioridad latente en muchas páginas. A lo largo del siglo XX, y ya en el XXI, a medida que las mujeres se han ido incorporando al trabajo y la educación, esta situación ha ido mejorando, y actualmente, podemos encontrar en todos los ámbitos de la vida y de la cultura a destacadas personalidades que están demostrando su talento y su valía en todos los campos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

    Hurtado, Tusquets, Barcelona, 1998, pp. 44-45, 79,
Cajide, I.: Catálogo en el Año Internacional de la Mujer *La mujer en la cultura actual*
    (Palacio de Fuensalida, Toledo. Octubre de 1975). Dirección General del Patrimonio
    Artístico y Cultural, M. E.C., Madrid, Prólogo
Capmany, M. A.: Catálogo *”VIII Salón Femenino de Arte Actual”*, Barcelona, 1969,
    Introducción
Capmany, M. A.: *De profesión: mujer*, Plaza y Janés, Barcelona, 1975, pág. 157
Catálogo Mujeres (Manifiestos de una naturaleza muy sutil), Comunidad de Madrid
    (Consejería de Cultura), Madrid (Noviembre 2000- Enero 2001), pp. 13-19
Chacel, R.: *Desde el amanecer*, Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 311-312
Gimeno de Flaquer, C.: *Mujeres de regia estirpe*, Administración de El Álbum
    Iberoamericano, Madrid, 1915, pp. 200-201
González Blanco, E.: *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*, Ed.
    Reus S.A., Madrid [1913], 1930, pág. 377
Mallo, M.: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra.1928-1936*, Buenos
    Aires, Losada, 1939-1942, pp. 47-49

1145
Oñate, Mª del P. de: *El feminismo en la literatura española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1938, pág. 238
Parada y Santín, J.: *Las pintoras españolas*, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1903, pp. 77-78, 80
Thon, S.: *Una posición ante la vida. La novela corta humorística de Margarita Nelken*, C.S.I.C., Madrid, 2010, pág. 94
ESCRITURA DE MUJER Y DISCURSO FEMINISTA EN “INSOLACIÓN” DE EMILIA PARDO BAZÁN.

María Elena Ojea Fernández
UNED-Ourense.

1. PRESENTACIÓN

Virginia Woolf advierte en su obra *Las mujeres y la literatura* que cuando una mujer se pone a escribir percibe que desea transformar constantemente los valores establecidos: banalizar lo que un hombre considera importante y convertir en serio lo que al varón le parece trivial. Esta circunstancia, que llegaría a provocar una radical diferencia entre la literatura masculina y la femenina, pone el acento no tanto en la discrepancia sobre los temas como en la actitud ante los mismos. Con todo, la oposición esencial reside en que cada sexo se describe a sí mismo. Y de ahí surgen cambios en la trama, en los imprevistos y en la selección de léxico y estilo. Sin embargo, la verdadera autenticidad femenina es difícil de encontrar. De ello ya se había percatado Woolf al analizar las contradicciones de las primeras escritoras decimonónicas. La escritora inglesa intuía que solo con la ruptura temática y formal del lenguaje se alcanzaría la ansiada palabra de mujer. Sin embargo, las narradoras que históricamente lograron una escritura personal fueron pocas. Woolf señala que solo Jane Austen y las hermanas Bronté se mantuvieron sin concesiones.¹ En su opinión, la escritura femenina ideal tenía que superar los condicionamientos del propio sexo; debía ser libre, tener conocimiento del mundo y poseer libertad de movimientos. Creía que las grandes mentes eran andróginas, por lo que esta convicción representaba una síntesis que excedía tanto la exclusividad masculina como la femenina. Naturalmente, tuvo sus detractores. Elaine Showalter y Patricia Stubbs, entre otros (Moi, 1995: 21). Showalter la acusa de huir del sexo femenino abrazando la idea de la androginia. Cree que su fracaso reside en que no admite que el principio básico de cada individuo reside en una identidad única. Stubbs, por su parte, reprocha a la autora de *Una habitación con vistas* que no fuera capaz de dar un retrato verosímil de la mujer. Pensaba que los relatos creados (tanto por hombres como por mujeres) entre 1880 y 1920 adolecían de falta de visión y eran poco creíbles.

Para estas estudiosas, una buena novela feminista debía presentar un personaje de mujer con quien el lector pudiera identificarse.

Virginia Woolf comprendió que el objetivo principal de la lucha feminista tendría que partir de la destrucción de lo masculino por oposición a lo femenino. La escritora británica rompe con las técnicas narrativas del estilo simbólico. No obstante, el orden simbólico era un orden machista y quien intentaba trastocarlo se colocaba en rebeldía. De ahí los recelos que Woolf suscitaba.

Doña Emilia Pardo Bazán fue en su época una escritora polémica. Intelectual de gran inteligencia y talento, no se amilanó ante nada ni ante nadie. Culta y cosmopolita estuvo siempre en contacto con las nuevas tendencias literarias, alguna de las cuales defendió con vehemencia. También luchó por conseguir respeto para su labor literaria e intentó en vano ser admitida en la Real Academia de la Lengua. Una corriente reivindicativa para con los derechos de la mujer subyace en la mayoría de sus relatos, lo que en su tiempo le acarreó enemistades y disgustos. Nuestra idea es preguntarnos si la obra literaria de Pardo Bazán puede considerarse feminista, si la condesa consiguió crear esa imagen de “mujer nueva” que tanto anhelaba y si el lector se identificó con sus figuras femeninas.

Uno de los aspectos clave de la novelística del siglo XIX es el rígido arquetipo en el que se mueven los personajes femeninos. Por ejemplo, uno de los tipos más frecuentes es el de la adúltera: Flaubert, Tolstoi, Clarín… muestran a una dama insatisfecha consigo misma, una mujer para quien el matrimonio carece de sentido. Su infelicidad perpetua y la impermeabilidad de las costumbres propiciaron en las heroínas decimonónicas el camino del adulterio. La suerte fatal de todas ellas es un destino impuesto por una sociedad que convierte a la honra en implacable mecanismo de venganza. Las protagonistas de la narrativa de Pardo Bazán son heroínas que fracasan por culpa de una moral colectiva que obliga a la mujer a vivir a la sombra del varón. La condesa trató el tema del honor en contadas ocasiones. Una de ellas en el relato Mujer.2 En este cuento se ataca la aceptación ciega de un código que no solo perjudica a las mujeres, sino que complica la vida del hombre al obligarle a ejercer de cancerbero de la reputación femenina. En el relato, la escritora se venga de la altanería masculina cuando dibuja rasgos propios del temperamento femenino en el personaje de Alfonso, un ser pasivo que nada puede hacer frente al empuje de Ana, la protagonista, una mujer de

---

carácter que se aleja de los estereotipos convencionales. La autora coruñesa emplea en
*Mujer* lo que bien podría llamarse “estrategia feminista” o, al menos, sutilmente se
conduce la trama a ese fin. La narración tiene el punto de mira en un blanco más amplio
que el código de la honra. Porque a través de la crítica al honor puede la condesa
desarrollar el tema de los *roles* sexuales y los preceptos en que estos mismos se basan.
En muchas de las obras de Pardo Bazán, la voz narradora alaba la belleza masculina y
reivindica el derecho de la mujer a elogiar el atractivo del otro. Desde su peculiar
óptica, usa el cuerpo (femenino y masculino) como objeto de focalización y, en
consecuencia, crea un discurso nuevo. En obras como *Los pazos de Ulloa* o *Insolación*,
dona Emilia dota de significado a la relación entre el yo y el cuerpo. En concreto, el
cuerpo femenino se ubica en el corazón simbólico de la historia, con lo que se alcanza
una nueva subjetividad textual. La condesa anuncia así la plena justificación del placer
en la mujer e inicia, en el caso de *Insolación*, un juego erótico con el lector. Nuestra
autora aboga por una cultura en la que el cuerpo femenino no sea únicamente objeto del
discurso patriarcal, sino que llegue a ser causa probable de subjetividad femenina
(Fariña y Suárez, 326). La escritora rompe los esquemas de quienes hasta entonces se
habían atribuido el pensamiento femenino. A su juicio, la mujer está perfectamente
capacitada para hablar de sus deseos, hecho que concibe como una liberación.

Muchos de los personajes que pueblan la narrativa de Pardo Bazán son mujeres
subyugadas que se ven obligadas a encarnar el papel que la sociedad les asigna.
También existen en su narrativa —especialmente en los cuentos de Galicia— hembras
acostumbradas al trabajo duro. Pero no es lo habitual. Para la mayoría, el final es
oscuro. Ahí es donde el caso de *Insolación* constituye una excepción. Así Taboada
sale triunfante porque está contenta, porque es feliz. Si en otras novelas el discurso
feminista se inicia con la reivindicación del *role* femenino en la sociedad, en *
Insolación* se incita a la mujer a igualarse al hombre en el terreno de las relaciones sexuales. Al

3 El papel de las mujeres había sido descrito, entre otros por Lévi-Strauss como “… un instrumento de
intercambio y como lengua y comunicación entre los varones, fundamento por ende, de un sistema de
significados construidos por varones que establecen las reglas del juego”, cita recogida por Rosa Rossi en
“Instrumentos y códigos. ‘La mujer y la diferencia sexual’” en *Breve historia feminista de la literatura
tiempos y de ello era muy consciente Pardo Bazán. Conocedora de la situación, nuestra autora fue
partidaria de derribar el estereotipo masculino que condenaba al binarismo: bueno, malo; virtud, pecado.
Al igual que otras autoras, (Charlotte Brontë tal vez fue la primera que se atrevió a escribir en su novela
*Villette* que los hombres le parecían hermosos, [Kate Millett en *Política sexual*, Madrid: Cátedra, 1995,
p.257]) la condesa da un paso al frente al elogiar el atractivo del hombre, como lo prueba la descripción
que hace de don Pedro en *Los pazos de Ulloa*: “No hay duda de que así, varonilmente desaliñado, húmeda
la piel de transpiración ligera, terciada la escoteta al hombro, era un cacho de buen mozo el marqués.”
poner de manifiesto la sexualidad de Asís, doña Emilia se granejó la animadversión de los intelectuales de su tiempo. Clarín, por ejemplo, que pasó de admirador a enemigo declarado, calificó esta obra de “antipático poema de una jamona atrasada de caricias”. La ficción creada por la condesa presenta un personaje creíble que reúne en sí mismo la reivindicación feminista y la subjetividad de lo femenino. Asís se da cuenta de lo atrevido de su comportamiento: es respetable y el qué dirán le afecta. No solo hay que ser honesta; hay que aparentarlo. Condicionada por las apariencias, intenta justificar su actitud culpándose de la irreflexión del momento. Pero la voz narradora explica que la mujer ha sido creada con instintos sexuales, aunque la sociedad solo los reconozca en el varón. Pardo Bazán critica con dureza la doble moral y crea en Insolución (Pardo Bazán, 1991) un personaje consciente del reconocimiento entre su yo y su cuerpo. La escritora coruñesa condena los estereotipos que obligan a una mujer a ser mero apéndice del hombre. Su reflexión, que se distancia (Zecchi, 2007) del discurso femenino de la generación anterior, toma voz propia. Asís Taboada simboliza una estampa de mujer que no se amolda a vivir de manera represora e ilógica. No es tan radical como aparenta, simplemente se permite deslices humanos. Infringir las normas sociales no es una tragedia para una dama de su posición, más bien supone una vía de escape en su naturaleza ardiente. Doña Emilia enfoca a su criatura desde la perspectiva de su propio discurso e incluso desde su experiencia vital. Este último punto fue sugerido por varios críticos, entre los que destacan Carmen Bravo Villasante, Nelly Clemessy, Daniel S. Whitaker, P. Ortiz Armengol o Marina Mayoral, pero no es hipótesis compartida por todos. Hay quien niega (González Herrán, 76) que la vida de la condesa haya influido en la génesis de la novela.

El arte no refleja la realidad, sino que es la vida la que imita al arte. La imaginación novelesca de doña Emilia habría inventado primero la anécdota de una mujer independiente que, en uso de su libertad y estimulada por un ambiente propicio, se entrega a un hombre atractivo; y luego acaso para verificar el supuesto, —como postulaba el método experimental— lo quiso poner en práctica con la involuntaria ayuda de José Lázaro Galdiano. La cita incide en que el temperamento de la condesa, su forma de entender las relaciones personales o las numerosas polémicas en que se vio envuelta intentaron minar su credibilidad y afectaron a su vida privada. Sea como fuere, hemos de valorar que el discurso ficticio de Pardo Bazán es un discurso real del que la autora es plenamente consciente. Tal vez por ello, no necesitaba recurrir a su biografía para elaborar una ficción donde la mujer comunicaba emociones que hasta el momento

5 José Manuel González Herrán, “Los preludios de una Insolución (junio de 1887-marzo de 1889)”, p. 79.
habían permanecido ocultas. Con doña Emilia la novela adquiere “un estatuto de autor que hasta ella se le había negado a la mujer.” (Ferreras, 1989).

Pardo Bazán siempre quiso ser valorada por su talento y defendió el derecho de las mujeres a ser ellas mismas. Muchos de los personajes femeninos que pueblan sus relatos reflejan este modo de ser. La narradora se aleja del resto de novelistas del XIX al presentar en *Insolación* a una dama que desafía las convenciones sociales. Hasta ese momento, las señoras que no aceptaban el *rol* tradicional no tenían más remedio que refugiarse en su propia soledad (Gilbert y Gubar, 1998).

**2. DOS TIPOS DE DISCURSO.**

El orden tradicional impuso pensamientos distintos según los sexos. El discurso masculino era el de la autoridad, mientras que el de las mujeres consistía en aceptar una moral que no acepta vacilación ni demora. Pardo Bazán emplea ambas disertaciones a lo largo de su obra literaria, pero también ofrece la posibilidad de que la mujer quebrante la ley y se sitúe fuera del discurso dominante. Volviendo a *Insolación*, el pensamiento masculino se personaliza tanto en las reflexiones del ilustrado Gabriel Pardo como en las palabras de un narrador cuyos comentarios se ajustan a la moral imperante. Para doña Emilia era intolerable la mentalidad que condenaba a una mujer pero absolvió al hombre por el mismo delito. Desconfiaba abiertamente de las teorizaciones masculinas, pues sabía por experiencia que los que alababan la igualdad intelectual o se definían libres de prejuicios anti-femeninos, eran los mismos que se oponían a que una mujer se sentara en la Real Academia de la Lengua. Sus obras están plagadas de seres como Gabriel Pardo que, aunque cree excesivo el rigor con que se castiga las flaquezas de las féminas, no tolera el desliz de Asís Taboada. Este hombre liberal y compasivo nos desconcierta cuando descubre que Asís recibe visita masculina: “Me ha engañoado la viuda... yo que la creía una señora impecable” (Insolación: 125) y más, cuando añade:” ¡Ya apareció aquello! ¡Se despejó la incógnita! ¡Y decir que no hará dos semanas que se conocieron en casa de Sahagún!...” (Insolación: 165). Gabriel Pardo quiere ser un hombre abierto, pero su naturaleza lo traiciona. Cuando descubre la relación de su paisana con el joven Pacheco reacciona con insólita vehemencia: “La verdad, no la creí capaz de echarse un amante... y menos ése” (Insolación: 166). Luego, más tranquilo, medita sobre el futuro y augura que su amiga: “Bueno es que no se casará; no, casarse no lo creo posible. De esa manera no se hacen maridos. Como aventura, tendrá sus
encantos...” (Insolación: 167). Gabriel Pardo es un claro ejemplo del recelo de Doña Emilia hacia los intelectuales españoles, cuya intransigencia los acercaba al hombre común:

Ese andaluz es uno de los tipos que mejor patentizan la decadencia de la raza española. ¿Qué provincias las del Mediodía, señor Dios de los ejércitos? ¿Qué hombre el tal Pachequito! Perezoso, ignorante, sensual, sin energía ni vigor, juguete de las pasiones, incapaz de trabajar y servir a su patria, mujeriego, pendenciero, escéptico, a fuerza de indolencia y egoísmo, inútil para fundar una familia, célula ociosa en el organismo social... ¡Hay tantos así! Y sin embargo, a veces medran, con una apariencia de talento y la viveza propia del meridional; no tienen fondo, no tienen seriedad, no tienen palabra, no tienen fe, son malos padres, esposos traidores, ciudadanos zánganos, y los ve usted encumbrarse y hacer carrera...

La escritora gallega fue fiel testigo de un tiempo que destacó por la discriminación arbitraria de la mujer. Nunca se amilánó ante una sociedad que impedia las reivindicaciones femeninas, pero al mismo tiempo tuvo la lucidez de pedir cuentas a las mismas mujeres, en especial a las damas burguesas, a quienes reprocha su pasividad, cursilería y falta de ideales.

La novela que estamos a tratar se estructura de acuerdo al ritmo de unos acontecimientos que se precipitan en cuestión de días. El espacio se ubica en tres lugares emblemáticos: la casa de Asís, la tertulia de la duquesa de Sahagún y la romería de San Isidro. A la rápida conquista se une el compromiso amoroso, que se produce sin preparativos, casi por sorpresa. Al idilio entre Pacheco y Asís sigue una secuencia horizontal que sugiere ya el arquetipo de novela del siglo XX.

Cuando hablamos de feminismo en Pardo Bazán, tenemos que puntualizar que su aportación fue estrictamente literaria. En realidad, doña Emilia no protagonizó ningún hecho extraordinario, pues el feminismo en la literatura conocía ya su propia historia desde el siglo XVI. Lo interesante reside en la obstinación de nuestra escritora por hacer entrar en razón a sus colegas masculinos. El cambio que suponía aceptar a una mujer instruida era muy difícil, aun siendo el hombre un intelectual. Por si fuera poco, un

---


7 Carmen Bravo Villasante. Vida y obra de doña Emilia Pardo Bazán, Madrid: Magisterio Español-Real Academia, 1973. La condesa publicó en La España moderna, revista con la que colaboró entre 1889 y 1890, un artículo donde critica a la mujer española de clase media cuyo único fin es vivir exclusivamente a expensas del trabajo de su marido.

canón de resistencia partía de las mismas mujeres, dado que existía el convencimiento de que los hombres las preferían iletradas y bien sujetas al orden patriarcal.

La condesa de Pardo Bazán fue una dama aristocrática que nunca se sintió cómoda en el siglo que le tocó vivir, probablemente tampoco en el país en que nació, dicho esto con todo respeto a su patriotismo. Su feminismo hay que entenderlo en clave conservadora. La escritora admiraba el estilo de vida de la nobleza francesa del siglo XVIII, cuando las señoras de alcurnia gozaban de una libertad que no se alargó a la centuria siguiente. Los salones femeninos con “sus nada infrecuentes prolongaciones en la intimidad de las alcobas en forma de ‘amistades peligrosas’ son sobradamente conocidos” (García Guerra, 208). La marquesa de Andrade encajaba a la perfección en ese mundo elegante que la escritora cree ya irreversible:

Lo que enamora de la dama del siglo XVIII es su agudeza, su ingenio, su fuerte personalidad literaria y artística. Si era frívola, libertina y filósofa, éralo también el hombre: como él estudiaba, como él discurría, como él reía, y a veces se le adelantaba y mostraba mayor instinto renovador.9

Asís Taboada es un personaje muy bien trazado psicológicamente. Una viuda joven que tiene una aventura con un apuesto andaluz. La voz de la moral está presente para censurar el comportamiento de la dama. Pensemos en el capítulo IX, donde el narrador parece desligarse de su personaje al criticar susフラベヌズ。Más adelante, deja paso a la ambigüedad al disculpar el pasado de su protagonista; inexperiencia, juventud y un matrimonio acordado que le proporciona consideración social. Cuando el marido muere, se nos recuerda que Asís queda “libre, rica, moza, bien mirada y con el alma serena” (Insolación: 98). Así las cosas, la señora marquesa lo tenía todo, salvo el amor, y, eso, lo encuentra finalmente en el joven gaditano. Nos hallamos ante una obra festiva en la que el goce de vivir rezuma por doquier. La marquesa, joven despreocupada, busca ser admirada como la más elegante, la mejor vestida, la más coqueta…, pero no olvida ni desatiende las obligaciones de su rango:

Entrenaba sus ocios pensando, por ejemplo, que el último vestido que le había mandado su modista era tan graciosy como menos caro que el Worth de la Sahagún; que estaba a bien con el padre Urdax, merced a haber entrado en una asociación benéfica muy recomendada por los jesuitas, que ella era una dama formal, intachable, y que, sin embargo, no dejaban de citarla con elogio en las revistas de salones alguna que otra vez, que podíar vivirse en el mundo sin abrir

9 Delfín García Guerra en La condición humana de Emilia Pardo Bazán, La Coruña: XuntaNanza Editorial, 1990, p. 212, recoge esta nota de un escrito de la condesa en referencia a la cuestión a tratar (La revolución y la novela en Rusia) donde encontramos una exposición del pensamiento sociopolítico de la escritora.
paso al demonio, y que ni el mundo ni Dios tenían por qué volverle la espalda. (Insolación: 98-99)

3. PERSPECTIVA FEMINISTA.

La perspectiva feminista en la obra de Pardo Bazán gira en torno a tres aspectos: honra de la mujer, fugacidad del amor y castigo para quien transgrede las normas. El castigo público se encargaba no solo de salvaguardar la castidad sino de defender el discurso del poder y el orden. Ese planteamiento autoritario está tan presente en los relatos de doña Emilia como la pena impuesta a la que arriesga su fama. No obstante, en Insolación, nada de esto ocurre, ya que el discurso se quebranta sin perjuicio del sentimiento amoroso. Es verdad que la condesa hace un guiño a la moral cuando deja entrever que los enamorados acabarán en el altar; pero lo que coloca a Asís fuera de la norma es su complacencia en la sensualidad y en el disfrute de la entrega amorosa, así como el hecho de que sea ella misma quien dirija el hilo de su existencia.

El optimismo ficcional que descubrimos en Insolación no dura mucho. Las novelas posteriores de Pardo Bazán presentan cada vez más una visión negativa del sentimiento amoroso. Aunque el discurso de apoyo a la cuestión femenina permanece inalterable, es interesante destacar cómo al final de su vida literaria, una actitud sombría envuelve sus relatos. Bien podríamos señalar que desde la sensualidad de Asís Taboada en Insolación al trauma de Lina Mascareñas en Dulce Dueño se ha producido en la autora una fuerte regresión. No encontramos una explicación fácil, a no ser que deduzcamos que ese brusco cambio de perspectiva se debe a las contradicciones que la obsesionaron durante toda su vida.10

A diferencia de otras obras donde las mujeres están sometidas al poder patriarcal, en Insolación la protagonista es dueña de su destino. Gracias a su posición social disfruta de una existencia apacible y frívola. No se ha casado por complacer a su padre, como Nucha en Los pazos de Ulloa, sino que ella misma es quien maneja su deseo. El relato es especialmente transgresor porque incide no solo en el matrimonio, sino también en el concepto de maternidad. Como recuerda el narrador, el amor de la marquesa hacia su hija corre paralelo a lo que había sido el cariño conyugal. No hay en Asís el desvelo o la abnegación que el orden moral presupone a una madre de familia. La maternidad es un

hecho natural al que hay que otorgar la importancia debida. Ningún sobresalto incomoda a la señora.

Pasaba en Madrid los inviernos, teniendo a su niña medio interna en un atildado colegio francés; los veranos se iba a Vigo, al lado de su papá; a veces (como sucedía ahora), el viaje de la chiquilla se adelantaba un poco, porque el abuelo, al cerrarse las Cortes, se la llevaba consigo a desencallarse en la aldea... Así la dejaba marchar de buen grado. (Insolación: 98)

La novela no fue bien recibida por la intelectualidad masculina que no ahorró críticas sobre el amancebamiento de los amantes.11

El trasfondo de la obra parece menos pesimista que otros relatos de la escritora, si bien los enamorados han de casarse y cumplir con la sociedad. Dado el carácter superficial del galán, no sabemos si un compromiso tan serio será lo más adecuado para el temperamento de la marquesa. No es lo mismo un amante que un marido. No sabemos qué fin hubiera dado Pardo Bazán a la aventura de no estar constreñida por la censura. Al fin y al cabo, la condesa recelaba del matrimonio, una institución pensada para satisfacer las necesidades del hombre y donde los mayores sacrificios recaían en la mujer. Lo que el relato reclama no es más que el derecho de la mujer a enamorarse al margen de las normas, y a no ser culpada por ello. Si se transige con el hombre, ¿por qué no con la mujer? Doña Emilia da forma real a la fantasía femenina ante los mismos ojos del espectador.

El espacio de la conquista es un elemento fundamental a la hora de construir el eje de la acción. La ficción amorosa se reparte en tres lugares: en la tertulia de Sahagún se conocen los enamorados; en la romería de San Isidro tiene lugar el flechazo y en casa de la marquesa se confirma la relación. Dos lugares cerrados y otro en contacto con la naturaleza. El sol, el alcohol y la ingesta de alimentos relajan el autocontrol de la dama, que es victima de un soleado. Cuando Pardo Bazán presenta una escena erótica, juega con la naturaleza, con el pueblo e introduce la mediación (González Martínez, 123) del fuego, del sol, de la comida..., que actúan como conductores del deseo sexual. La marquesa disfruta tanto que por momentos olvida su procedencia:

11 Pereda juzgó muy severamente la novela. Cree que con el retrato de Asís la clase aristocrática pierde prestigio. “Debo suponer que está mejor estudiada del natural, y por propia observación, la otra marquesa, la de usted, la que se va de buenas a primeras con un galán, a quien sólo conoce por haberle saludado la noche anterior en una tertulia, a la romería de San Isidro, y allí se mete con él en figones y merenderos, se emborracha, etc., etc., hasta volver ahítos ambos de todo lo imaginable, para continuar viviendo ambos amancebados a la vista del lector con minuciosos pormenores sobre su manera de pecar”. Recogido por Marina Mayoral en su Introducción a Insolación, p. 14
Si en otra ocasión me veo yo almorzando entre soldados, creo que me da un soponcio, pero empezaba a tener subvertidas las nociones de corrección y de la jerarquía social, y hasta me hizo gracia semejante compañía y la celebré con la risa más alegre del mundo. (Insolación: 80)

Tal vez para evitar las críticas de sus colegas o la reacción que el relato pudiera causar en su entorno, doña Emilia anticipa muy pronto un final convencional. Ya en la romería se vislumbra el altar. Primero, una gitanilla exclama alborozada al ver vino derramado: “¡Alegría, alegría! Vino en el mantel... ¡boda segura!” (Insolación: 83). Luego, el seductor se encarga de poner las cosas en su sitio: “¿Sabes qué decían en aquel figón? Que debíamos ser recién casados”. (Insolación: 94)

4. EL CULTO AL CUERPO.

A lo largo de la narración se pone de manifiesto un culto al cuerpo que llega al climax en San Isidro. Podríamos pensar que doña Emilia parte del determinismo ambiental (Valis, 329) al utilizar la imagen del sol y justificar con ello la excitación sexual de la protagonista. La marquesa se siente sucia por haber experimentado con Pacheco una familiaridad extraña y por haber contemplado (sin oponerse) la carnalidad grotesca de la romería, con pelea de mujeres incluida. Se lava concienzudamente y el agua ejerce el papel de elemento purificador. No obstante, no creemos que la naturaleza influya en modo alguno en la pasión amorosa. La dama sufre resaca etílica sin que la imagen solar sea poco más que un mero adorno literario (García Guerra, 303). El espacio natural tan solo sirve a las intenciones de Pacheco de cercar a su presa. Así se siente atraida al minuto y no precisamente por culpa del calor. Lo que consigue el seductor es que la viuda baje la guardia. El galán sabe que siembra en terreno abonado. Ha habido críticos que vieron en la obra el germen de una novela de amor (Marina Mayoral). Un amor bien interesado, en especial el del seductor, que da la impresión de haber planificado fríamente la conquista. En el primer espacio, en el salón de la Sahagún, el gaditano es presentado como un “calaverón y un tronera de quien su padre no podía hacer nada bueno” (Insolación: 57). La tertulia introduce a los personajes: “Pacheco tenía los ojos puestos en mí” —recuerda la marquesa (Insolación: 57); en el espacio abierto se escenifica la seducción y en el salón íntimo se consume la relación. La pasión amorosa guía el relato a través de los tres espacios. Sin embargo, las justificaciones de la viuda, la perspectiva narrativa vacilante, la voz narradora — que se acerca y se aleja de la protagonista—, los pensamientos del comandante Pardo, unas
veces de apoyo a su paisana, otras de reproche..., crean incertidumbre sobre el desenlace y las verdaderas intenciones de la condesa. Es evidente que la novela gira en torno al derecho de la mujer a vivir la pasión sin ser castigada. Eso ya lo anticipa el narrador cuando dice que Asís quedó viuda y libre para obrar como le viniese en gana. Personalmente, creemos que doña Emilia tomó sus precauciones y optó al final por lo más seguro: casar a los amantes. Con la boda ni se quebranta la moral ni el relato pierde credibilidad. El escándalo que causó esta historia se debe a la audacia de la novelista al crear un personaje a contracorriente que no siente remordimientos ni es hipócrita, sino que desea vivir su amor en total libertad y actuar como le convenga. La escritora dibuja a una dama que disfruta de la misma libertad que un hombre, y que no se ve forzada a entrar como víctima pasiva en el umbral del deseo patriarcal.

A nuestro entender, Insolación es una novela de enredo. Asís ha transgredido la norma y está preocupada por su reputación. Es una dama de la buena sociedad y sabe que ha de cuidar su imagen. Ha cumplido como madre y como esposa; como viuda también ha seguido las reglas: “en veinticuatro meses no se te ha visto el pelo sino en la iglesia o en casa de tus amigas íntimas” (Insolación: 47). Sin embargo, en un descuido cae en un desliz que primero lamenta y luego sucesivamente disculpa. La voz de la moral pesa en las continuas vacilaciones de la marquesa, que acaba reconociendo que las circunstancias no influyeron en nada: “No andemos con el sol por aquí y calor por allá. Disculpas de mal pagador” (Insolación: 47). La técnica del monólogo interior no representa más que el temor ante el rechazo de la sexualidad femenina (Kirkpatrick, 274). Pardo Bazán se apoya en esta técnica para dirimir su discurso en pro de los derechos de la mujer y para criticar la moral social masculina. El monólogo refuerza sus tesis feministas porque en el pánico está el origen de los continuos reproches que sacuden la conciencia de Asís. Doña Emilia emplea todo su talento en construir una ficción que entretenga y convenza al público de la necesidad de modificar las relaciones entre los sexos. Toda su obra narrativa está impregnada de un espíritu combativo que sitúa la igualdad de derechos como eje fundamental. En Insolación las extrañas formas del deseo femenino se manifiestan en un querer decir y en un no decir; en un estar dentro y fuera a la vez. Sin embargo, los vaivenes de la conciencia están pensados más como camuflaje (frente al contexto patriarcal) que como verdadera interpretación de la subjetividad femenina. La crítica ha visto diversas influencias en el relato, desde novela naturalista (Baquero, 1986) a relato sutil (Hemingway, 1983); desde novela amorosa (Mayoral, 1991) a novela de tesis feminista. No se puede descartar ninguna de
estas interpretaciones, sobre todo desde el punto de vista técnico. Nosotros nos arriesgamos a definir el libro como relato de enredo con ribetes feministas. Dña Emilia desafía a la sociedad patriarcal al presentar a una aristócrata que se deja seducir y que propaga su amor por un hombre que apenas conoce. Los enamorados se convierten en amantes en tan solo cinco días, violando la moral sexual decimonónica. La novela no habría sido menos transgresora si la condesa no hubiera mencionado la boda, que dicho sea de paso es tan solo un proyecto. La escritora enreda la historia partiendo de las dudas de la marquesa: el lector es testigo desde el principio de sus amanerados sofocos ante los requiebros de un galán cuyas intenciones son transparentes. Pacheco tiene prisa y Asís —que ha sido señora intachable y perfecta viuda—, también. Todo se precipita. Las relaciones sexuales se consuman y el final queda abierto. Se habla de boda pero este hecho pertenece ya a otra historia. La imagen de los amantes en la ventana, exhibiéndose en un baño solar que los libere del sabor clandestino, es un guiño de doña Emilia a sus lectores. Cada cual que interprete lo que quiera. A nuestro entender, el sol no es ese elemento abrasador que turba los sentidos. El sol alumbrá, ilumina y legaliza la unión de Pacheco y Asís. Insolación es una novela donde la protagonista evoluciona psicológicamente hasta tomar sin miedo las riendas de su vida. Cuando sugerimos que es un relato de enredo queremos decir que la marquesa juega con los malentendidos desde el inicio. De sobra sabe ella la impresión que le causa el andaluz. Pero empieza por presentarse confundida, con las ideas enmarañadas, desordenadas, con falta de claridad sobre sus sentimientos..., y el lector, como espectador privilegiado, se pregunta hasta dónde será capaz de llegar la señora, si al final se cumplirá el vaticinio del comandante Pardo y Asís se conformará solo con satisfacer sus necesidades primarias. Pardo Bazán juega con el deseo y con la culpa fusionándolos de forma admirablemente festiva. La novela hace uso de una retórica femenina que oculta la crítica social (Colbert, 2009). No es de extrañar que causara tanto revuelo. En su conjunto, la obra de Pardo Bazán participa del discurso feminista y pretende para la mujer igualdad jurídica con el varón. La animadversión de sus colegas —y del público en general— es claro ejemplo de lo lejos que estuvo de conseguirlo.

La estrechez de miras de la España decimonónica no estaba a la altura del talento de doña Emilia. La condesa pensaba en clave de Ilustración. Se equivocó de siglo y de país. El siglo XIX había mermado la personalidad femenina dejándola muy inferior al XVIII (García Guerra, 212). Es más que probable que nuestra autora soñase con ser una
de aquellas damas nobles, frivolas y filósofas que poblaban los salones de su admirado siglo de las Luces.

5. EPÍLOGO.

La permanente lucha entre la vida instintiva y la espiritual constituye un tópico en la antropología y en la narrativa de la condesa. En toda su producción están presentes las distintas vertientes del amor, aunque su apreciación varía con el paso de los años. El cambio radical de lo que en un principio se llamó “elemento fisiológico”, así como las transgresiones de la norma social, sufrirán una evolución que cobra sentido en la totalidad de su obra literaria. Aunque Insolación supone una visión más equilibrada de la sexualidad, una segunda etapa dará paso a una concepción más acorde con la confesión católica de la escritora. Así pues, obras como Una cristiana, Dulce Dueño o La quimera son ejemplos palpables de la inflexión espiritualista que se opera en doña Emilia. Se trata de novelas cuyos argumentos ratifican la idea del sexo como sucio componente instintivo de la conducta.

En los últimos tiempos, Pardo Bazán intentará por todos los medios no quebrantar las reglas religiosas. Si en Un viaje de novios o El áncora las protagonistas renuncian al amor al confirmarse su maternidad, en Una cristiana, la intervención divina será determinante. Una vez que la esposa empieza a sentirse atraída por otro hombre, la enfermedad del marido la llevará a buscar una vía de santificación personal.

En sus últimos relatos descubrimos a una autora vacilante a la que horroriza el desastre moral. Este cambio de mentalidad conlleva una actitud distante hacia la sexualidad femenina. Según avanzamos en su producción, la escritora gallega entiende el sexo únicamente como camino hacia la maternidad. El amor fisiológico era un deber para la casada católica, obligación de su estado y deuda contractual con su marido. No tiene nada de extraño que esta visión de la práctica sexual traiga consigo la convicción de que experimentar placer sexual es una perversion. En La quimera, Clara Ayamonte —otra viuda joven—, entiende la dimensión fisiológica de la sexualidad como una degradación. Para ella, el sexo es un aparato de tortura mientras que para la protagonista de Dulce Dueño el instintivo rechazo de la sexualidad reviste evidentes rasgos de patología. Vemos pues que la diferencia entre estas novelas y otras más tempranas como Los pazos de Ulloa o Insolación es abismal. Pero un análisis más profundo de la novelística de la condesa deja entrever que ya desde sus primeros relatos la aventura
sexual es asociada a un fuerte sentimiento de culpa. La visión del sexo como algo sucio es un hilo conductor más frecuente de lo que se cree, aunque resulta extraño que una mujer de sensualidad desbordante presente al final una idea de la sexualidad reducida a mero instinto primario. Reflexionando en voz alta, sus criaturas acaban por afirmar que el sexo enlaza con la parte animal del hombre y, por consiguiente, carece de dignidad. Todo ello nos lleva a pensar que la obra de Pardo Bazán se explica como la lucha perpetua entre la materia y el espíritu, entre el ángel y la bestia. En su pesimismo radical, entiende el cuerpo como cárcel del alma, de ahí que el sentimiento amoroso sea causa frecuente de infelicidad.

Bien es cierto que Pardo Bazán fue una mujer siempre atenta a las tendencias artísticas. Sus últimas obras se unen entonces a la corriente espiritualista finisecular. Sin embargo, no es motivo suficiente para explicar el agresivo cambio que adquieren sus relatos y que conduce a pensar que tanto La Tribuna como Los pazos de Ulloa o Insolación son islotes en el conjunto de su producción. La calidad de esas novelas hace que rechacemos esa idea y en el caso de Insolación, la importancia y repercusión del relato fue notable, no solo por la coherencia interna de sus personajes —extraordinariamente retratados— sino por la importancia de sus tesis feministas y por el análisis psicológico que ofrece. Doña Emilia realiza una crítica clara de la moral burguesa que perdona en el hombre lo que en la mujer condena. Insolación es quizás uno de las obras más logradas de su autora. Gracias a la técnica naturalista, pero liberándose ya del yugo de la omnisciencia, la condesa reivindica en el proceder de Asís el carácter resolutivo al que debía aspirar la mujer de su tiempo. No menos importante es su denuncia de la conducta masculina, aquí encarnada en Gabriel Pardo, personaje que oscila como un péndulo entre el apoyo a la causa femenina y la crítica más arbitraria. La condesa ansiaba que a la mujer le fuesen concedidos derechos civiles, pero desconfiaba del poder patriarcal. Sabía que el hombre, tanto creyente como ateo, prefería una esposa apegada a la tradición y no la ‘mujer del porvenir’, trasunto de la fémina independiente que tanto auguró. Su desencanto fue en aumento y sus últimas novelas no hacen más que confirmarlo.

La representación hegemónica masculina —base de la sociedad patriarcal— no concibe a la mujer como sujeto histórico. Al contrario, las mujeres son sujetos pasivos que viven por y para el otro. Son objeto de sueño y de deseo, hembras relegadas a la función reproductora y al mero placer de su dueño. Durante toda su vida la condesa luchó por dotar de igualdad jurídica y de dignidad a su sexo. En sus novelas, el hombre
aparece caracterizado como un *homo faber* poderoso y mezquino. En ocasiones se toma la revancha y dibuja protagonistas masculinos que se muestran temerosos, ineptos de sí mismos o que excepcionalmente coinciden con sus tesis feministas. Ocurre pocas veces. Su narrativa denuncia la explotación de género a que es sometida la mujer, un ser cuya función reproductora consolida la economía patriarcal y los lazos entre los hombres.

La escritura femenina es a la vez signo y producto ideológico. En toda autora que escribe aparece un doble horizonte: el mundo en general y el contexto patriarcal (Díaz-Diocaretz, 119). Esta dualidad dialógica está muy presente en *Insolación*. Estamos ante una obra pensada y protagonizada por una mujer que contiene en su interior estructuras dirigidas a la comprensión del lector. En este sentido opera el monólogo interior, que no es más que la conciencia social que obliga a la protagonista a justificar su conducta en aras de la moral colectiva.

Doña Emilia quería que las féminas alcanzaran por sí mismas la independencia económica y sentimental, pues, en su opinión, tal emancipación daría lugar a una conciencia liberada. La protagonista de *Insolación* llega a lo primero gracias a un matrimonio ventajoso, y cuando es viuda, se propone conseguir lo segundo. El desenfado con que la escritora gallega trata el asunto de la seducción molestó vivamente a sus colegas masculinos. Los improperios recibidos no harían más que acrecentar el desánimo de quien veía inviable la verdadera igualdad entre los sexos. Ello, si no justifica el tono en que doña Emilia trata finalmente la sexualidad, sí explica su estado de ánimo respecto a una sociedad que identificaba la voluntad emancipadora de la mujer con una patología que había que vigilar. Tal vez por eso, las protagonistas de *Una cristiana* o *Dulce Dueño* parecen haber interiorizado su destino como una consecuencia más del orden económico y social dominante.

**Referencias bibliográficas**


MADNESS AS DISSIDENCE: ANNA KAVAN’S POLITICAL POETICS IN

ASYLUM PIECE AND SLEEP HAS HIS HOUSE

Laura de la Parra Fernández
Universidad Complutense de Madrid

The human language is far too hard
to learn after childhood, and with other forms of communication I’ve had no success.
—Anna Kavan¹

Anna Kavan has received little critical attention due, among other things, to her elision of genres, literary movements and her unclassifiable style. What little critical attention has been paid to her work has been in the form of biographical approaches which turned her into a cult writer of drug literature who went mad and died from an overdose. But Anna Kavan’s texts are much more than that. They are a political stance. They are subversive, committed and deeply critical of her time, even if Kavan herself was not involved in any sort of political activism. Both Asylum Piece (1940) and Sleep Has His House (1948) (published in the US as The House of Sleep in 1947) are set in a time of profound political convulsion: the Second World War and the subsequent Cold War with the fear of the atomic bomb. In this essay I will analyse how these two texts disrupt both language and plot conventions as a means of standing against the political and literary sphere of her time.

Asylum Piece was the first book published by Anna Kavan after she changed her name from Helen Ferguson (married Edmonds) to the name of a literary character from a previously published novel of hers. She had also undergone psychiatric treatment at a clinic after a crisis, and had had to flee London in several occasions because of the Nazi air raids. Changing her name was part of a process of re-inventing and re-creating herself that she would carry out throughout her life. Some have argued that the last name “Kavan” was a homage to Kafka, an author with whom she shares many similarities, but, as Reed argues, this last name also “gives its author a peculiar anational feel, as though in reinventing herself she no longer owned to a specific nationality” (2006: 49). The same happens with her fiction, which critics have not been able to place within any current, for it is never fully symbolist, realist, or absurdist, nor belongs to the sci-fi genre in which some have tried to place her. In fact, hers is a fiction

¹ From an untitled, undated poem by Anna Kavan in the Kavan archive at the McFarlin Library, The University of Tulsa, quoted in Garrity (254).
against borders and limits, condemning any kind of totalitarianism and authority, and actually any sort of society, for society is the one that imposes limits upon the individual. In fact, if any, due to this “[witnessing] the world through a lens of terror, anguish, paranoia or a perverse emotional deadness” (Wasson quoted in Nunn, 2012: 223) I would propose that we place her novels within the Gothic genre, and I will explain why.

Asylum Piece is a concatenation of stories about the narrator in which the common themes that pervade them are loneliness, social insecurity and anxiety. We follow the narrator throughout her childhood —we know from the first story that she is a woman (Kavan, 1940: 18)— in bizarre sets and Kafkaesque developments where often the narrator seems to ignore what is going on, and has to face absurd bureaucratic procedures, unjustified detentions and her own impotence at not being able to act or to speak because she finds herself in a foreign context (“The Birthmark”) or simply because the authority will not reason (“The Summons”). She often has to put up with seemingly unfair punishments that include incarceration and isolation within power relations, such as in the story “The Patron”, where the narrator has to choose between the abusive behaviour of her patrons or the “cold, foggy streets” in case she does not “make a clean break with the past and give up [her] rebellious ways” (Kavan, 1940: 27), about which we are never told. It becomes clear that the protagonist has a hard time adjusting to society and has to choose between conforming to the norm or staying out in the cold, alone and deprived of love and human contact. Later on, she is afraid of being taken away by “three men in uniform, or white jackets, and one of them will carry a hypodermic syringe” (Kavan, 1940: 34), that is, to a mental asylum. She regularly visits an “advisor”, who makes up for the authority figure of the father/doctor. She is suspicious of him, although at the same time she longs for connection: “When one’s affairs are in such a desperate state as mine, one is simply obliged to make use of any possible help; and this man D has been my last hope” (Kavan, 1940: 55), but she cannot know whether “the person to whom [she] is talking is not an enemy, or perhaps connected with [her] accusers or with those who will ultimately decide [her] fate” (Kavan, 1940: 55). His face keeps feeling familiar to her, and finally she realises that he really looks like a young assassin she has seen in the papers (Kavan, 1940: 59), and not a common one, but one who “killed not for personal gain, but for a principle, for what he considered to be the right” (Kavan, 1940: 60). The narrator then is not able to decide, ironically, whether this is an article against Doctor D or in his favour, for she trusts his
“responsible position . . . his serene, intelligent face” (Kavan, 1940: 60). She decides to change her advisor and, after a series of misadventures and some bureaucratic ordeal, she is told to remain with Doctor D, who now refuses to see her in the near future. The seek for acceptance versus being true to the individual is present in most of Kavan’s work, and the latter ends up winning in Kavan’s fiction even if it means the loss of the loved ones, and the anxiety this causes. One example of this is the story “The Summon”, where the narrator is detained, apparently by mistake, but her acquaintances still think she should go up to court in order not to look suspicious. In the end, not to let down the people she admires, she does go, and, although we are not told how, this causes her more trouble than anything: “I began to wonder, as I have wondered ever since, whether the good opinion of anybody in the whole world is worth all that I have had to suffer and must still go on suffering – for how long; oh, for how long?” (Kavan, 1940: 96) The world of Asylum Piece, set in a highly suffocating and claustrophobic WWII London, is one we cannot trust, not only for political reasons (air raid alarms happening at all times), but also where the people the narrator loves and the authority figures have become unreliable and totalitarian. The fear of a totalitarian government appears again and again throughout Kavan’s work, and finds its culmination in her dystopian novel Ice (1967), which deals with a borderless nation, destroyed by atomic power and under a totalitarian regime. The London depicted in Asylum Piece is a bleak, dangerous place where everything can go wrong for random, unexpected reasons. It becomes a denaturalized, “confining and terribly prohibitive space in which many marginalised people – refugees, immigrants and those beset with poor mental health – are confined” (Nunn, 2012: 223). What does not fit is better set apart, and indeed our narrator will end up in a sanatorium in a foreign country.

The stories we have looked at precede the long story which gives its title to the book, “Asylum Piece”, as hints for what happened to the narrator to end up in an asylum. Here the setting changes to a foreign country — Switzerland, most probably —, in a town by a lake with sunny blues skies. The setting, however, is misleading, since what we are about to find here is a horror story of abjection, punishment, abandonment and, of course, loneliness, for being outside of the norms of society means to be expelled from socialization too. The next eight parts of “Asylum Piece” depict asylum vignettes that make us question who is really sane there. As Ellen Moers argues, “[t]he insane asylum is the contemporary locale of the female Gothic novel . . . guilt-ridden accounts of institutionalization as a punishment for transgressing the codes of feminine behaviour,
docility and affection” (Moers, 1976: 131). Although we find the story of one man, Hans, most of the inpatients in the sanatorium are women abandoned by their lovers, husbands or parents. Thus, we find that those who failed at their gender role were deemed psychotic and institutionalized. Indeed the case of Hans seems to be about the loss of masculinity: he is small, slim and dresses in a dark suit, and he is also waiting to hear from his partner in business, although everything points out to be bad news about his job, and he envies the gardeners and the nurses who work at the clinic: “out of the established order of institutional life” he feels “an outsider” (Kavan, 1940: 136). He also envies the demonstration of feelings from one of his fellow female inpatients: “She’s well – not nearly as ill as I am, at any rate. And yet she can stay here as long as she likes while I shall be turned out in a day or two to face the world.” (Kavan, 1940: 139) Despite the horrors in the clinic, facing the real world and its expectations can be even worse, and at least some humanity can be seen between the fellow in-patients, such as when Mrs. Swanson tries to convince Freda’s husband to take her with him even though she is her only friend (Kavan, 1940: 189).

The narrative, though, does not follow formal expectations: while most asylum narratives end up with the patient recovering and going back into society changed by the experience, the last chapter in Asylum Piece is titled “There Is No End”, as if suggesting the endless madness of the narrator, or no end for the source that is provoking it. She ends up back in her room in London, watching out the window how the “people walk hurriedly, inattentive to the signing of birds” (Kavan, 1940: 212) which she herself listened to, and it seemed that no one else did, when she was beginning to go mad in the story “Birds”, as if victim of a hallucination. That is, she chooses to stay mad over going back to a “sane” society which is most insane.

As David Cooper pointed out, “all delusion is political statement” (1978: 23). In both novels we find a so-called “enemy”, which the narrator describes at the end of Asylum Piece as, possibly, “a sort of projection of myself, an identification of myself with the cruelty and the destructiveness of the world” (Kavan, 1940: 210). According to Claire Kahane, one of the main features of the Gothic structure is an ongoing battle with an image that is both self and other (1985: 337). In the case of Kavan’s both novels, it is a splitting between the true self and the self that society wants her characters to be what leads to madness. The external world she portrays is one where reason and sanity have failed 20th century civilization, and thus Kavan turns to insanity, imagination and the language of dreams in search of something more human, less destructive than her
current society and far away from pain and death. In *Sleep Has His House*, the enemy is described as an external source of power that wants to subdue the narrator, but also one to which she originally wanted to belong to, but was rejected by it: “The daylight world was my enemy, and to the authorities of that world who had rejected me I would not submit” (Kavan, 1948: 117).

*Sleep Has His House* was a commercial failure, and it also meant that the work of Anna Kavan almost disappeared from the literary scene until the publication of her last novel, *Ice*, which won the Brian Aldiss Science Fiction Book of the Year award, despite most critics familiar with Kavan’s work not considering it a sci-fi novel. If in *Asylum Piece* Kavan had rebelled against psychiatric and political conventions through an unexpected plot structure, *Sleep Has His House* was even more shocking due to its lack of plot, its poetical, highly metaphorical language and formal complexity. In a time where the so-called “New Victorians” where emerging in Britain, a country that was looking for stability in all fields after WWII, and when literature was becoming more of a business and less of an art, Anna Kavan made a political and literary stance with her subversive novel exploring language to the limit. As she argued: “[a]s so-called literature becomes more and more commercialised, ‘real’ writing is bound to take more and more obscure and personal forms until it’s finally intelligible to a small number of sensitive people” (Kavan quoted in Reed, 2006: 104).

*Sleep Has His House* departs from a loss: the loss of the love object—the mother (Kavan, 1948: 7), which provokes the splitting of the child’s world in two worlds: the day world and the night world. This split could be read as a sign of depression: “[t]raditionally, depression has been conceived of as the response to – or the expression of – loss, either of an ambivalently loved other, of the ‘ideal’ self, or of ‘meaning’ in one’s life” (Chesler, 2005: 102). The main character finds herself faced with two different options to try and recover her loved one: to be who she is, and be rejected, or to follow the norms and lose herself completely. These options take place in the two different worlds, which convey a different space with different rules and languages. The world of daylight is the outside world, the world of the rules of society which are imposed upon the child, who does not understand them: “[p]erhaps B is nervous, perhaps she doesn’t understand the rules, perhaps she just means to introduce an innovation” (Kavan, 1948: 32). But after she has lost the love of the mother—which in fact she never had—she fails again and again at trying to find it during her process of socialization as a child. Thus, in the subversive language of the night, she searches for
the love she does not find in the daylight world, and she hints at how to read the night sections: “[t]he whole quality of apperception is emotional rather than visual from now on” (Kavan, 1948: 64). Dead or displaced mothers are another feature of Gothic fiction (Kahane, 1985: 335), as well as the feeling of entrapment that the protagonist feels, ironically, in the day world, versus the freedom that she finds in the dark world of the shadows. Kavan’s text subverts the day/night dichotomy, as well as the light/darkness, rational/irrational, sane/insane, good/bad ones, but she never gives us a definite answer.

The day world is one threatened by atomic power and a ruthlessly capitalist society that barely sees humans as a means of production: “AGE; QUALIFICATIONS; CLASS; DESTINATION; ATTITUDE TOWARDS; RESULT” (Kavan, 1948: 122). Life is not really worth much more than this, and humanity could disappear in a whole second destroyed by itself. The narrator does not find solace in faith or God either, for they have proved to be another human construction which has failed them after the horrors of the war, and now humanity is alone to face its failures:

[L]eading with more distant and now unequivocal view to the disintegration of a city after atomic bomb hit and to the presentation of the ultimate vaporizing preceded by its up-flinging a strange and fancy mushroom in the sky. Also establishing, beyond human destructiveness, the appalling blankness and the intense oppositional indifference of the cosmos. (Kavan, 1948: 127)

Such a menacing world provokes a wish in the narrator to “escape culture”, which is Phyllis Chesler’s definition for madness (2005: 87). Again, Kavan seems to be opting for madness as the way out of a civilization that has become corrupt and frayed. However, it is not easy to do so, for, as Garrity affirms, “Kavan’s text, which is never static, is always cognizant of both the benefits and the cost associated with a repudiation of the ‘day world’” (Garrity, 1994: 265). Leaving the day world means loneliness:

You don’t get the variety or the excitement or the social or cultural life. If those were the things you were after, you should have been much more prudent, you should have hung on to your original identity disk . . . Then you could have been trooped along to paradise with the rest and been one of the crowd, for-ever-and-a-day . . . It’s lonely? Sure, it’s lonely. That’s what you asked for, didn’t you? (Kavan, 1948: 53-4)

Choosing the night world means the others regard her as mad, and try to get her back to normal through psychiatry. Again, Kavan questions what psychic normalcy really means in such an alienating society: “a doctor wanted me to tell him what went on inside my head, but I didn’t trust him either. I wouldn’t talk to him in case he was on the
enemy side” (Kavan, 1948: 117). After all, to be mad in a context of atomic destruction and human deterioration mostly refers to act out on one’s own and not following the others, for as Chesler argues: “a person is considered mad both by herself and by others when she acts out her thoughts and feelings with her body. When a person does this alone, without any group support or consensus, she is considered ‘mad’” (2005: 149-150). Madness is difference, “since madness is the lack of resemblance” (Felman, 1975: 8; her emphasis). The narrator slowly undergoes an inner journey in which she encounters her mother in the night world—“B’s doppelganger . . . in fact, of course, A” (Kavan, 1948: 99; her emphasis)—and comes to be reconciled with her, since she now understands her and her sadness, and she eventually gives up the day world which is full of rigid norms and authorities for the night world as well.

To transgress these boundaries, she uses language. In renaming the protagonist as B and her mother as A, as Garrity points out, “Kavan recovers women as the inaugurators of a new alphabet” (Garrity, 1994: 273). She does this by speaking the language of madness. Shoshana Felman explains in Writing and Madness: “If madness and literature are both ruled by the very thing that represses them, by the very thing that censors them in language, if they both—each in its own way—proceed from a ‘failure of translation’, the attempt to read them will necessitate a crossing of the border between languages” (Felman, 2003: 19). This is aptly represented in the contrast between the languages of the day world and the night world, which apparently derive from the same situations in each chapter, but end up reflecting very different portrayals. The language of day world is direct, imperative, transparent, whereas the language of the night world is poetic, chaotic, imaginative, and, perhaps, more honest to B’s true self. This “failure of translation” Felman speaks of is here represented in the gap between a dishonest and an honest language, that can express B’s self almost without limit, even if it may be incomprehensible for most and therefore make her lonely. B’s transgression also carries itself out in the way of the heroine’s transgression in female Gothic narrative, that is, by resisting, for, according to Kahane, “she insists on the power inherent in the conventional feminine mode of passive resistance, the power of mere but absolute being” (Kahane, 1985: 337). We indeed see a return to elements traditionally associated to a female role—nature, domesticity, irrationality, the night—, but now these elements are not imposed upon the female character, but chosen as a means of asserting herself, as a place to dwell on and be at home: “How does a girl like B feel, you may wonder, alone in this great dark place? The question can be answered in four simple words: B is at
home. And she’s not lonely either. Her companions are the many mirrors which hang all
over the house in the various rooms” (Kavan, 1948: 187). Kavan reinterprets the roles
assigned to women and seizes them from a position of resistance and self-determination
by means of construction a new language that will lead to a new order of things.

Kavan seems to have both done drugs and written in order to evade herself from a
reality that was utterly damaging to her. Drugs destroyed her life at a very prolific point
in her career, but her legacy stayed with us and is being rediscovered little by little. As
Garrity notes, there is still much analysis of Kavan’s work to do from an approach that
is neither biographical nor essentialist (1994: 254), since Kavan’s work proves to be
richly complex already in its ideological and political meaning. She may have felt
powerless during her lifetime, but writing, unlike drugs, allowed Kavan to assert control
over reality, and give way to her inner world. She aspired to a place where she could
feel at home without restrictions or punishment, where she could be herself, and that
place was literary imagination. Literature was her site of resistance to the dominating
ideologies, and in both texts she challenges the patriarchal authorities through
unconventional representations of madness and madwomen, who in actual fact
challenge a tyrannical authority and question the basis of society. As she wrote in her
novel Let Me Alone (1930): “How easy to face life from the single basis of her own
undeniable individuality. She was what she was: herself. No need for compromise or
apology or modification or defence.” (Kavan quoted in Reed, 2006: 158)

WORKS CITED

Felman, S., *Writing Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis (Literature/
Garrity, J., “Nocturnal Transgressions in The House of Sleep: Anna Kavan’s Maternal
Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. New York, Cornell
MAD MADGE “DOS VECES LOCA”:
LA CIENTÍFICA REVOLUCIONARIA DEL SIGLO XVII

Joanna Partyka
Academia Polaca de Ciencias

La aristócrata inglesa del siglo XVII Lady Margaret Lucas Cavendish (1623-1673), Duquesa de Newcastle, autora de obras de teatro, poemas, ensayos, tratados filosóficos (entre otros, las Observaciones sobre la filosofía experimental en el que la autora lanza la pregunta “¿Es posible que el ser humano u otro animal no dotado por la naturaleza con alas, pueda volar como los pájaros?”) y científicos, que tuvo el honor, como la única mujer, de participar en un experimento realizado por los miembros de Royal Society, fue considerada por sus contemporáneos como excéntrica y loca. En una de sus obras Cavendish declara: “I have made a world of my own”, “I endeavour to be Margaret the First” (Cavendish, 2003: 6). Margaret fue una de las más destacadas inglesas de su tiempo y la llamaron “científica revolucionaria” (Rodríguez, 2015) por su actividad en el campo de filosofía natural. ¿Por qué, entonces, sus contemporáneos le dieron un apodo poco simpático: Mad Madge?

La respuesta parece fácil: Margaret fue una mujer independiente, con pasiones literarias, filosóficas y científicas. Una pensadora sofisticada como ella en la sociedad europea de aquel entonces fue percibida como alquien que actuaba fuera de las normas sociales. Cavendish ayudó a popularizar las ideas de la revolución científica. Pintoresca, abierta y ampliamente ridiculizada por sus excentricidades, fue una de las primeras en abogar por que la teología se encontraba fuera de los parámetros de la investigación científica. Como la primera inglesa cosmóloga reconocida, peleó con convicción por la educación de las mujeres y su implicación en la ciencia.

– explica el fenómeno de Lady Cavendish Patricia Rodríguez (2015).

La imagen de Margaret Cavendish no se ajusta con la feminidad tradicional de aquel entonces, puesto que en la doctrina cristiana que gobernaba durante aquellos tiempos, las mujeres como hijas de Eva eran débiles, malignas, perniciosas y causa de la perdición de los hombres. La mujer, el ser humano imperfecto que permitió al diablo engañarse y por eso provocó el pecado, en los tratados moralistas, filosóficos y pedagógicos de la Edad Media hasta el siglo XVII merece solo el desprecio o, a lo sumo, la indulgencia. Las Etimologías de San Isidoro ponen a disposición del
investigador, que se interesa por la posición de la mujer en la sociedad, un material inmenso. El último Padre de la Iglesia dice: “Las mujeres se encuentran bajo la potestad del varón, porque suelen ser frecuentemente engañadas por la ligereza de su espíritu. De ahí que resultara justo que se vieran gobernadas por la autoridad del hombre” (Henar Gallego, 2003: 411). La concepción del carácter femenino inconstante, vacilante y malicioso fue muy popular en toda la Europa de los siglos XVI y XVII. En líneas generales a la mujer se le negaba la participación en la vida pública y se indicaba el hogar como el único lugar adecuado para ella. El modelo de mujer cristiana (dedicada sin limitación a las tareas domésticas, entregada por completo al marido, ocupada con los nacimientos y la educación de los hijos) la suponía una fidelidad absoluta y una entrega paciente a su destino. A la mujer se le negaba incluso el derecho de decidir por sí misma.

La pregunta si la mujer con su debilidad, flojedad y “ligereza de su espíritu” era capaz de poseer alguna otra sabiduría aparte de la práctica casera parece en esta situación la típica pregunta retórica. Puesto que su lugar está en casa, ¿para qué entonces necesita la mujer conocimientos sobre cosas que no conciernen a sus cuatro paredes? En las discusiones se recurrió a la ayuda de autoridades de la Antigüedad: Jenofonte y Columela. Este primero escribe en su tratado sobre economía doméstica: “Como ambas ocupaciones, las del exterior y las del interior, necesitan trabajo y atención, el dios [...] hizo a la naturaleza en consecuencia: la mujer para las ocupaciones del hogar y el hombre para las de fuera” (Molas Font, 2002: 70). No obstante el debate sobre el lugar de la mujer en la sociedad tuvo también el aspecto positivo, ya que aparecieron textos en favor del intelecto de las mujeres. Juan Rodríguez del Padrón en el tratado Triunfo de las donas (1445) acusó a los hombres de que se dejan llevar por la mera envidia negando a las mujeres las capacidades intelectuales. Las mujeres son tan inteligentes como los hombres, demostró. Puesto que Minerva no solo creó el arte del tejido y el hilado sino que fundó todos los saberes.

¿Quién falló las ciencias sin Minerva [...]? Onde claro parece en las donas esforzarse más la prudencia. E si algunas carecen de las ciencias, esto es por envidia que los hombres ovieron de su grand sotileza; por el su presto consejo et responder en proviso, non solamente el estudio de las liberales artes, mas de todas las ciencias, les defendiendo” (Rodríguez del Padrón, 1982: 230).

Lo interesante es que las mismas mujeres tomaron la pluma para defender su capacidad intelectual. Cristina de Pizán en La Ciudad de las Damas (1403) dice: “Veo
muy claro [...] que Dios ha concedido a la mujer una mente capaz de comprender, conocer y retener todas las cosas de los más variados campos del saber. [...] Las mujeres pueden estudiar las ciencias más difíciles y todas las ramas del saber” (Pizán, 2001: 142-143).

No obstante, la extraordinaria ambición literaria y científica de Margaret Cavendish “la hizo parecer una aberración”, según Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, las autoras de la monografía La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX (Gilbert y Gubar, 1998: 77). Margaret, dicen las autoras, “parece haber intentado transcender su propia «locura» desplegando el tipo de misoginia modesta, «sensata» y autorreprobatoria”, pero finalmente “las contradicciones entre su actitud hacia su género y el sentido de su vocación parecen haberla vuelto de algún modo realmente «loca”’ (Gilbert y Gubar, 1998: 77). En sus Philosophical Letters (1664) Margaret confiesa: “I shall besides, implore the assistance of the sacred church, and the learned schools, to take me into their protection, and shelter my weak endeavours: For though I am but an ignorant and simple woman, yet I am their devoted and honest servant, who shall never quit the respect and honor due to them, but live and die theirs, as also” (Cavendish, Philosophical Letters, 2015).

Margaret no pasó por ningún tipo de educación formal. En el texto titulado “To Natural Philosophers”(1653) escribió: “I never read, nor heard of any English Booke to Instruct me: and truly I understand no other Language; not French, although I was in France five years. Neither do I understand my owne Native Language very well; for there are many words, I know not what they signifie” (Cavendish, The Atomic Poems). Pero gracias a su estatus social, a su marido Sir William Cavendish, y el hermano de este, Charles, dos hombres eruditos, Margaret podía dedicarse a sus intereses y a la actividad científica. Llevaba a cabo varios tipos de experimentos y observaciones con telescopio y microscopio aprovechando el laboratorio que la familia organizó en su palacio. Tuvo también la posibilidad de participar en las discusiones científicas sobre la materia y el movimiento, la existencia del vacío, la percepción. Gracias a sus conexiones familiares, Margaret conoció personalmente en París o en Amberes a los eruditos y científicos más importantes de la época: René Descartes, Pierre Gassendi, Thomas Hobbes, Robert Boyle, Henry More, Christiaan Huygens. Pasó también por la corte de la reina Enriqueta María de Francia como su dama de honor, acompañándola a su exilio en su país.
Lady Cavendish escribió 14 obras (en prosa y verso) en las que presentó sus ideas filosóficas. En el transcurso de su vida publicó entre otros: *Poems, and Fancies* (1653), *Philosophical Fancies* (1653), *Philosophical and Physical Opinions* (1655), *Philosophical Letters* (1664), *Observations Upon Experimental Philosophy* (1666), y *Grounds of Natural Philosophy* (1668), todas estas obras abarcan los temas de “atoms, matter and motion, butterflies, fleas, magnifying glasses, distant worlds, and infinity” (Merchant, 1980: 270). Después de la publicación del primer libro, *Poems, and Fancies*, la autora se dio cuenta de que la habían tomado por loca, de que era un objeto de murmuraciones. Su obra parecía más extravagante que sus vestidos diseñados por ella misma (el hecho que tampoco era “normal” en su tiempo). Basta mencionar algunos títulos de los poemas del tomo *Poems, and Fancies* para imaginar cómo podría ser la recepción del libro de la duquesa en el siglo XVII: “A World made by Atomes”, “Of Aire”, “The weight of Atomes”, “All things last, or dissolve, according to the Composure of Atomes”, “Of Fire and Flame”, “What Atomes make Vegetables, Minerals, and Animals”, “Motion directs, while Atomes dance”, “The Infinites of Matter”. Aquí va un ejemplo de sus poemas científicos:

*A World made by Atomes*

Small Atomes of themselves a World may make,
As being subtle, and of every shape:
And as they dance about, fit places finde,
Such Formes as best agree, make every kinde.
For when we build a house of Bricke, and Stone, [5]
We lay them even, every one by one:
And when we finde a gap that's big, or small,
We seeke out Stones, to fit that place withall.
For when not fit, too big, or little be,
They fall away, and cannot stay we see. [10]
So Atomes, as they dance, finde places fit,
They there remaine, lye close, and fast will sticke.
Those that unfit, the rest that rove about,
Do never leave, untill they thrust them out.
Thus by their several Motions, and their Formes, [15]
As several work-men serve each others turns.
And thus, by chance, may a New World create:
Or else predestined to worke my Fate.
(Cavendish, *The Atomic Poems*)

Nos parece un poco extraño el hecho de que la autora elegiera la forma poética, versificada para presentar el tema de los átomos. Cavendish se justifica así, dirigiéndose a los filósofos de la naturaleza (“To Natural Philosophers”), es decir, sus censores:
La autora desea que “sus” átomos complazcan a los lectores; su deseo es tan grande como el mundo compuesto por estos átomos. La poet está a la espera de la opinión de los censores. Tiene miedo a las críticas, su ambición de tener éxito científico es tan grande que si no lo logra, se aniquilará. Declara: todo o nada. Además, siendo mujer no se disculpa por sus esfuerzos científicos y literarios. Tiene ambición y deseos y se siente libre para expresarlos en la forma poética. Evidentemente, es “rara” en la opinión de la sociedad. Como dicen las autoras de la monografía ya citada, La loca del desván: “Cavendish hacia gala de su rareza” (Gilbert y Gubar, 1998: 79). “Extravagant and eccentric, «mad Madge» stands alone as one of the few early modern women […] who was bold enough to stake out her philosophical position in a non-anonymous way, even at the risk of public ridicule” (Deanova, et al.)

Desde luego, ella se daba cuenta de que sus actuaciones eran percibidas como locas, raras y monstruosas, ya que en su tiempo las mujeres no se dedicaron a las ciencias, no publicaron textos en el tema de la filosofía natural y, si publicaron algo, rara vez bajo su propio nombre. Los autores de la página web Project Vox, dedicada, entre otros, a la duquesa, afirman: “Cavendish’s publications stand out not only because of their number […], but also because they visually represent a campaign of public self-promotion rare among women authors of the time. Cavendish not only self-published lavish presentation volumes, but she had many of the frontispieces engraved with her portraits – leaving no one in doubt as to the author” (Deanova, et al.). “A campaign of a public self-promotion”, una campaña de autopromoción, aunque suene un poco anacrónico, refleja claramente la actitud de Margaret Cavendish acerca de su autoría.

Margaret Cavendish como una filósofa de la naturaleza estaba en contra del mecanicismo como la doctrina filosófica nacida en el siglo XVII (Galileo, Descartes, Huygens). En sus obras la duquesa de Newcastle polemizó con el dualismo de Descartes, así como con el materialismo de Hobbes, y esperaba reconocimiento en los círculos científicos. Además, en sus publicaciones posteriores se atrevió a sugerir que sus opiniones deberían estar incluidas en el currículum universitario en toda Europa.
Virginia Woolf expresa su compasión hacia Margaret Cavendish. Cito un fragmento de su famoso libro de ensayos *Un cuarto propio*:

Se volcó, sin ton ni son, en torrentes de rima y prosa, de poesía y filosofía, congelados en infolios, y mamotretos que nadie lee. Deberían haberle puesto un microscopio en la mano. Le deberían haber enseñado a mirar las estrellas, y a razonar científicamente. Sus sentidos se extraviaron en la soledad e independencia. Nadie la supervisó. Nadie la enseñó. Los profesores la adularan. En la Corte se mofaban de ella. [...] ¡Que visión de enorme soledad y desorden nos brinda el pensamiento de Margaret Cavendish! [...] [Cavendish] hubiera malgastado su tiempo escribiendo desatinos, y se hubiese hundido cada vez más en la oscuridad y la locura, a tal punto que la gente se juntaba alrededor de su coche cuando salía. Es evidente que la duquesa loca sirvió de espantajo para asustar a las muchachas inteligentes (Woolf, 2006: 65).

El texto citado tiene aspecto irónico. Woolf no opina, como quieren algunos investigadores, que Cavendish estuviese loca. Sí, estuvo loca, pero en los ojos de sus contemporáneos.

Según Deborah Taylor Bazeley:

The association of intellectual women and madness has a long and ignominious history. No one epitomizes this unhappy relationship better than Margaret Cavendish, popularly reviled as ‘Mad Madge’ of Newcastle. Despite the fond accolades of Charles Lamb [...] and a sympathetic portrait by Virginia Woolf, Cavendish’s enduring literary portrait remains that of Sir Walter Scott who, in his *Peveril of the Peak*, refers to «that old mad-woman, the Duchess of Newcastle», author of «trash» (Taylor Bazeley, 1990).

A pesar de la percepción popular, la duquesa de Newcastle no estaba loca, solamente excedió las normas sociales, no se ajustó a los estereotipos de género, desafió abiertamente las normas culturales, se esforzaba por alcanzar la fama, no podía y no quería controlar su curiosidad hacia el saber.

El italiano Cesare Ripa en su famoso libro de emblemas publicado en 1593, describe la curiosidad como “el apetito desenfrenado de quienes tratan de saber más de la cuenta” (Ball, 2013: 39). La Curiosidad en la *Iconología* está representada por la figura de la mujer con alas de la espalda. “In the eyes of seventeenth century moralists and conservative social thinkers such as Cesare Ripa – afirma David R. Castillo – […] curiosity is an essentially feminine passion that threatens the moral and social order” (Castillo, 2013: 7). “[Curiosity] unlicensed, undirected, and spontaneous, it seemed to many writers and social thinkers to resemble de madness of the Furies or the hubris of Eve. They often portrayed curiosity as feminine because it was illegitimate, a force that operated outside the world of law and order”, subraya Barbara M. Benedict (2002: 25).

Según el emblema de Pazzia (Locura) de la *Iconologia* de Ripa estar loco significa: “hacer las cosas sin decoro y fuera del común uso de los hombres” (Ripa, 1997: 28). El
concepto complementario a ‘locura’ es ‘sabiduría’. El sabio actúa de acuerdo con la normas de la mayoría (cf. Atienza, 2009: 4). Según el estereotipo que tiene sus raíces en la Antigüedad las mujeres son más curiosas, en el sentido original, antiguo, que sabias. Margaret Cavendish no actuaba de acuerdo con las normas, en los ojos de sus contemporáneos no era sabia, era rara, curiosa, es decir, estaba loca, aunque quería pasar por sabia filósofa.

Erasmó de Rotterdam en su *Elogio de la locura* dice:

> cuando Platón parece dudar sobre el qué género poner a la mujer [...] no otra cosa quiso sino indicar la insigne locura de este sexo. Por lo que si, accidentalmente, alguna mujer ha querido ser tenida por sabia, ella no logró otra cosa que el que sea tenida por dos veces loca. [...] al igual que en el proverbio griego («una mona siempre es mona aunque se vista de púrpura»), así la mujer siempre mujer es (es decir, loca) cualquiera sea la máscara con que se haya cubierto (Erasmó de Rotterdam, 2007: 32-33).

Mad Madge no estaba loca: estaba “dos veces loca”.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


LA LOCURA POSITIVA: TRANSGRESIÓN LITERARIA Y LIBERACIÓN SOCIAL EN LAS ESCRITORAS FUTURISTAS

Victoriano Peña Sánchez
Universidad de Granada

El manifiesto fundacional del Futurismo, que vio la luz en el diario francés Le Figaro el 20 de febrero de 1909, se configuraba en su conjunto, a través de sus atrevidas e incendiarias propuestas, como una especie de credo de una nueva religión, de una nueva forma de vida, no sólo artística, que pretendía ser la encarnación y expresión del dinamismo que caracterizaba el mundo moderno. En él se exaltaba el progreso de la civilización industrial y sus productos más representativos, con el coche a la cabeza, como cifra ideal de la estética que acompañaría al hombre nuevo, hijo de la tecnología y alejado (y en gran medida, enemigo) de la cultura tradicional, que no sólo entorpecía, sino que era contraria por naturaleza al despliegue natural de una nueva civilización caracterizada por el flujo vital y agresivo que la modernidad imponía a la existencia cotidiana. De ahí, sus soñolencias contra las viejas fuerzas intelectuales que, en opinión de los futuristas, oprimían el libre desarrollo de la patria italiana, la “sua fetita cancrena di professori, di archeologi, di ciceroni e di antiquari”, y la deseable destrucción de sus más veneradas instituciones “passatiste”: “i musei, le biblioteche e le accademie d’ogni specie” (Marinetti, 1990: 11). Esta nueva realidad revolucionaria, que recogía los ecos, en más de una ocasión, deformados de algunas de las corrientes de pensamiento irracionalista que protagonizaron el debate intelectual a caballo entre los siglos XIX y XX, reivindicaba la necesidad de asumir como preceptos ineludibles de la nueva sociedad, el progreso y la velocidad, una nueva estética que recuperaba el valor del proceder irracional e instintivo, e incluso de la locura, para desterrar las cadenas que la razón y el pensamiento lógico imponían a la libre expresión de las energías vitales de la nueva humanidad.

En este sentido, entre los movimientos de vanguardia europeos de principios de siglo, destaca el futurismo en su exaltación, con fines provocadores, de la locura, considerada un arma destructiva de carácter subversivo con la que había que actuar contra los convencionalismos y los prejuicios burgueses; una polémica reivindicación, de carácter apologético, de la locura, “vista como condizione distruttiva dell’ordine imposto, rivendicando i poteri di spontaneità, immaginazione creativa, liberazione dai
ceppi della logica e della morale comune, offerti dagli stati nevrotici e soprattutto psicotici” (Di Fonzo, 1993: 578).

Así pues, a principios del siglo XX, nace, de la mano del futurismo, una imagen positiva de la locura como la fuerza contestataria por excelencia, llamada a destruir las trabas morales e intelectuales del decadente orden social burgués y, por tanto, a encabezar la liberación del nuevo hombre en nombre del progreso. Marinetti hará una llamada explícita a la colaboración iconoclasta de la locura en su segundo manifiesto, “Uccidiamo il chiaro di luna” (1909), donde la musa inventiva del ideólogo vanguardista cuenta cómo los poetas futuristas buscarán sus más fieles aliados en el manicomio (ese “Palazzo ricolmo di fantasia”), a donde se dirigen de manera vehemente e incendiaria para liberar a los locos:

Ma, ahimè, noi non potremo bastare al gran lavoro del Binario futurista! [...] E non abbiamo ancora scacciate dal nostro cervello le lugubri formiche della saggezza... Ci vogliono dei pazzi!... Andiamo a liberarli! [...] Dalle porte spalancate, pazzi e pazze sciammici, seminudi, irruppero a migliaia, torrenzialmente, così da ringiovanire e ricolore il volto rugoso della Terra [...] - O pazzi, o fratelli nostri amatissimi, seguitemi!... [...] Quanti siete?... Tremila?... Non basta! (Marinetti, 1990: 19).

Posteriormente, en el relato de las proezas liberatorias y destructoras del grupo futurista, los locos se lanzarán, a lomos de salvajes animales feroces, contra las decrépitas ciudades de “Paralisi” y “Podagra” (“L’esercito della follia si avventò di pianura in pianura [...] e infine mitragliò di grida, di fronti e di pugni le mura di Podagra, che risuonò come una campana) (Marinetti, 1990: 20). Con la entusiasta colaboración del Océano, esta avanzada destructora invade el mundo “fradicio di saggezza” con la palabra locura como estandarte:

Che cosa dite?... Siamo pazzi?!... Evviva! Ecco finalmente la parola che aspettavo!... Ah! Ah! Bellissima trovata!... Prendete con cautela questa parola d’oro massiccio, e tomatevene presto in processione, per celarla nella più gelosa delle vostre cantine! Con quella parola fra le dita e sulle labbra, potrete vivere ancora venti secoli... (Marinetti, 1990: 16).

La vanguardia futurista convierte su defensa de la locura en una exaltación llena de provocación ensalzando la figura del “loco”, un motivo de orgullo: “Bravissimi, i pazzi!... Continuare il massacro!...” (Marinetti, 1990: 26), exclama el líder vanguardista, para quien un componente importante del “meraviglioso futurista” que caracteriza el “Teatro di Varietà” será no sólo el recurso deshinibido de la ironía y de todas las manifestaciones de la risa hasta llegar a lailaridad, sino también el de “tutta la gamma
della stupidaggine, dell’imbecillità, della balordaggine e dell’assurdità, che spingono insensibilmente l’intelligenza fino all’orlo della pazzia” (Marinetti, 1990: 82)

Marinetti además, en su manifiesto del “Teatro di Varietà” (1913), creará el neologismo “fisicofollia” en oposición a la “psicologia” que predominaba en el teatro tradicional, colocando de esta manera en un primer plano la acción, el heroísmo, el riesgo, el instinto y la intuición:

mientras il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti insomma (cosa e parola immonde) la psicologia, il Teatro di Varietà esalta l’azione, l’eroismo, la vita all’aria aperta, la destrezza, l’autorità dell’istinto e dell’intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo fisicofollia” (Marinetti, 1990: 87).

Por supuesto, los futuristas no harán referencia en sus escritos a la parte negativa de la psicosis, a la condición de sufrimiento y marginación a que conduce la enfermedad mental, dando prioridad, a la revolución estética que supone, en cambio, la imaginación sin límites que provoca el delirio y la alucinación. Su objetivo estético es la consecución de un estado creativo mental libre de las amarras que imponen la lógica y las convenciones sociales.

De esta manera, en los mensajes provocadores de las vanguardias se reivindicará la locura como una forma de escapar de todas las normas burguesas, incentivando un acercamiento provocador entre lenguaje literario y lenguaje o forma expresiva de la locura. El futurismo, concretamente, lleva a cabo una acción o revolución lingüística a favor del “desorden”, saboteando la comunicación normal mediante la transformación del léxico, de la sintaxis y de la versificación, que tendrá su máxima expresión en las “tavole parolibere”.

Por su parte, las escritoras futuristas, conscientes del carácter innovador de su implicación artística en una corriente que se declaraba orgullosamente misógina, experimentaron con diversos géneros literarios (manifestos, poesía, prosa lírica, narrativa) y contribuyeron con las más arriesgadas soluciones estilísticas (parole in

---

1 Algunos años más tarde, Aldo Palazzeschi, en su conocido manifiesto “Il controdoclore” (29 de diciembre de 1913) reivindica, frente a las miserias humanas que pueblan las mejores páginas del Romanticismo, el valor ético de la risa (“L’uomo non può essere considerato seriamente che quando ride”) con el fin de desterrar definitivamente la melancolía: “Nulla fu creato con malinconia, ricordate bene; nulla è triste profondamente, tutto è gioioso” (Palazzeschi 1994: 131). Además, en la línea de Marinetti, en el último punto de las “conclusioni” del citado manifiesto, Palazzeschi afirma, en su línea de regeneración social en nombre del humorismo, la necesidad de “trasformare i manicomini in scuole di perfezionamento per le nuove generazioni” (Palazzeschi 1994: 138).

2 Esta idea la reivindicará también algunos años más tarde un activo vanguardista de otro signo, Tristan Tzara, en su “Manifiesto del Dadaísmo” (1918).
lbertà, “aeropoesia”) al desarrollo del futurismo con enorme interés y no pocas dosis de valentía. Las futuristas, en cambio, nunca llegaron a formar un grupo compacto. Separadas por su diferencia de edad, su distinto estilo de vida y sus tendencias creativas dispares, tuvieron poco contacto entre ellas, si bien, más que la afinidad expresiva, era común a todas “l’atteggiamento, l’apertura mentale –straordinaria per i tempi- e un grande coraggio morale, cui spesso andava unita l’audacia fisica” (Zoccoli 2000: 10).

La relación de las mujeres artistas con el futurismo se mantendrá viva a lo largo de todo el itinerario vital del movimiento de vanguardia, por lo que los fuertes vaivenes ideológicos y culturales de éste afectarán también a la calidad reivindicativa de las consignas en pro de las conquistas sociales y culturales femeninas y a los resultados artísticos de cada etapa. Grosso modo esta relación podría concentrarse, por su significación e intensidad, en dos amplios periodos: un primero que abarca los años febriles y entusiastas de los orígenes en la década de los veinte, dominados por la reivindicación social y artística de la mujer y por las proclamas y el “paroliberismo” a través de las revistas del movimiento, y el posterior de los años treinta y cuarenta influenciado por la confluencia ideológica total de la vanguardia marinettiana con el fascismo y la proximidad de la guerra, décadas caracterizadas por la exaltación de la retrógrada y misógina doctrina mussoliniana y el cultivo de la “aeropoesía”.

La reivindicación de la locura no estará presente de manera explícita en el Manifesto della donna futurista (25 marzo 1912) de Valentine de Saint-Point que se centrará en la dicotomía hombre-mujer para hacer una defensa cerrada del “androginismo” oponiendo al “disprezzo della donna” de Marinetti el mismo desprecio hacia ambos sexos, pues el género humano no se divide en hombres y mujeres, sino en individuos fuertes y superiores, completos (es decir, poseedores de masculinidad y feminidad), por un lado, y por otro, los mediocres e inferiores, en cuanto que sólo son hombres o mujeres:

L’umanità è mediocre. La maggioranza delle donne non è né superiore né inferiore alla maggioranza degli uomini. Sono uguali. Meritano entrambe lo stesso disprezzo (...) Ogni superuomo, ogni eroe, per quanto epico, ogni genio, per quanto potente, è prodigiosa espressione della sua razza e della sua epoca solo perché è composto ad un tempo di elementi femminili e di elementi maschili, di femminilità e di mascolinità: ossia perché è un essere completo (Saint-Point, 2006: 7-8).

Un año después, Saint-Point vuelve a la carga, esta vez con el Manifesto della lussuria (11 gennaio 1913), una teoría del deseo, donde de manera provocativa, con la voluntad de escandalizar a la bienpensante sociedad pequeño-burguesa y con una actitud desestabilizadora comparable en parte al recurso consciente de la locura, se
exalta sin tapujos “la priorità dell’istinto secondo un erotismo paganeggiante, panico e polimorfo” (Salaris, 1982: 28). Pero, a su vez, tampoco aquí la deshíbida Valentine marcará las distancias con “l’apoteosi del maschio vigore e l’esaltazione dell’incorruttibile vitalismo maschile” (Nozzi, 1978: 45) que proponen los futuristas:

La Lussuria, intesa al di fuori di ogni concetto morale e come elemento essenziale del dinamismo della vita, è una forza [...] è la ricerca carnale dell’ignoto [...] Un essere forte deve realizziare tutte le proprie possibilità carnali e spirituali. La Lussuria è un tributo dovuto ai conquistatori. Dopo una battaglia in cui degli uomini sono morti, è normale che i vittoriosi, selezionati dalla guerra, si spingano, nella terra conquistata, fino allo stupro per ricreare la vita (Saint-Point, 2006: 18).

No obstante, no hay que dejar de reconocer que los manifiestos de Valerie de Saint-Point suponen un ataque frontal a los prejuicios fuertemente arraigados en las buenas sociedades del momento y con su prosa encendida y su intencionada función de provocación y escándalo, la escritora francesa pone sobre la mesa, a principios del siglo XX, cuestiones candentes que lastaban el inevitable despliegue y el desarrollo de la emancipación femenina: “il nuovo ruolo della donna, la sua autonomia, le sue responsabilità, la scelta necessaria (e invero manichea) tra figura di madre e figura di amante, il diritto al piacere e la forza della lussuria” (Bello Minciacchi, 2007: 31).

Si bien ninguna escritora futurista permaneció activa, al menos como creadora, a lo largo de todo el recorrido existencial del futurismo hasta su desaparición en 1944, no cabe duda de que durante las primeras décadas del movimiento de vanguardia algunas autoras participaron con verdadero entusiasmo y complicidad en los debates que por aquellos años tenían lugar en las revistas L’Italia futurista y Roma futurista, fundamentalmente. Destacan, en este sentido, Enif Robert, que llegará a compartir con Marinetti la autoría de la novela Ventre di donna (1919), que junto a Rosa Rosà y un importante número de las más activas futuristas del momento, participarían con

3 Ambos manifiestos de Valerie de Saint-Point fueron escritos en italiano y en francés, declamados en público (en París y en Bruselas) y circularon en octavillas como el resto del material futurista de aquellos años. Además fueron incluidos en el volumen I manifesti futuristi lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Mme de Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi, Firenze, Lacerba, 1914, pp. 69-74 y 118-122, respectivamente.
4 Aunque aparezca Marinetti como coautor, en realidad su contribución se limita a una serie breve de cartas en las que apoya el quehacer futurista de Robert, que es la verdadera autora de la mayoría de los textos. Si bien el tema de la novela se centra en la metamorfosis de una mujer enferma (una afeción genital, que la propia autora sufrió durante dos años) durante la primera guerra mundial, el relato del capítulo final, que ya no será autobiográfico, cuenta la historia de la princesa De Ruderis, que afectada por una enfermedad similar, consigue operarse a pesar de la oposición del marido, porque un valiente futurista lo matará sin piedad a puñaladas. Una vez curada volverá a recuperar las fuerzas, el valor y la “follia”, por lo que “nuda, energica e risoluta” (Robert 1981: 218) saldrá a los soldados desde un balcón, habiendo encontrado ya “la via della liberazione” (Contarini 2009:134).
indudable originalidad en la reivindicación del papel activo que estaban llamadas a
desempeñar las mujeres en la nueva sociedad, sobre todo tras el cataclismo social que
supuso el primer conflicto bélico mundial⁵.

A esta primera época pertenecen las escritoras que, de manera más evidente, van a
incorporar a sus creaciones los postulados del manifiesto fundacional del futurismo y
entre ellos el recurso explícito a la locura o a las estrategias que se derivan de la misma
para romper o al menos amenazar el *statu quo* de los valores sociales relativos a la
mujer y del lenguaje literario atados ambos en exceso a los convencionalismos de la
tradición. Junto a escritoras como Fanny Dini, que destacó como periodista y publicó en
*L’Italia futurista* exaltadas proclamas de compromiso artístico como en “Al Futurismo
trionfante” [“Uscire tutta sola contro il vento folle che m’urla nei capelli. Mi piace
questa canzone” (Bello Minciacchi 2007: 264)] y algunas prosas poéticas de declarado
acento antiromántico [“M’è nella carne la vertigine d’ogni profumo: nell’anima la
febbre d’ogni follia”, afirma en “Danzatrice” (Bello Minciacchi, 2007: 266)], hacen gala
de la reivindicación de la locura otras creadoras de desigual importancia en el
movimiento: Irma Valeria, Mina Della Pergola y Rosa Rosà.

Irma Valeria, que entró a formar parte del movimiento futurista en 1914, cuando
acababa de cumplir los dieciséis años, fue muy fiel, sobre todo en sus prosas poéticas,
al espíritu ideológico que animaba el primer futurismo y contó con el beneplácito y
adoración no sólo de Marinetti, sino de otros destacados futuristas como Settimeli,
Bruno Corra, Arnaldo Ginna y Mario Carli, con quien tuvo una relación amorosa.
Desde sus primeros escritos, la musa sensible de Irma Valeria sabe de la necesidad de
reivindicar la locura como señal indelible de la excepcionalidad creativa como afirma
en su escrito “Incoronazione”: “Ho assunto con calma sorridente gli emblemi della mia
regale pazzia” (Bello Minciacchi, 2007: 211) o en “Ravenna”: “Le dita ossute della
pazzia tamburellano come nacchere sul cristallo delle mie tempie” (Bello Minciacchi,
2007: 215). La escritura lírica de la poeta veronesa se abre continuamente a la recepción
de las bondades, a veces encarnadas en el sufrimiento, de la aceptación de la diversidad
mental, por qué no desequilibrada, del creador futurista. Así parece confirmarlo este
pasaje de “Poeti”: “Straziare la nostra anima di sensibilità pazzesche, punteggiarla di
brividì, travolverla di eco in eco, in caverne di spasimi inaccessibili, raccogliere la

⁵ Vid. en este sentido mi artículo, “Mujeres futuristas en la primera Guerra Mundial: feminismo,
limatura del nostro cervello impazzito, attraverso la risata spettrale ed asprissima” (Bello Minciacchi, 2007:213).

Mina Della Pergola, cuyo dato biográfico más sobresaliente es que era hermana de Amelia Della Pergola, la mujer de Massimo Bontempelli, fue, en cambio, una singular escritora teatral que destacó en la composición de algunas piezas breves como prescribía el teatro sintético futurista⁶, publicadas en la revista *L’Italia Futurista* en septiembre de 1917. Pero en este trabajo, el nombre de Mina Della Pergola está justificado por la única composición “parolibera” que escribió, “Il trionfo dell’F”, publicada en la revista *Dinamo* en marzo de 1919. En ella nuestra autora, mediante el uso ágil y brillante de la ironía, realiza una exaltación de la letra f (por la que, entre otras, empiexan las palabras “futurismo” y “follia”) y declara su intención de usarla en sustitución del resto de letras del alfabeto, apoyándose en términos “che ortograficamente la comprendono e assumono valore di parola-chiave soprattutto quando la scelta dei caratteri tipografici e l’ortografia libera espressiva riescono a enfatizzarla” (Bello Minciacchi, 2012: 224), como es el caso de “AFA”, “Soffffocamento”, “proffumo”, “FUMO”, “trionffo”, “Fffioritura”, etc. En este sueño delirante de primacía de la letra f se podría además entrefer “il segno ironico di un desiderio femminile di liberazione da una condizione di oppressione (le immagini iniziali di incubo, afà e sofocamento) e l’affermazione della necessità di autoespressione [...] significativamente paragonati ad una forma di follia o comunque ad una ‘im possibilità’” (Re, 1994: 316). De hecho concluye así estas originales “palabras en libertad”:

- Ferire la mia Fissazione
- Fenditura su tutto il mio corpo Femmineo
  (comincia la pazzia?)
- Impossibile Fffioritura
  nell’Io
  (Bello Minciacchi, 2007: 260)

Futurista de primera hora, Rosa Rosà nos interesa fundamentalmente en su faceta de polemista y de escritora, en ambas jugando un destacado papel en las reivindicaciones feministas en la particular *querella* futurista desarrollada en los años de la primera guerra, secundada, como hemos mencionado anteriormente, por Enif Robert. Por otra parte, las esperanzas de Rosà en la emancipación futura de la mujer se plasman de manera fechante también en su novela, *Una donna con tre anime. Romanzo futurista*

---

⁶ De hecho, fue citada con admiración en el libro de Marinetti, *Elettricità sessuale* (Milán, Facchi, 1920), una nueva versión del manifiesto *Il teatro futurista sintetico* (1915) de Marinetti, Corra y Settimeli.
escrito (1918), donde desarrolla las ideas expuestas en la serie de artículos abiertamente anticonformistas publicada en la revista *L'Italia futurista*: la liberación futura de la mujer y la inevitable llegada de la igualdad legal y jurídica de ambos sexos.

Por lo tanto, el proyecto literario de escribir una novela sobre la potencialidad emancipadora de la mujer futura parte y se consolida dentro de la polémica suscitada en la revista futurista florentina en torno al “problema femminile” en 1917, transformando los temas y las reivindicaciones en ficción narrativa. Así pues, desde un plano más visionario que real, Rosà da forma a una mujer verdaderamente futurista en Giorgina Rossi, una gris ama de casa que, a través de distintas metamorfosis directamente relacionadas con el estado febril que caracteriza la locura, se convierte, de manera fulgurante, en una mujer del futuro, puesto que alcanza, aunque sólo sea momentáneamente, la ansiada liberación sexual e intelectual que, en el debate futurista, reclamaba la autora austriaca. Las metamorfosis de Giorgina se configuran como el hilo conductor (y ciertamente utópico por su precocidad) de la auténtica liberación futura de la mujer, un recurso de carácter simbólico que acentúa aún más la distancia estilística de la escritura de Rosà con la expresividad característica de Marinetti, acercando a la autora austriaca, en cambio, a la mejor literatura europea⁷.

Esta novela breve de Rosa Rosà representa un hito en la literatura italiana de singular importancia, tanto por los temas y la ironía con la que los afronta como por el contexto hostil en el que se desarrolla, en la defensa y la reivindicación de la presencia femenina en los ámbitos de la cultura y del poder. De hecho, esta singularidad ideológica explicaría la desaparición de Rosa Rosà de las filas del Futurismo⁸ en su segunda etapa, caracterizada por la confluencia ideológica total con el ideario del fascismo retrógrado y misógino, y la propuesta, al unísono y acorde con los nuevos tiempos, de un mismo prototipo de mujer fecunda y generadora de la estirpe italiana, que sería la causa principal a la que atribuir la desaparición del escenario futurista del resto de las audaces

---

⁷ La superación del ambiente mediocre y asfixiante en el que se desenvuelve la cotidianidad de la protagonista mediante su fabuloso desdoblamiento cercano al desequilibrio mental recuerda más bien a Kafka (era muy probable que Rosà hubiera leído ya *La metamorfosis*, que vio la luz en 1916) y a Pirandello (Re 1994: 322).


1188
escritoras que lanzaron su mensaje reivindicativo en la fructíferas primeras décadas del siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


1189
ESCRITORAS DE LA ÉPOCA VICTORIANA QUE HICIERON HISTORIA:

EMILY BRONTË

Ana Pérez Porras

Universidad de Pablo de Olavide

1. INTRODUCCIÓN

En una época como la victoriana, la literatura no era asunto de mujeres. En la sociedad inglesa del siglo XIX, el papel de la mujer no tenía lugar en el mundo literario e intelectual y es precisamente en esta época cuando por primera vez la mujer cobra un papel central en la literatura inglesa. En este periodo abrirse camino en un mundo básicamente masculino siendo mujer era realmente complejo y como afirma Hidalgo Andreu se sentía un “desdén por la capacidad artística e intelectual de las mujeres” (1993: 12). Las hermanas Brontë y otras autoras, como George Eliot, tuvieron que emplear pseudónimos masculinos para poder publicar su trabajo (Menéndez Rodríguez, 2003: 138).

El periodo victoriano se caracteriza por una amplia diversidad de autores en la novela inglesa; por ejemplo, se puede citar a Charles Dickens o a E. Brontë, con producción literaria y estilos completamente distintos. Charles Dickens podría considerarse como uno de los novelistas más importantes de esta etapa, con su novela de tipo social en la que describe la Inglaterra de la época y en la que criticaba la situación de las clases más desfavorecidas (Pajares Infante, 2007: 52). Es destacable mencionar que los años cuarenta del siglo XIX fueron una década decisiva en la historia de la narrativa inglesa. La novela solía publicarse en un formato de tres volúmenes como fue el caso de Jane Eyre y Wuthering Heights, la publicación en dos volúmenes era menos frecuente. Una de las innovaciones en la época victoriana era la publicación en fascículos.

En la sociedad inglesa del siglo XIX, el papel de la mujer no tenía lugar en el mundo literario e intelectual y es precisamente en esta época cuando por primera vez la mujer cobra un papel central en la literatura inglesa. En una época como la victoriana, abrirse camino en un mundo básicamente masculino siendo mujer era realmente complejo y como afirma Hidalgo Andreu se sentía un “desdén por la capacidad artística e intelectual de las mujeres” (1993: 12). Las hermanas Brontë y otras autoras, como George Eliot, tuvieron que emplear pseudónimos masculinos para poder publicar su trabajo (Menéndez Rodríguez, 2003: 138). Ingham explica la percepción que la sociedad tenía de la mujer durante el periodo de vida de las hermanas Brontë:
Women’s function in society was constructed as biologically determined and the construction of proper femininity was predicated upon an ideal, domesticated middle-class wife far less rational than a man but intuitive, emotional, with a natural maternal instinct and an equally natural nurturing ability. Men, by contrast, were rational, intelligent, competitive and adapted to deal with the real world outside the family (2008: 50-51).

Recordemos que la Inglaterra victoriana fundamentaba sus pilares sobre una base completamente masculina. La mujer debe delimitarse a ser el famoso “Angel in the House”, puesto que el mínimo intento por cultivar su intelecto más allá de las habituales tareas domésticas viola el estricto orden de la naturaleza. En lo que se refiere al papel de la mujer en la sociedad victoriana, Menéndez Rodríguez afirma: “El decoro victoriano debe guardarse formando una familia y viviendo en armonía dentro del hogar. La mujer ha de ser el ángel del hogar, una buena esposa y madre, asexuada y servil” (2003: 137).

2. **Biografía**

Emily Jane Brontë, nace el 30 de julio de 1818 en Thorton (Yorkshire) y muere en Haworth1 (Yorkshire) en 1848. La autora fue la quinta de seis hermanos2 y estuvo muy unida a sus hermanas Charlotte y Anne Brontë. De todas las cosas que influyeron en la vida de E. Brontë, el paisaje de Haworth, su hogar, fue lo que más contribuyó a agilizar su mente y a fomentar su carácter. Sin duda, la influencia humana más respetable fue la de su padre, un hombre criado en el campo con un profundo amor por la naturaleza y que muy temprano le abrió los ojos al universo natural que se extendía a las puertas de su hogar (Gérin, 2008 (1971): 11).

Desde su infancia, la autora demostró estar muy unida a sus hermanas en una época como la victoriana, en la que abrirse camino en un mundo masculino siendo mujer era realmente complejo. Tal y como exponemos, en esta etapa de la biografía de E. Brontë, la literatura no parecía ser un asunto de mujeres en la época victoriana, aunque las hermanas Brontë supieron luchar contra la opresión de una sociedad que no apreciaba el valor intelectual de las mujeres.

---

1 «English village and home of the Brontë family. Patrick Brontë held a ministry at Haworth from 1820 to 1861. In the second decade of the 19th century the village had just under 5,000 inhabitants. The nearest large town (a few miles away) was KEIGHLEY. Situated on a major route between Lancashire and Yorkshire, the village was in a region with a plentiful water supply and thus experienced the effects of the industrial revolution» Paddock y Rollyson, 2003: 48).

2 La sexta es Anne, que nace el 16 de enero de 1820. Su nacimiento fue algo maravilloso para E. Brontë, Anne fue su confidente y su amiga de por vida y ambas hermanas estrecharon lazos de unión (Gérin, 2008 (1971): 11).
Las Brontë desde muy jóvenes se dedicaron a la enseñanza para ayudar económicamente a la familia. En 1835, E. Brontë, en calidad de alumna, acompañó a su hermana Charlotte³ a la escuela de Roe Head⁴, a donde regresaba para trabajar como profesora (Ingham, 2008: xiv). Su estancia en Roe Head no le va a aportar experiencias muy positivas, ya que la nostalgia que experimentó y su añoranza por su separación de Haworth la hará enfermar. Permanecerá tres meses en la escuela hasta que su debilidad la obliga a regresar a casa, siendo sustituida en el centro educativo por su hermana Anne.

En 1837, Anne regresa a Haworth en diciembre. Charlotte continúa allí aunque está muy deprimida (Ingham, 2008: xv). Un año más tarde, Charlotte abandona Roe Head. En 1838, después de tres años, Emily vuelve a abandonar Haworth y acepta un puesto para trabajar como profesora en la escuela de Law Hill, cerca de Halifax, donde la novelista permanecerá seis meses, hasta que nuevos sentimientos nostálgicos la hagan regresar a casa de nuevo. Tras la experiencia de Charlotte como maestra, le llega el turno a E. Brontë. La autora tiene veinte años y este es su segundo periodo en el que permanece alejada de Haworth y de sus páramos⁵, ejerciendo como maestra en Law Hill, una gran escuela sólo de chicas que cuenta con cerca de cuarenta alumnas cuyas edades oscilan entre los once y los quince años. El nuevo lugar de trabajo se encuentra situado en el pequeño pueblo de Southowram, muy cerca de la pequeña ciudad de Halifax. No obstante, a pesar de que su estancia es agradable en su nuevo puesto de maestra, E. Brontë se enfrenta a una nueva situación que parece estresar a la escritora. Charlotte, que conoce las duras jornadas de trabajo que tiene que cumplir E. Brontë en la escuela de la señorita Patchett⁶.

³ Barker explica que no existe posibilidad de escribir una biografía rigurosa de la vida de Emily o Anne porque los hechos conocidos de sus vidas, sus cartas, extractos de diarios y dibujos son escasos. Por este motivo, los biógrafos han buscado su huella en la crítica literaria y en su obra: «Though many have tried, it is impossible to write an authoritative biography of either of the two youngest Brontë sisters. The known facts of their lives could be written on an single sheet of paper; their letters, diary papers and drawings would not fill two dozen» (1994: xviii).

⁴ En 1831 Charlotte ingresa en escuela de Roe Head, internado dirigido por Miss Margaret Wooler, por quien Charlotte sentía un gran cariño y admiración. Algunas de las diez alumnas que formaban el interno se convertirían en las mejores amigas de Charlotte: Mary Taylor y Ellen Nussey, siendo la correspondencia que Charlotte intercambió con esta última uno de los legados más importantes para conocer la biografía de la familia Brontë.

⁵ La primera vez que E. Brontë vive alejada de Haworth tiene lugar durante su infancia, cuando asiste como alumna al internado de Cowan Bridge. No obstante, se trata de una estancia breve, puesto que, recordemos, la enfermedad y posterior muerte de sus dos hermanos mayores hace que el señor Brontë saque a Charlotte y a Emily de allí.

⁶ El colegio de Emily en el que trabajó como maestra era propiedad de Elizabeth y Maria Patchett, hermanas de un conocido banquero de Halifax. Al parecer, la hermana pequeña había dejado de trabajar allí tras su boda y era Elizabeth, la hermana mayor, quien se encargaba de su dirección., no cree que su hermana vaya a estar mucho tiempo lejos de casa.
Tras seis meses de fatigoso trabajo en la escuela, su salud empieza a debilitarse. E. Brontë no aguanta las exigencias del internado y pronto regresa a Haworth, el único lugar donde su salud “could only be re-established by the bracing moorland air and free life of home” (Gaskell, 1857: 131). Sin embargo, a pesar de que tanto Charlotte como Emily no guardan una gran experiencia del periodo que ambas dedican a la enseñanza, el comportamiento es distinto. Brontë vuelve a Haworth entre marzo-abril de 1839 (Brinton, 2010: 7) y nunca más se le conocerá otra experiencia en el mundo laboral.

Charlotte, precedida por los pasos de la pequeña Anne, sigue teniendo como propósito encontrar otra fuente de ingresos y prueba suerte como institutriz. Además, junto con la enseñanza, el trabajo de institutriz en familias privadas es sin lugar a dudas la profesión que goza de una mayor aceptación en la sociedad victoriana.

En el año 1842, Patrick Brontë (Brinton, 2010: 9) decide acompañar a Charlotte y a Brontë a Bruselas, donde las dos hermanas se matriculan en el Pensionnat Héger con el propósito de ampliar sus conocimientos antes de establecer su propia escuela (una iniciativa que no tuvo buen resultado). Las dos hermanas estudiarán francés en dicho pensionado hasta que el fallecimiento de su tía las haga regresar en otoño del mismo año (Brinton, 2010: 9).

La última etapa en la vida de la autora estuvo rodeada de infortunios. El 24 de septiembre de 1848 (tres meses antes de su muerte) moría su hermano, tras haber arrastrado de manera voluntaria una vida disoluta entregada al opio y al alcohol, dejando a sus hermanas, y en especial a Emily, sumidas en una profunda tristeza. El 19 de diciembre de 1848, con apenas 30 años de edad, E. Brontë moría de tuberculosis⁷ en su casa de Haworth, rodeada de los páramos que tanto había amado y que con total precisión había sido capaz de describir en Wuthering Heights, su única novela.

Menéndez Rodríguez explica que “la conmoción que Charlotte y Anne experimentaron por la muerte de su hermana se asemeja al gran dolor en el que E. Brontë se vio sumida tras la muerte de Branwell” (2004: 7). E. Brontë sufrió una gran pérdida por la muerte de su hermano. Sus hermanas también se enfrentaron a un duro golpe con la muerte de E. Brontë y también murieron a edades tempranas. Anne, la pequeña de las tres hermanas escritoras, fallecía también a los pocos meses de la muerte de E. Brontë, el 28 de mayo de de 1849. Contaba con tan solo 29 años de edad. Charlotte Brontë muere el 31 de marzo de 1855 a la edad de 39 años.

⁷ Las dos hermanas mayores Elizabeth y Maria fallecieron a causa de esta enfermedad.
3. PRODUCCIÓN LITERARIA

3.1. Primeras publicaciones de E. Brontë: Poems by Curres, Ellis and Acton Bell
En el otoño de 1845, Charlotte descubre por casualidad unos poemas escritos por su hermana Emily, (Marsh, 1999: 187). Este acontecimiento es considerado como una primera etapa de la prometedora carrera literaria que aguarda a las tres hermanas escriitoras. Charlotte queda realmente impresionada por la fuerza y originalidad de la poesía de Emily: “I thought them condensed and tense, vigorous and genuine. To my ear they had also a peculiar music, wild, melancholy, and elevating” (Gaskell, 1857: 228).

El descubrimiento llevado a cabo por Charlotte indigna a Emily, que bajo ningún concepto acepta lo que considera como una intromisión en su vida privada; en palabras de la propia Charlotte, Emily “was not a person who welcomed any intrusion into her privacy” (Wilks, 1976: 111). De modo que tras la reconciliación con Emily, y después de varios días queriendo persuadirla de que sus poemas merecían publicarse “it took hours to reconcile her to the discovery, [...] and days to persuade her that such poems merited publication” (Wilks, 1976: 111), Charlotte consigue reunir una selección de los mejores poemas escritos por ella misma, junto con los de Emily y algunos otros de Anne, quien también contaba con sus propias composiciones en verso. Así, con el apoyo económico que contaban gracias a la herencia de la tía Branwell, que en un principio las hermanas tenían como propósito destinar a la creación de su propia escuela, finalmente las Brontë deciden buscar a un editor.

En una sociedad donde la literatura era un campo vedado para las mujeres, es admirable el comportamiento de las tres hermanas, que, deseosas por transmitir sus inquietudes literarias, se enfrentan a un mundo donde el papel de la mujer estaba muy limitado. Por este motivo, no resulta extraño que para poder publicar sus poemas, las Brontës no tuvieran más remedio que ocultar “their own names under those of Currer, Ellis and Acton Bell” (Wilks, 1976:111), empleando cada hermana las iniciales de su nombre en los seudónimos elegidos. Tres años más tarde, en la introducción escrita por

---

8 En cuanto a los seudónimos que escogieron las escritoras, -Currer, Ellis y Acton-, Winfred Gérin afirma al respecto: «While a governess at the Sidgwick, Charlotte had certainly heard much of their neighbour, Miss Frances Mary Richardson Currer, of Eshton Hall, Skipton, whose property touched Stonegate, and whose library was famous throughout the north. She was one of the founder patrons of the Clergy Daughters' School, so that her name must have been doubly familiar to Charlotte. The poetess Eliza Acton (1777-1859), who had considerably success in her day and was patronized by royalty, may have suggested Anne pseudonym to her. There appears to be no clue to the origin of Emily's choice of names,
Charlotte para la edición de *Wuthering Heights* y *Agnes Grey* de 1850, parece reconocer el motivo real por el que decidieron recurrir a dichos pseudónimos: las tres hermanas intentaron evitar un escándalo por el hecho de ser mujeres.

 [...] the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names. Positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because -without at the time of suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called ‘femenine’, -we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice;¹¹ (Gaskell, 1857: 228)

Después de varios intentos en vano en busca de un editor, el 28 de enero de 1846 Charlotte escribe a Messrs Aylott and Jones, una pequeña editorial situada por entonces en el número 8 de Peternoster Row, en Londres “inquiring whether the firm would be interested in publishing a one-volume collection of short poems, either at the publisher’s risk or if the authors shared it” (Paddock y Rollyson, 2003: 10). Finalmente la editorial acepta, pero sólo si las Brontë pagan por adelantado los costes de producción, condición que finalmente aceptan las tres hermanas. De este modo, y tras corregir ellas mismas los borradores mandados por la editorial, finalmente se publican sus poemas en mayo de 1846, bajo el título *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* (Ingham, 2008: 25). Además, las hermanas pagan los costes de promoción. Desafortunadamente, únicamente se vendieron dos ejemplares.

La publicación no tuvo una acogida favorable. Tras dos meses de silencio, el 4 de julio aparecen dos reseñas anónimas en las revistas *Critic* y *Athenaeum*. En ambas se manifiesta un evidente interés por la identidad de los autores, quienes sin proponérselo, habían creado un halo de misterio. La reseña aparecida en *Critic* echaba en falta un prefacio que introdujera de algún modo los poemas al lector: “Who are Currer, Ellis and Acton Bell, we are nowhere informed [...] If the poets be of a past or of the present age, if living or dead, whether English or Americans, [...] -nay, what their Christian names, the publishers have not thought fit to reveal to the curious reader”. El crítico que la firma finaliza indicando que quizás el propósito de este anonimato sea el que se juzgue únicamente su mérito: “Perhaps they desired that the poems should be tried and judged

---

¹¹Ellis» (Gérin, 1971: 185-186). Aunque Gérin no encuentra una relación directa entre el nombre de Emily y Ellis, parece ser que «Ellis» era un nombre familiar para los vecinos de Haworth, propietaria de una de las fábricas de la zona. En cuanto a Miss Frances Mary Richardson Currer, se debe comentar que se convirtió en una de las primeras mujeres coleccionistas de libros de Europa. Con la enorme biblioteca que heredó de su bisabuelo, creó una colección de 15.000 volúmenes que catalogó en diferentes materias como religión, historia, arte, literatura, etc. Eliza Acton, aunque se dedicó a la poesía en un principio, destacó más por la publicación de su libro de cocina dedicado a lectores caseros, *Modern Cookery for Private Families*, publicado en 1845.
upon their own merits alone, [...] and if such was their intent, they have certainly
displayed excellent taste in the selection of composition that will endure the difficult
ordeal” (Reseña anónima aparecida en Critic, 4 julio 1846 en Barker, 1994: 497).

Un año después de la publicación únicamente habían conseguido vender dos
ejemplares (Ingham, 2008: 25). A pesar de este fracaso, las hermanas Brontë no cesaron
en su propósito de seguir componiendo, aunque lo siguieron haciendo bajo identidades
ocultas. En parte, esta decisión la tomaron por los prejuicios que mostraban los críticos
hacia las mujeres escritoras en la sociedad victoriana inglesa, donde la mujer debía
carecer de todo tipo de aspiraciones literarias; como indica Lavin Camacho las Brontë
son mujeres cultas en una sociedad de hombres (Brontë, 1984: 11).

3.2. Wuthering Heights

3.2.1. Publicación y posterior recepción de Wuthering Heights

En diciembre de 1847 aparece publicada por primera vez Wuthering Heights, bajo el
seudónimo masculino de Ellis Bell, nombre que la propia escritora había adoptado el
año anterior cuando las tres hermanas Brontë decidieron publicar sus poemas de
juventud9. Justo antes de finalizar el siguiente año, en diciembre de 1848, E. Brontë
moría a la edad de treinta años sin haber disfrutado del reconocimiento de la crítica de
su país. Si bien la novela no alcanzó un éxito rotundo, hoy día Wuthering Heights es
conocida a nivel mundial. La introducción de Patsy Stoneman confirma este hecho:

In British public libraries in 1991-1992 it was the third most borrowed book, and in 1994 it
was available in the United Kingdom in 27 different editions. It has been translated into 26
languages and has generated at least 36 sets of illustrations, 23 stage plays, 14 musical settings,
including full-scale ballet and opera, 11 radio and 5 television adaptations, 8 films, and 12 later
novels at least partly based on Wuthering Heights (Stoneman, 1998: 8).

A pesar de que Wuthering Heights transgredía descaramadamente los límites impuestos
por la moral imperante de aquella época, la novela fue capaz de atraer la misma
mención crítica de la que disfrutó Charlotte con la publicación de Jane Eyre. Aunque en
ningún momento cesan las reacciones de asombro ante el desarrollo de la historia en sí y
algunas de sus escenas, desde el principio se supo valorar la originalidad y genio de su
autor, entremezclándose a la vez palabras de alabanza y condena.

9 Se trataba de una edición de 250 ejemplares, divididos en tres volúmenes: los dos primeros
correspondían a la novela de E. Brontë y el tercero y último estaba ocupado por la primera novela de su
hermana Anne, Agnes Grey.
Como muestra de algunas críticas, se va a destacar de manera concisa algunas de las reseñas que se encontraron en el escritorio de E. Brontë tras la muerte de la escritora. La primera reseña corresponde a una revista sin identificar y que se sitúa alrededor de 1847. En ella, se destaca una profunda admiración por el autor, sin hacer mención alguna al tema o a la rudeza de los personajes, “This is a work of great ability, […] It is not every day that so good a novel makes its appearance; and to give its contents in detail would be depriving many a reader of the half the delight he would experience form the perusal of the work itself” (Reseña sin identificar, citado en Lloyd Evans, 1982: 376).

La revista Britannia publica una nueva reseña, en la que se condena las pasiones violentas de los personajes de Wuthering Heights. A pesar de que “there is singular power in his portraiture of strong passion” (Britannia, 15 de enero de 1848, citado en Lloyd Evans (1982: 377)) subraya como “The scenes of brutality are unnecessarily long and unnecessarily frequent; and as an imaginative writer the author has to learn the first principles of his art” (Britannia, 15 enero de 1848, citado en Lloyd Evans, 1982: 377).

Las críticas a Wuthering Heights se siguieron sucediendo en los meses posteriores. Sin olvidar la condena por el uso de juramentos y maldiciones empleados por algunos de los personajes, muchos de ellos en boca de Hareton o Joseph que hoy día resultan inofensivos, se añadió también la dificultad que suponía para la comprensión de ciertos diálogos en empleo realista del dialecto de Yorkshire, al que la autora recurrió de manera constante para el personaje de Joseph. Por todas esas razones, y a pesar de que el público receptor reconoció la fuerza de la novela, no es de extrañar que Charlotte, la única hermana Brontë con vida, se lanzara a defender la memoria de Emily y Anne. Un hecho que se vio favorecido por la aparición de una nueva reseña literaria. En 1850, en la que además de alabar el trabajo realizado en Wuthering Heights, se insistía en que el autor de la obra era Currer Bell. Ante tamaños errores, la editorial Smith & Elver vela oportunidad perfecta de lanzar al mercado editorial la segunda edición de la novela, invitando a Charlotte a su contribución personal. Tras la aceptación por parte de Charlotte para participar en esta nueva empresa, en diciembre de 1850 Smith, Elder publica Wuthering Heights, acompañada de nuevo de la novela Agnes Grey. La única diferencia entre la edición original de 1847 y esta posterior de 1850 se trataba de la aportación personal de Charlotte. Bajo el seudónimo de Currer Bell, Charlotte escribe el
prefacio de la novela junto con una nota biográfica\textsuperscript{10}, \textit{Biographical Notice of Ellis and Acton Bell}, en la que desvela las ocultas identidades de Currer, Ellis y Acton Bell\textsuperscript{11}.

3.2.2. \textit{Catherine Earnshaw}

Este apartado se centra en los motivos expuestos por Catherine Earnshaw en el capítulo IX (volumen I) que la mueven a casarse con Edgar Linton, mostrando las nefastas consecuencias de esta unión, gracias a la cual, Catherine deja tras de sí su hogar de Wuthering Heights para adentrarse en la atrayente esfera del poder y estatus social. Una decisión con la que la escritora E. Brontë refleja en la novela una clara crítica a la sociedad clasista de su época.

Esta búsqueda por alcanzar una vida mejor se materializa en la elección libre y sin coacción de Catherine al aceptar la propuesta de matrimonio de Edgar Linton, único medio que posee para ascender tanto social como económicamente. Sin embargo, y como Catherine demuestra en la conversación que mantiene en el capítulo IX, en su fuero interno es consciente de que no está actuando de la manera más acertada. En dicha conversación, considerada fundamental en el desenlace de la historia, se debe tener en cuenta cómo Catherine, ignorante de la presencia de Heathcliff que escucha lo que está diciendo, provoca finalmente un conflicto. Tras haber escuchado las palabras de Catherine, Heathcliff huirá y volverá tras tres años con el propósito de expropiar a los Linton y a los Earnshaw. Con idea de profundizar en este conflicto, se ha creído oportuno dividir la conversación en dos partes diferenciadas:

La primera de ellas abarca desde el momento en el que Catherine se acerca a Nelly preguntándole: “Are you alone, Nelly?” (I, 9, 169), concluyendo con la siguiente duda que Nelly lanza al aire, “Where is the obstacle?” (I, 9, 176). En esta primera parte en la que Catherine busca la aprobación externa que desea oír para acallar su consciencia, el lector no sólo conoce la respuesta afirmativa de Catherine a Edgar, sino también los frívolos motivos que le llevan a amar al joven.

\textsuperscript{10}La reseña biográfica a las novelas tiene un curioso tono de disculpa. Con su nota introductoria, Charlotte separa a Emily y a Anne de sus obras. De acuerdo a Charlotte, ni Emily ni Anne guardaban relación directa con los temas que trataron bajo su pluma, asegurando al público que sus hermanas eran damas muy refinadas, a pesar del material tan mordaz y deplorable que habían escogido para sus novelas, en el que destacaban las conductas demoníacas de Heathcliff y del marido alcohólico de The Tenant of Widdell Hall.

\textsuperscript{11}En la edición de 1850, Charlotte editó una selección de algunos de los poemas de sus hermanas, -18 escritos por Emily y 7 por Anne-, y revisó de manera equivocada los textos originales de \textit{Wuthering Heights y Agnes Grey}, modificando el significado inicial y destruyendo en parte los intentos de Emily por reproducir el dialecto de Yorkshire. Las primeras ediciones de \textit{Wuthering Heights} posteriores a la edición de 1850 siguieron en un principio el texto modificado por Charlotte. No obstante, las últimas ediciones suelen mostrar una cierta objeción al texto de 1850. En 1963, W.W. Norton publica un texto autorizado, editado por William M. Sale, Jr., en el que se reconcilian la primera y segunda edición.
Ante la pregunta de “Why do you love him, Miss Cathy?”, (I, 9, 173) Catherine se apresura a contestar: “Well, because he is handsome, and pleasant to be with […] And because he is young and cheerful […] And because he loves me […] And he will be rich, and I shall like to be the greatest woman of the neighbourhood, and I shall be proud of having such a husband” (I, 9, 173-74). Sin lugar a dudas, esta serie de afirmaciones no expresa de manera alguna una razón seria y coherente, que excuse el deseo de Catherine de prometerse con Edgar. Es más, los argumentos que manifiesta se basan únicamente y exclusivamente en el aspecto físico, puesto que parece llamarle más la atención la apariencia externa de su prometido y sus buenas perspectivas económicas.

Con la justificación infantil de Catherine al basar su amor por Edgar en la riqueza y el estatus social que le aportará a su persona, E. Brontë refleja a grosso modo una realidad existente y que ya adelantaban Jane Austen de forma irónica al comienzo de su novela Pride and Prejudice, “It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife” (Austen, 1968 (1813: 1)). Catherine elige un matrimonio fundamentado más en el lujo\textsuperscript{12} que en el amor hacia Edgar, rechazando al amor real que siente por Heathcliff y causando así su eterna infelicidad. Se debe tener en cuenta que se trata de un época en la que “Marriage was rightly regarded as a serious matter” (Thompson, 1963: 19), siendo esencial para conseguir una cierta seguridad social y económica.

El matrimonio con Edgar es la única posibilidad que encuentra para poderse asegurar una posición de bienestar. En palabras de Fegan: “She loses her status as daughter of the house, becoming a dependent of her stern older brother, who is clearly set on founding his own family with Frances, a new dynasty which will exclude her” (2008: 95). Su hermano Hindley, como primogénito, ha heredado todas las propiedades de la familia Earnshaw. Además no puede olvidarse el hecho de que Catherine, por su condición de mujer y ante su hermano Hindley, quien como primogénito la ley le ha conferido todas las propiedades, es «the least economically integral member» (Regan, 1998: 53) de la familia Earnshaw. Por tanto, no es de extrañar que ansíe la unión con Edgar Linton. La posibilidad que este le ofrece abandonar el mundo represivo de Wuthering Heights y encontrarse un nuevo hogar lleno de todo tipo de comodidades, representa para Catherine la única manera de ascender en la escala social y económica. Heathcliff ya no

\textsuperscript{12}Emily Brontë refleja claramente a lo largo de la novela la actitud victoriana de mantener las apariencias, donde las clases sociales son hasta tal punto importante que Nelly supone que Frances no proviene de una buena familia, no tiene un nombre o dinero y por eso Hindley prefiere mantener en secreto cualquier tipo de información sobre su origen.
pertenece al nuevo círculo social que rodea a Catherine. Sin embargo, Catherine no será feliz puesto que el matrimonio es, “algo convencional impuesto por la sociedad, no tiene nada que ver con el amor verdadero y tiende al fracaso” (Menéndez Rodríguez, 2004: 25).

Su elección personal no sólo le va a permitir ascender económicamente, sino que además las familias Earnshaw y Linton no parecen poner objeción al enlace como adelanta Nelly, «“Your brother will be pleased […] The old lady and gentleman will not object, I think---you will escape from a disorderly, comfortless home into a wealthy respectable one; and you love Edgar, and Edgar loves you. All seems smooth and easy--where is the obstacle?”» (I, 9, 175-76). No obstante, Nelly entiende a la perfección la decisión que toma la joven atrayendo por la vida civilizada junto a Edgar Linton en Thrushcross Grange\(^\text{13}\). En cualquier caso, esta nueva vida llena de posibilidades que se presenta ante la joven Earnshaw no está exenta de problemas. Siendo consciente de que su decisión no es la adecuada, Catherine se dirige a Nelly de manera tajante para afirmar: “I’m convinced I’m wrong”, (I, 9, 176) ya que al aceptar a Edgar está negando su propia naturaleza y condición para poder escapar de Wuthering Heights.

Si analizamos la segunda parte de la conversación, Catherine reconoce el verdadero motivo por el que jamás podría casarse con Heathcliff, revelando al lector que “It would degrade me to marry Heathcliff now” (I, 9, 179). Obviamente, esta afirmación es el exponente más claro del conflicto social que se genera en la novela. Heathcliff, ante la situación de servidumbre y miseria a la que está sometido, no puede ofrecerle a Catherine el estatus y la posición social que ella tanto ambiciona.

Es importante recordar que en estos momentos Heathcliff no posee ni bienes, ni siquiera una posición social reconocida, todos ellos elementos que de algún modo caracterizan y distinguen de manera positiva a los grupos sociales en la Inglaterra victoriana del siglo XIX. Además, teniendo en cuenta la afirmación de Reader en su capítulo de “The Gentry” en el que expone que “Daughters had to marry as judiciously as possible, so as to secure a proper position for themselves and at the same time to maintain the honour and interest of their families” (Reader, 1974: 33) es razonable que Catherine no quiera someterse a esta realidad tan encarnizada que representa su compañero de juegos. El lector en consciente que nadie obliga a Catherine experimentar un cambio, sino que ella misma es la que se siente fascinada por todo aquello de lo que

\(^{13}\) Este detalle es destacable si se tiene en cuenta la precisión temporal que caracteriza a novela.
carece Heathcliff, y que ni por asomo parece estar al alcance de su mano, “Money, position, ease: the visible elements of society” (Williams, 1973: 67).

Su libertad de elección la lleva a tomar el camino erróneo a la hora de entender el verdadero significado de su matrimonio con Edgar. Catherine tiene claro que su nuevo estatus social servirá de válvula de escape para Heathcliff, permitiéndole la posibilidad de abandonar el mundo represivo de Wuthering Heights, cuyo máximo exponente no es otro sino su hermano Hindley Earnshaw. Así, la protagonista lo expresa en su conversación con Nelly: “Nelly, I see now, you think me a selfish wretch, but, did it never strike you that, if Heathcliff and I married, we should be beggars? whereas, if I marry Linton, I can aid Heathcliff to rise, and place him out of my brother's power” (I, 9, 181). Según Ballesteros González, “Catherine mitiga un tanto los egoístas designios de su matrimonio con Edgar Linton mediante sus planes para engrandecer a Heathcliff gracias a la posición social que adquirirá con su marido” (1998: 184). Ante este simple planteamiento, Nelly se escandaliza sólo de pensar que este sea el motivo real que mueve a Catherine a unirse con Edgar, ya que lo que Catherine pretende hacer no es ni mucho menos tan fácil de llevar a cabo, y menos aún con el dinero de quien se va a convertir en su marido y cuyas relaciones con Heathcliff son nefastas.

Esta nueva exclusión de Heathcliff, basada en el egoísmo de Catherine que la conduce a tomar una decisión errónea, da lugar no sólo a un evidente conflicto social, sino a toda una serie de acontecimientos que derivan de esta primera decisión y que se materializan en los actos vengativos de Heathcliff. Tal y como describe Eagleton, “In a crucial act of self-betrayal and bad faith, Catherine rejects Heathcliff as a suitor because he is socially inferior to Linton; and it is from this that the train of destruction follows” (1975: 101).

Catherine, rendida a la tentación de alcanzar una cierta superioridad social y económica intentará llevar dos vidas paralelas y completamente opuestas: por un lado, como la mujer de Edgar Linton y de acuerdo a los dictámenes de la sociedad; por otro, como compañera y amiga de Heathcliff, evitando una separación que Nelly vaticina como inmediata y que Catherine se niega a aceptar: "He quite deserted! we separated!" she exclaimed, with an accent of indignation. "Who is to separate us, pray? They'll meet the fate of Milo! Not as long as I live, Ellen ---for no mortal creature (I, 9, 137).
4. CONCLUSIONES

Compartimos pues la siguiente idea expuesta por Davies según la cual E. Brontë era consciente de los conflictos e intereses expuestos por los distintos grupos sociales: “Emily Brontë undoubtedly recognised the permanent antipathy of interests between the ruling clases and the ruled, each tribe, class, sect, party and gender struggling for power without the violent natural and social orders (Davies, 1994: 240). Una afirmación que refuerza la idea para concebir Wuthering Heights como una crítica social, en donde el comportamiento de sus personajes es un reflejo de la realidad vivida en aquellos años.

En una época en la que los grupos sociales están claramente diferenciados, es bastante significativo que la estructura básica de la novela se asiente en un único conflicto derivado de la confrontación entre distintos grupos sociales. La elección que se le plantea entre Heathcliff y Edgar Linton queda enmarcada dentro de una sociedad eminentemente patriarcal, donde la posición de la mujer desde un punto de vista legal queda anulada, o al menos relegada a la del marido, a quien corresponde la prioridad en todos los ámbitos relacionados con la pertenencia de posesiones de la mujer. Por tanto, no es de extrañar que Catherine, ante el hecho de que su hermano Hindley sea varón y primogénito, y por consiguiente el único beneficiario de la propiedad, demuestre una clara conciencia de clase. Un hecho que viene a confirmar cómo en una misma clase social, la desigualdad comienza en el nacimiento, en donde la distinción según se trate de varón o mujer es decisiva por las implicaciones futuras que acarrea. Más aún si se tiene en cuenta que “Marriage was rightly regarded as a serious matter” (Thompson, 1963: 19), razón más que suficiente para que el matrimonio de Catherine Earnshaw con Edgar Linton sea la única alternativa posible que se le presenta, con idea de poder disfrutar de una seguridad económica, alcanzando así un buena posición social. Su inclinación final por Edgar Linton es la causa del conflicto de clases que se desarrolla en Wuthering Heights y que Eagleton describe del siguiente modo: “That choice seems to me the pivotal event of the novel, the decisive catalyst of the tragedy” (1975: 101) En su anhelo por pertenecer al núcleo familiar de los Linton no realmente por lo que son, sino por el poder social y económico que representan, Catherine no sólo se traiciona a sí misma, sino que también traiciona su amistad con Heathcliff, abandonando el mundo represivo que supone la casa de labranza de Wuthering Heights. Esta decisión tan personal que Catherine adopta finalmente confirma las palabras de Williams según las cuales, “It is class and property that divide Heathcliff and Catherine” (1973: 176),
repercutiendo directamente en Heathcliff, su compañero de juegos, quien movido por el odio y la venganza intenta obtener el prestigio social del que nunca ha disfrutado.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


bitstream/10810/10159/1/PAJARES%20INFANTE%2c%20E_Traducci%C3%B3n%20y%20censura.pdf>


Brontë, E. *Wuthering Heights, a new edition revised, with a biographical notice of the authors, a selection from their literary remains, and a preface by Currer Bell*. Londres: Smith, Elder, 1850.


HILDA HILST: ENTRE A LOUCURA E A LUCIDEZ

Dilce Pio Nascimento
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

Este trabalho faz uma abordagem teórico-filosófica sobre a escrita transgressora da escritora brasileira Hilda Hilst. Sua obra é impregnada de um sentimento de recusa do mundo e por isso o considera como “o não lugar”. Assim como suas personagens, a biografia da autora aponta para um estado d’alma de condenação, pois o mundo é um lugar onde nada se realiza em sua plenitude e por causa disso questões como a ausência, a solidão, o tempo, a morte estarão sempre presentes, delineando tanto a vida quanto a obra desta escritora de temperamento autêntico. De um lado, extremamente lúcida naquilo que diz, por outro lado, louca e chocante no modo de dizer, porém, preserva a beleza artística singular de uma escrita subversiva da literatura contemporânea brasileira.

1. DA VIDA À ESCRITA TRANSGRESSORA

Hilda Hilst é uma importante escritora brasileira do Século XX escreveu mais de quarenta livros nos gêneros poesia, prosa e teatro. Considerada pela crítica como transgressora. Teve uma vida desarraigada, boêmia até os 33 anos e após essa fase decide isolar-se em um sítio, vivendo na companhia de cães, conhecida como Casa do Sol, na cidade de Campinas, São Paulo. Nas poucas entrevistas que concedeu, dizia ouvir vozes do além e ter contato com discos voadores. Tinha a impressão de que ninguém entenderia sua escritura porque era uma escritura louca.

O compreender da vida para Hilda Hilst era completamente absurdo e indecifrável. Os temas mais abordados no conjunto de sua obra estão Deus, amor, morte e paradoxalmente esses mesmos temas se desdobram, numa visão pessimista do ser em estar no mundo, convivendo, respetivamente, com ausência/presença de deus; com o amor/des amor marcado pela solidão; com a impermanência do tempo que configura a vida/morte. A ironia sobre a existência de um deus ou da forma como se concebe deus está no eixo central de sua escrita. Sua obsessão está em desvelar a face oculta do homem que é Deus. Mas ela jamais utiliza a palavra Deus e sim uma figuração divina que é geralmente designada pela expressão “ser sem nome”.

A escritora estreia na literatura com o livro de poema “Presságio” publicado em 1950. No conjunto de sua obra existe sempre uma relação duplicada de elevação e rebaixamento referente à concepção de deus. O discurso é elevado, mas ao lado da elevação discursiva tem-se um tom irônico, pois há um distanciamento muito grande entre o sujeito e o sagrado como se observa a seguir no fragmento do poema:

De montanhas e barcas nada sei
Mas sei a trajetória de uma altura
E certa fundura de águas.
E há de me levar a ti uma das duas.

Em minha muitas vidas hei de ti perseguir.
Em sucessivas mortes hei de ti chamar este teu ser sem nome
Ainda que por fadiga ou plenitude, destruas o poeta
Destruiendo o Homem (Hilst, 1998: 74).

O Sagrado estaria, de um lado, nas alturas, “montanhas” ou estaria em lugar rebaixado, profundo? “certa fundura de água”. O eu lírico o procura em uma dessas dimensões. Eis a incógnita que persegue a poesia de Hilda Hilst: o habitat divino. Com sarcasmo e ironia descontrói a ideia preconcebida do sagrado ao despersonalizá-lo conforme este fragmento poético;

Teu nome é Nada.
Um sonhar o Universo
No pensamento do homem:
Diante do eterno, nada.
Morte, teu nome (Hilst, 1998: 170).

O mistério da existência e o estar no mundo é vivenciar o absurdo movido por forças antagônicas, pelo dualismo morte/vida que estão intrínsecas no homem. Nessa visão, há um enfrentamento do sujeito com a divindade. O ser divino não é mais onipotente, por isso não pode mais manipular o homem, pois ele também é divino por representar uma polimorfia das máscaras de Deus.

Essa afirmação choca todo um modo de pensamento historicamente construído no ocidente a respeito da constituição da divindade. Destituída da moral cristã, Hilda Hilst dessacraliza o sagrado ao dar ao homem o mesmo nível e status de Deus. Nessa óptica sua escritura entra na dimensão do desregramento, da ruptura, da loucura. De acordo com Foucault (1978: 20), “o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta desta seriedade que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desenhosa deste nada que é a própria existência”. A morte, nessa concepção não se restringe ao corpo físico, mas, principalmente, à subversão, ao
contradiscuro, assim, a loucura substitui a morte, pois ambos os conceitos possuem o mesmo valor na sociedade tradicional, de desligamento com os valores e normas sociais, logo, o sujeito nesse estágio é ignorado, reduzindo-se ao “nada”.

A poesia de Hilda Hilst possui um alto nível metafísico e filosófico, sua inquietude com relação à existência ultrapassa as fronteiras do cognoscível. À procura de resposta para suas indagações reflete no seu fazer poético um sentimento visceral que é a busca do outro, do desconhecido, provocando no ser da escrita uma “desordem da conduta, do coração, desordem do costume e do espírito” (Foucault, 1978: 125).

A escritora optou por uma vida desregrada e profana, externalizando nas suas obras as marcas da voz feminista libertária, se colocando como porta voz contra todos os valores da moral cristã, pois, de acordo com o pensamento Nietzscheniano (2008), a existência humana não é racional e forçar a vida a esse modelo é morrer, pois ele inibe o prazer, a fruição, a liberdade criadora. Esse pensamento estabelece um novo modo de pensar e viver com liberdade, longe de padrões castradores, no encontro com os verdadeiros valores do espírito humano.


E por que haverias de querer minha alma
Na tua cama?
Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas
Obscenas, porque era assim que gostávamos.
Mas não menti gozo prazer lascívio
Nem omiti que a alma está além, buscando
Aquele Outro. E te repito: por que haverias
De querer minha alma na tua cama?
Jubila-te da memória de coitos e acertos.


No preâmbulo do livro tem-se a grande problemática, já discutida sobre a condição do ser, de estar no mundo sobreacarregado de símbolos e valores que negam a vida na
essência de leveza e liberdade. A referida narrativa é um monólogo das divagações da única personagem que movimenta a narrativa através das múltiplas vozes que ecoam do interior de Hillé através de lapsos de consciência ou de profunda lucidez, deixa várias personagens falar sobre si mesma ou sobre o fantasma do que estão pensando a respeito da narradora que assume vários papéis, por exemplo quando se apresenta como a sua vizinha que esclarece para o leitor a vida confinada, da obscena senhora D, em um quarto, vivendo como os loucos em hospícios.

A voz da suposta vizinha também informa que “Ehud”, um dos nomes da narradora, teria sido seu marido, mas já está morto, conforme esta passagem do texto:

[...] olhe, dois pãezinhos para a senhora, fui eu mesma que fiz, sou sua vizinha, lembra? olhe senhora D, não pode se trancar assim, a morte é coisa que não se pode dar jeito, né, o senhor Ehud ficaria triste lhe vendo assim, tá morto né, a morte vem pra todos, a senhora também podia colaborar com a vizinhã né, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam as minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas (Hilst, 1982: 11).

A obscenidade, e o erotismo exacerbado demonstra a insanidade da “senhora D” diante da vida, por não ser compreendida, vivendo na penúria, na miséria e no abandono do mundo. Essa condição cria no ser um sentimento de recusa transformado em violência e morte do sujeito, conforme Bataille (1987: 27), “a própria natureza é violenta e, por mais comedidos que sejamos, uma violência pode nos dominar de novo, que não é mais a violência natural, a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não põe reduzir à razão”.

Nessa concepção de violência, Bataille apresenta o erotismo como a manifestação de uma recusa da vida apolineia -o predominio da lógica, da razão, em oposição ao dionisíaco, a sensibilidade da alma humana- numa visão nietzschiana, o erotismo coexiste dentro de cada sujeito, mas movido por forças antagônicas “igual e contraditória do interdito e da transgressão. (Bataille, 1987: 24). O sujeito vive numa constante luta por estar submetido à lei, às normas sociais, o interdito, de um lado e a violação da lei, de outro lado, movido pela rebeldia transgressora de não aceitação do cumprimento dessa(s) lei(s).

Túrgida -mínima
Como virás, morte minha?
Intrincada. Nos nós.
Num passadiço de linhas.
Como virás?
Nos caracóis, na semente
Em sépia, em rosa mordente
Como te emoldurar?
Afilada
Ferindo como as estacas
Ou dulcissima lambendo
Como me tomarás? (Hilst, 1998: 159-160).

As imagens do poema apresentam a morte numa oscilação antética constante entre, o que enche e ao mesmo tempo o que esvazia, a prisão e a liberdade, o grotesco e a beleza, a dor e o prazer. As inúmeras imagens a respeito da morte e o futuro interrogativo “como virás, morte minha?” assusta o eu lírico, por não ter a certeza da continuidade da vida. Conforme Schopenhauer, a morte

[…] é o rico ventre do nada, prenhe de mundos, que contém agora as estirpes futuras? - A verdadeira e sorridente resposta seria: onde deveriam estar senão lá, onde o real sempre foi e será, no presente e no seu conteúdo, portanto em ti, no interrogador fascinado, que, nesse desconhecer do próprio ser assemelha-se à folha da árvore, que, no outono murchando e na iminência de cair, lamuria-se acerca de seu cumprir e não quer ser consolada com a visão do fresco verde que reestará a árvore na primavera, mas lamentando-se exclama: “Isso com certeza não sou Eu”? (2000: 85).

O sujeito teme a morte porque é colocado diante do Eu que se julga eterno, o perecível por temer a si mesmo que é o absurdo do desconhecido. Essa dimensão põe em evidência o fim psicológico de todas as coisas, entre outras, o homem-natureza que terá um fim biológico, mas dentro de si, em vida, convive com a morte psicológica onde tudo é perecível e efêmero.

A duração das coisas não passa de um ínfimo instante. As imagens eróticas e muitas vezes pornográficas em “A Obscena Senhora D”, Hilda Hilst com ironia atenua a relação de perda (morte), pois elas surgem como uma via de fuga da dura realidade. Para burlar a dor, o sofrimento, a incomunicabilidade, o abandono, a escritora transgressora opta pelo prazer do escatológico, do rebaixamento, como nas comédias gregas, encenadas por homens inferiores. Nessa concepção, rebaixa tanto o sujeito quanto o seu criador um deus. Ambos são retratados como animais inferiores, pois ao se referir a Deus usa o termo ora “Porco-menino” ora “Porco-poeta”, confirmadas na estrofe abaixo:

Porco- poeta que me sei, na cegueira, no charco
A espera da Tua Fome, permita- me a pergunta
Senhor dos porcos e de homens:
Ouviste acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
Deus é rebaixado à categoria de animal inferior, logo os homens são mais inferiores ainda, pois deus é o “senhor dos porcos e dos homens”, logo o amor também está nesses lugares “baixos”, decadente tal o seu criador e suas criaturas.

2. **A LOUCURA COMO LIBERDADE CRIADORA**

   De cigarras e pedras, querem nascer palavras.  
   Mas o poeta mora  
   A sós num corredor de luas, uma casa de águas.  
   De mapas-mundi, de atalhos, querem nascer viagens.  
   Mas o poeta habita  
   O campo de estalagens de loucura.  

   Da carne de mulheres, querem nascer os homens.  
   E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome (Hilst, 1998: 48).

   A arte criadora em Hilda Hilst está no frenesi da existência, na busca de si mesmo, no incomensurável, na sensibilidade da alma. Neste poema, as palavras “quero nascer” o que nem sempre é possível porque o lugar do poeta oscila entre os meandros da frieza “luas” e “água”, bem como também “querem nascer viagens” de um lugar imaginário ou fictício “mapas-mundi” e “atalhos”, mas existem restrições no querer porque a morada do poeta encontra-se nas “estalagens de loucura”, ou seja, encontra-se em um lugar irracional e incompreensível; finalmente o poeta “preexiste” acima de qualquer coisa, se sobrepondo “o sem-nome”, como já mencionado, este último significa uma das máscaras de Deus.

   A irreverência na escrita surge no ato de dessacralização das palavras sagradas, como por exemplo, a palavra “Deus”. Se o nome personaliza, institui uma entidade, nesse jogo da linguagem, o texto de Hilda Hilst, descarta o nome, desqualifica-o. A ruptura com a continuidade do pensamento tradicional é a marca discursiva dessa escritora, pois ao ferir a racionalidade incide sua escrita na dimensão da loucura como libertação criadora. Se o poeta é o demiurgo, logo ele está livre do sagrado, porque a constituição do sagrado no ocidente é marcada por violação da liberdade do ser de expressão e liberdade no viver ao impor normas e, consequentemente, a violência se instala.

   Outro poema publicado, em 1969, no livro “Alcoólicas”, potencializa a rebeldia pelo excesso de lucidez:

   Mandíbulas. Espáduas. Frente e avesso.  
   A Vida ressoa o coturno na calçada.  
   Estou mais do que viva: embriagada.  
   Bêbados e loucos é que repensam a carne o corpo  
   Vastidão e cinzas. Conceitos e palavras.
Como convém a bêbados grito o inarticulado

Nota-se nesse poema, a força verborrágica da palavra marcada por imagens fortes como “Bêbados e loucos” que somente eles “repensam a carne o corpo”. Em outras palavras, o eu lírico mostra que existe proibições na sociedade em falar da carne e do corpo de um eu inconstante e limitado como usufruto do prazer. Nietzsche (2008), ao falar sobre o homem como vontade de potência, afirma que este é um ser criativo, não é técnico, protesta a moral cristã: “Eu nego, por um lado, um tipo de homem que até gora foi tido como o mais elevado, os bons, os benévolos, os benéficos; nego. Por um lado, uma espécie de moral que alcançou vigência e domínio como moral em si – a moral da décadence, falando de modo mais tangível, a moral cristã” (Nietzsche, 2008: 104).

A escrita altamente lúcida de Hilda Hilst incide exatamente sobre a negação da moral cristã tratada por Nietzsche. É pelo viés da decadência que incide a escrita ora de alto padrão formal, hermético e erudito ora chocante, bizarro como este fragmento de “A obscena Senhora D”:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou rosas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito (Hilst, 1982:05).

A personagem Hillé encontra-se na dimensão da loucura, logo lhe é dado o status de insanidade nesse estágio da existência tem o privilégio de expor sua verdade a respeito da concepção do ser divino. A imagem denuncia mais do que as palavras. A gentileza com que a personagem engole simples alimentos diários não é o mesmo para engolir as palavras grafadas com iniciais maiúsculas, “Mais”, “Todo”, “Incomensurável”, as quais possuem uma carga semântica frívola, arrogante, que são as faces de Deus.

Nessa crítica não somente os valores cristãos são negados, mas também há uma crítica à própria palavra que deixa de ser uma imagem acústica e passa a ser uma entidade. Em uma entrevista, Hilda Hilst ao ser questionada sobre sua escrita obscena fala que obsceno “é a miséria, a fome”. Nessa resposta, descarta de sua escritura a ideia de pornografia e obscenidade de que guarda a palavra no sentido semântico. Nesse contexto, Foucault (2007) questiona a relação existente entre a linguagem e o ser do homem. A cultura se fundamenta na palavra, se organiza e criam-se valores ontológicos para certas palavras umas altamente sacralizadas, outras no abismo do vulgo, do grotesco, da mesma forma que a primeira, não podem ser mencionadas.
Mas a poética da loucura e da transgressão ultrapassa as medidas, as regras de boa conduta e a poesia de Hilda Hilst é um brado estridente que sinaliza o diagnóstico da insensatez humana:

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.
Me deste vida e morte.
Não te dói o peito?
Eu preferia
A grande noite negra

Percebe-se neste fragmento, o desabafo de revolta do eu lírico para com o seu criador. Pois a maior demência e loucura é o viver/não-viver, vida/morte pulsante em cada ser da criação. Mas, a pior morte é esta condição do viver na cegueira do próprio existir e, segundo Foucault, “a demência é tudo o que pode haver de desatinado na sábia mecânica do cérebro, das fibras e dos espíritos” (Foucault, 2007: 282). O filósofo conceitua a demência a partir do olhar clínico e de como os médicos, desde o século XVII, trataram deste sintoma. E o desdobramento da demência é a loucura quando o indivíduo está solto de todas as regras.

O discurso poético de Hilda Hilst evoca o estado d’alma de demência como patologia da condição humana. Nesse pensamento, a demência encontra-se impregnada na sociedade, principalmente naqueles que se julgam “sãos” e sua voz ecoa nessa chaga da falsa realidade, onde a vida não passa de ilusão. Nesse sentido, o “ louco” mantém uma hiper lucidez é o único ser livre, da mecânica do pensamento racional que tolhe o indivíduo ao violar seus anseios mais íntimos da sensibilidade e da criação.

Além da loucura como libertação ser um dos problemas abordados na obra de Hilda Hilst, o silêncio, a incomunicabilidade do ser, a transitoriedade da vida marcados pelo tempo, por fim, a espiritualidade através das vozes do além que dizia ouvir. Estas são questões profundamente pensadas em todo o conjunto de sua obra. Dizia ela conviver com os mortos e ouvir as vozes do além. Por causa dessa inquietação, Hilst constrói em seu retiro, na Casa do Sol, uma estação de rádio para captar essas vozes.

Em 1959, a escritora publicou o livro de poemas “Roteiro do Silêncio”, prenunciando uma vida de isolamento e solidão conforme o fragmento a seguir:

Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.
Nas prisões e nos conventos
Nas igrejas e na noite
Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.

[...]
O meu silêncio é maior
Que toda solidão
E que todo silêncio (Hilst, 1998: 375).

Apesar de o eu lírico expressar a profunda imagem do silêncio, a poesia persiste em falar dos lugares onde se prende um arame na garganta onde a voz não pode ser ecoada com vivacidade tais como “prisões”, “convento”, “igrejas”. O eu incide todos esses lugares na mesma categoria de interdição. O sujeito sente toda a angústia e fardo do mundo provocado por um sentimento de morte intermitente da pessoa, do ego que tem o esquecimento, restando apenas algumas fagulhas de memória como retratado neste fragmento de outro poema, do livro “Balada do festival”, publicado em 1955:

Nada mais tenho
na memória
rosa dos ventos
transitória
onde estarás
depois de todo
o meu tormento (Hilst, 1998:401).

O problema do tempo como o ladrão das vidas está presente na escrita de Hilda Hilst tal como em Dante Alighieri (1998), porém, neste último, com outra concepção. O narrador da “Divina Comédia” arrepende-se do tempo em que andou errante pela “selva escura”:

Nel mezzo del camin di nostra vita
mi ritrova per una selva oscura,

O narrador-personagem Dante chega ao inferno com a alma carregada de remorso e para sair desse estado precisa passar por um estágio de superação das suas transgressões, por meio do arrependimento e pela força de vontade chega ao estágio da luz, marcado pelo encontro com o poeta latino Virgílio. A partir desse encontro, pode fazer o trajeto, iluminado pela luz da razão do poeta. Ao contrário deste pensamento medieval e castrador, a poética de Hilda Hilst ascende à luz da consciência para a morte do sujeito, condição irreversível rumo ao nada. Nenhuma deidade, nenhuma “alma digna”, como a do poeta latino, pode resolver o problema da alma humana dilacerada ou conduzir os homens para um mundo mais ditoso. A viagem de cada um é solitária e é esta hiper consciência que marca a escrita louca e esfuziante, de liberdade de expressão
e de sensibilidade cortante. Portanto, em sua poética, a escritora não há do que se arrepender porque o tempo é a própria morte constante.

Hilda Hilst é uma das vozes tardia da literatura brasileira. Uma mulher autêntica que viveu intensamente sua escritura. Não foi bailarina, como a mãe gostaria que fosse tampouco exerceu a advocacia, mas afiou as mão delicadas à construção da própria existência, que só havia sentido na literatura. Seus textos não apresentam formas fixas, tanto quanto o seu viver. Adorava ouvir a declamação de seus poemas como se ouve a grande ópera da vida: daquilo que há de dor e de sabor.

Em 2004, a escritora deixa o palco da vida terrena, mas sua produção, sem demérito para outras grandes vozes femininas da literatura brasileira como Clarice Lispector e Ligia Fagundes Telles, incorporou na vida e na escritura a pós-modernidade. Como um espelho estilhaçado, ainda pouco ou mal compreendida pela crítica, a obra de Hilda Hilst é inquietante ao retratar a vida com o que há de maior prazer, mas também com o que há de profunda dor e amargura. E toda essa carga sentimental é transplantada para sua obra de fôlego, de rara beleza estética e profundamente filosófica.

**REFERÊNCIAS**


MARIANGELA MACCIONI E ANGIOLA MARIA: I DUE VOLTI DELLA MAESTRA RESISTENTE.

Damiano Piras
UNED

"Non temo chi può uccidere il mio corpo, ma chi può offendere il mio spirito" (Maccioni, 1995: 52)

Quando l'amore verso le proprie convinzioni valica i confini del banale conformismo, quando la lotta per i propri ideali svisce le prepotenze imperanti e quando il coraggio annichilisce i timori e le oppressioni, non è raro imbattersi in personalità di grande spessore umano e artistico, eroi di strada, individui capaci di istruire senza pretendere, di guidare altre anime senza imporlo, di segnare il cammino per generazioni presenti e future. Ma la difesa della propria integrità morale e intellettuale implica spesso grosse privazioni e mancati riconoscimenti, in virtù di quel principio di ingenua e involontaria visionecheria che inebria l'uomo quando è chiamato a scegliere tra conformismo e anticonformismo. Per di più, gli audaci che decidono di intraprendere il difficile cammino dell'autonomia di pensiero vengono spesso avvolti da un'aura di "pazze", che nell'immaginario dei loro contemporanei è amplificata da sfumature di ammirazione, di disprezzo, di rabbia o di incredulità, a seconda dei casi. E qualora volessimo persistere in questa sottile metafora che unisce folia, ardimento ed emancipazione delle idee, avremmo tutte le ragioni per annoverare la nuorese Mariangela Maccioni tra le "pazze", le irriducibili e le coraggiose della prima metà del Novecento italiano. Ella incarnò il prototipo di donna battaglieria, della fiera antagonista del fascismo più duro e dell'instancabile sospiatrice innamorata della vita e della libertà.

Nata nel 1891, la Maccioni fu un'integerrima maestra, un'appassionata di letteratura dell'Ottocento, di Filosofia e di Storia delle Religioni, un'amorevole figlia, una fedele compagna nonché un'attenta scrittrice. La vita non fu certo benevola con lei, ciononostante, le disgrazie non le impedirono di essere sempre sé stessa e di agire gli ostacoli per venirne fuori più forte di prima.

È considerata uno dei tre pilastri della triade ribelle e sardista della politica nuorese dell'epoca, assieme a Marianna Bussalay e Graziella Giacobbe, ma anche un'intrepida compagna di strada che supportava con amorevole e attento distacco le lotte dei partiti di sinistra, prediligendo l'azione più libera e popolana dei movimenti. Le sue insubordinazioni al fascismo forgiarono quel postumo alone di miticità attorno alla sua
figura, anche grazie alla premurosa e certosa opera di reminiscenza e di esaltazione delle sue gesta portato avanti dal marito Raffaello Marchi; difficile capire perché *Sa Mastra Maccioni* non riuscì a godere del meritato riconoscimento in vita, potremmo assurgere a causa principale la succitata tendenza alla viltà dell'uomo intimidito, oppure reinterpretare il pensiero di Salvatore Guiso, sottolineando quella sensazione di fastidio che effondevano i cittadini nuoresi dell'epoca al cospetto di personalità che trasgredivano la *routine* quotidiana.

Ora, limitarci a decantare in modo antologico la liricità della sua vita, costellata di battaglie ideologiche, di lotta verso quel sentimento di degrado morale e intellettuale che per lei emanava il regime fascista, di soprusi e sacrifici, di incarceramenti punitivi, di disgrazie familiari, sarebbe quanto mai riduttivo e, probabilmente, genererebbe una piazzetta narrativa che contrasterebbe con la vita appassionata della Maccioni. Perché il suo essere anticonformista e ribelle non dovrebbe essere confinato all'encomiabile sentimento anti dittatoriale, bensì esteso a varie eccentricità della sua personalità: è la somma di tutte queste originalità che crea il personaggio, è l'unione di queste tipicità a certificarne la tanto ambita "folia". Proprio per questo proverà a delineare un profilo alternativo della valente maestra, mettendo a confronto due facce della stessa medaglia, due metà (una reale e l'altra letteraria) che cercheranno di confluire in un tutto descrittivo. Faremo leva su queste due anime della Maccioni per metterne in luce tutte quelle sfumature di libertà e di distinzione che contribuirono a renderla un simbolo della città di Nuoro e della Sardegna, un vanto per un popolo orgoglioso e perseverante, che trae linfa vitale da personaggi di tale spessore.

Mariangela Maccioni e Angiola Maria, pertanto: la maestra resistente capace di opporsi alla dittatura fascista senza scendere a compromessi, contrapposta alla fanciulla immaginaria dalla testa riccioluta, dal faccino pallido e dall'animo ribelle, frutto della penna autobiografica della stessa Maccioni, nonché fiera protagonista dell'opera letteraria *Il mio romanzo*. Quest'ultima rappresenta il tentativo di romanzare la propria vita, di far riaffiorare i ricordi e farli navigare in un mare di realtà mista a fantasia, in uno spazio letterario nel quale i personaggi si discostano parzialmente da quelli reali e sono intrisi di quella crisi esistenziale e morale che ne certifica il loro stato di antieroi. Il ritratto familiare che arriva a noi è uno splendido spaccato di gioie e spensieratezze infantili, di angosciati rappresentazioni della guerra, della morte che aeggia inesorabile tra i capitoli del testo e della sensazione soffocante del mal di vivere. *Il mio romanzo* è tutto questo, ma non solo: Angiola Maria non è da intendersi esclusivamente
come una mera trasposizione letteraria della vita della Maccioni, ma a tratti ne diviene un vero e proprio alter ego, evidenziando intime e lente contrapposizioni caratteriali che risaltano le emozioni cangiante e gli inevitabili mutamenti generazionali delle idee. Ai fini del presente lavoro, la parte romanziata ricostituisce la sfaccettatura più intima e introspettiva della maestra, le sue speranze, emozioni e inquietudini: Angiola è dipinta con un amorevole distacco, quasi a voler sancire una separazione netta con la Maccioni "reale", è inizialmente una bambina spensierata, amante della natura, della vita di campagna, della vendemmia e della neve, è aperta alla vita, vivace e autentica mina vagante emotionale per l'affettuosa madre. Si lascia cullare dalle filastrocche e le piace curarsi, senza cadere mai nella trappola della vanità. Col passare del tempo la bambina vispa e entusiasta cede il passo ad un'adolescente sempre più determinata e nostalgica; il viso resta pallido sebbene più paffuto, "non è quella gran bellezza che l'infanzia aveva promesso" (Maccioni, 1995: 58), e la fiamma del patriottismo e del sardismo inizia ad accendersi inesorabile nel suo cuore, e con essa la voglia di unirsi ai moti popolari. La sua giovinezza coincide con un periodo culturalmente florido per la città di Nuoro, definita da alcuni come la Atene Sarda, per via delle personalità di spicco che frequentano il capoluogo barbaricino a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo.

La fusione tra vita reale ed esistenza romanziata ci fornisce un panorama completo della sua personalità, che noi dividiamo in differenti punti per risaltare il libertinismo comportamentale e l'evoluzione del suo pensiero. Le caratteristiche che maggiormente vengono ricordate della Maccioni sono, come più volte accennato, la sua acerrima lotta contro le prepotenze del fascismo nonché la sua avversione nei confronti delle imposizioni dittatoriali nel mondo della scuola, sebbene sia interessante notare il suo cangiante atteggiamento nei confronti della guerra e di ciò che essa rappresenta: per la giovane Angiola Maria la guerra era un atto necessario, ella desiderava ardentemente che Tripoli fosse italiana e non nascondeva il suo giubilo dinanzi all'entrata nel conflitto dell'Italia. E se qualcuno osava stupirsi per cotanto entusiasmo, lei rispondeva che "la grandezza per l'Italia, le nostre rivendicazioni" (Maccioni, 1995: 131) e celava appena il suo ardente desiderio di essere crocerossina per poter aiutare i valenti sul campo. Questo spirito bellico dell'Angiola letteraria è giustificato dalla stessa Maccioni, in età adulta, con il fatto che da piccola aveva amato la letteratura risorgimentale, i proclami mazziniani e covasse l'idea che la guerra fosse una sorta di missione divina e magniloquente, necessaria per la libertà dei popoli. Ma il tempo cambia inevitabilmente.
le cose e quando i conflitti bellici iniziarono a non essere presenti solo nell'immaginario collettivo e fecero capolino sulle prime pagine dei quotidiani, le persone compresero che dietro alla facciata eroica si nascondeva un mondo di barbarie, di devastazione e di morte e, improvvisamente, anche per Mariangela la guerra perse quel velo di magniloquenza che la avvolgeva e le apparve uno strumento atroce di oppressione e di soddisfazione della sete di espansione dell'uomo.

La Maccioni decise di seguire le orme lavorative del papà Sebastiano e volle diventare maestra. Non fu necessario attendere troppo affinché la si vedesse alle prese con un centinaio di bambini, in condizioni alquanto modeste e decisamente poco confacenti a un'istituzione scolastica. Ma nei confronti dell'insegnamento, sia Angiola Maria sia Mariangela provarono sentimenti contrastanti, che denotano l'animo inquieto della nuorese: Angiola riflette uno scenario molto intimo della docenza, la gioia per aver conseguito il sogno lavorativo si scontra con la dura realtà fatta di lontananza, di nostalgia di casa e di ristrettezze economiche. I primi tempi a contatto con i bambini furono realmente traumatici, il fatto che fosse così giovane non aiutava a incutere quella sensazione di rispetto e di timore negli animi dei piccoli discenti. Inizialmente fu colta da una sensazione di abbandono mista a scoraggiamento, desiderò di morire nei lunghi pomeriggi trascorsi a piangere nella buia e fredda stanza in affitto; eppure, quel mestiere così faticoso riuscì poco a poco a ritagliarsi un prezioso spazio nel cuore della ragazza, il tempo alleviò le pene e le permise di intravedere le bellezze di quello stare a contatto con i piccoli discenti: "sarebbe quasi divertente la scuola senza quel brusio che le strazia i nervi" (Maccioni, 1995: 91).

Professionista attenta e diligente, per ben trentatré anni svolse il proprio ruolo con pazienza e meticolosità e fu sempre molto amata dagli studenti, anche nei periodi bui della galera o del sollevamento dall'incarico voluto dal regime fascista; divenne per tutti Sa Mastra, la maestra, ma per molti anni perseguì il sogno di trovare una professione alternativa che le permettesse di accantonare quell'insegnamento, verso il quale non covò mai una passione vera e propria, così come affermato dal marito Raffaello Marchi, e confermato dalla stessa Maccioni quando sostenne: "io so che altra vera fatica non esiste fuori dall'insegnamento, che ti logora, ti succhia la vita e ti incretinisce anche a lungo andare" (Maccioni, 1988: 20). Chissà se le precarie condizioni di salute del padre, inevitabilmente idealizzate nel degrado psicofisico causatogli dalla lunga attività docente, non abbia contribuito alla cementificazione di tale atteggiamento nei confronti dell'insegnamento.
Menzionavamo in precedenza la cangiante immagine che la guerra forgiò nella mente della Maccioni. La romantica e bellica givincella lasciò lentamente spazio ad una personalità più libertaria e riflessiva. Si avvicinò con curiosità al nascente Partito Sardo d'Azione, uno schieramento politico nato in Sardegna nel 1921, molto legato a ideologie indipendentiste e di socialismo liberale, il quale auspicava un'inevitabile ripresa del popolo sardo a seguito della disastrosa prima campagna mondiale che, per l'isola, risultò oltremodo sanguinosa. Le idee di Emilio Lussu e di Camillo Bellieni fecero breccia nel cuore degli isolani e divennero ben presto un'impetuosa alternativa al partito fascista. Tuttavia, inesorabilmente, l'ombra lunga del regime iniziò a coprire l'animo irriducibile dei sardi e le ordinanze fasciste non tardarono ad arrivare. Soprattutto in ambito scolastico. Ne Il mio romanzo, Angiola ricorda come le idee totalitarie si diffusero rapidamente nelle scuole di Nuoro e "quasi" tutti coloro che gravitavano intorno ad esse accettarono di buon grado le imposizioni provenienti dall'alto: le lezioni venivano spesso interrotte per far spazio enfatici e prolissi interventi sul Duce e sulle idee dittatoriali, il professore di educazione fisica divenne ben presto la personalità di spicco all'interno dell'istituto didattico, mentre i direttori venivano scelti in modo certosino e condividevano gli atteggiamenti supponenti e l'intransigenza fascista. Apparve lampante fin da subito che sarebbe stato impossibile essere considerati dei buoni maestri se non si fossero seguite le idee del partito.

L'avverbio virgoletato nel paragrafo precedente acquisisce una valenza fondamentale ai fini di questo articolo: esso racchiude lo spirito di sacrificio e l'ardore di alcune valenti persone che non chinarono la testa dinanzi alle succitate imposizioni, ma che anteposero l'onore all'umiliazione. Mariangela Maccioni fu parte integrante di quel "quasi" e seppe "tenere alta la fiaccola della libertà" (De Muro, 2003: 419), a discapito della sua serenità. Fin da subito mostrò segni insofferenza verso quel ramo politico che le parve troppo invadente e i suoi atti di insubordinazione non tardarono a manifestarsi. Il primo ha una data ben precisa, 28 ottobre 1923: a Nuoro venne allestita una manifestazione scolastica per commemorare il primo anniversario della Marcia su Roma, momento chiave dell'ascesa politica del Partito Nazionale Fascista in Italia. La Maccioni la disertò, attestando con un certificato medico la propria indisposizione nei confronti delle cerimonie "di carattere emotivo" (Maccioni, 1988: 109), ovviamente poco convincente per le autorità, che la deferirono al Provveditorato. È solo l'inizio di una serie di vicissitudini che la contrassegneranno come nemico pubblico del fascismo.
Ma probabilmente l'evento che segnerà definitivamente il suo futuro avverrà l'anno successivo. Si tratta dell'assassinio del politico Giacomo Matteotti, Segretario del Partito Socialista Unitario e noto antifascista, il quale venne rapito da individui vicini al regime e freddato qualche tempo dopo. La notizia non lasciò indifferente l'opinione pubblica e scaldò tanto il cuore della Maccioni che fu l'unica insegante nuorese ad avere il coraggio di esporli apertamente, firmando il documento pro Matteotti e, contestualmente, indirizzando alla sua amica Marianna Bussalay il seguente messaggio: "cara Marianna, ti sono grata per il tuo affetto e per la tua bontà nel perdonarmi senza limitazione. Ho bisogno di questa e di quello. Senti la nuova primavera che aleggia sull'Italia? Io ne vivo". (Maccioni, 1988: 16). Le parole della maestra emanano un irrefrenabile messaggio di speranza, quantunque la tanto agognata primavera liberista non riuscì a soppiantare il cupo e freddo inverno fascista, e la succitata sottoscrizione segnerà il suo futuro in modo indelebile.

Angiola Maria si ritrovò ben presto a non doversi preoccupare esclusivamente della vivacità dei suoi alunni, bensì dello stretto controllo che le riservarono i direttori fascisti degli istituti dove prestava servizio. Le supervisioni a sorpresa durante le sue ore di lezione fomentarono ulteriormente le asprezze del regime nei suoi confronti; a seguito di una delle numerose ispezioni sostenute: "l'ambiente era già così fasticizzato che mi meravigliai molto di questo scherzo dell'ispettore, e ne ebbi una grande gioia, senza dubbio eccessiva, ma che dimostrava come già mi sentissi isolata nell'ambiente scolastico" (Maccioni; 1988: 49). L'Angiola letteraria ricorda con particolare enfasi una di queste interruzioni didattiche, avvenuta nella scuola elementare di Nuoro nel 1929: un irato superiore irruppe in classe e prese a interrogare i bimbi seieni circa le gesta del Duce Mussolini, ignorando la tenera età dei pargoli e la loro limitata propensione ai fatti politici, e un forte sentimento di rabbia e di incredulità infuocò il suo animo dinanzi all'attesa impreparazione dei bimbi. L'imposizione di una piccola "lezione cina" sul Duce non si fece attendere, così come il valente rifiuto della maestra nuorese, futuro responsabile di una lunga serie di mansioni extrascolastiche e di un minimo riconoscimento di merito nella relazione di fine corso; ma è degno di nota lo stralcio della relazione de Direttore didattico di Nuoro al Podestà della medesima città, datato 17 maggio 1929, nel quale sostiene che:
visita e ritornando sul motivo della sua cronaca che riguarda un apprezzamento storico mi disse che non aveva considerato storico il fascismo perché la sentenza era affidata ai posteri! (Maccioni, 1988: 115)

Ormai Mariangela era tenuta sotto stretta osservazione da parte del regime e tutte le sue conversazioni epistolari dovevano eludere il rigido provvedimento della censura fascista; le lettere venivano ispezionate e spesso bloccate o rispedite al mittente. Ella sapeva perfettamente che la politica di Mussolini avrebbe inevitabilmente condotto il Paese in guerra e non voleva essere complice di tale atrocità verso l'umanità. Scrisse Marchi:

Quanto più un popolo o una città avevano contribuito ad arricchire e ampliare la dimensione intellettuale e morale dell'uomo, e a farlo crescere nella sua civiltà, tanto più questo popolo o questa città erano degni dell'amore e del rispetto di tutti. Così per lei ogni attacco alle fonti del sapere, dell'arte, della conoscenza filosofica, della fantasia creativa, era un attacco della barbarie contro la civiltà. Le opere dell'intelligenza valevano quanto i diritti della persona umana a non morire per cause di guerra e di violenza. (Maccioni, 1988: 28)

E la sua posizione non migliorò dinanzi a rifiuto di donare al Regime la propria fede nuziale quando venne chiamata a farlo, infrangendo deliberatamente la nuova legge che intimava ai cittadini di donare l'oro alla Patria, ai fini di magnificarne l'immagine. La sua risposta fu diretta e negativa, nonostante alcune persone le avessero consigliato di piegarsi alla volontà di Roma. Le minacce non la intimorivano e non esitava a depistare la feroce repressione postale pur di mantenere dei rapporti epistolari con amiche ed amici resistenti, esiliati o antifascisti, quantunque fu proprio uno scambio epistolare a far crollare quella fragile barriera protettiva che separava la Maccioni dai duri provvedimenti legali, aprendole le porte del carcere. Accadde che la sua grande amica Graziella Giacobbe, esiliata a Tunisi ma nuorese e antifascista nell'animo, riuscì nel coraggioso tentativo di farle pervenire uno scritto dal quale si evinceva che un impavido anarchico nuorese, di nome Giovanni Dettori ma conosciuto anche come Bande Nere, era eroicamente caduto in battaglia sul territorio spagnolo; ne seguì un'ardente conversazione clandestina che, purtroppo, fu rinvenuta da una giovane fanciulla, allieva della Maccioni, la quale non esitò a divulgare la notizia nonché ad assestare un colpo definitivo alla flebile autonomia di condotta della maestra.

La prima perquisizione dell'umile casa, datata 1937, fu solo il preludio alla detenzione, giacché dovettero trascorrere due interminabili giorni prima che quella traumatica invasione della sua intimità da parte delle forze dell'ordine si tramutasse in incarcerazione. Fu l'inizio di un periodo molto duro, nel quale il ricordo della cara
madre e del fedele marito le conferirono la forza di aggrapparsi a quella compostezza che la contraddistinse, unitamente alle oniriche immagini della natura e dei paesaggi sconfinati. Ma non fu sempre facile mantenere la lucidità mentale in quei duri fragranti di solitudine. Talvolta la sensazione di impotenza prevaleva sulla determinazione, si impossessava della sua mente e la spingeva a rifugiarsi nell'amore di Raffaello, mentre la sua mano stilava messaggi melanconici come "ancora qui mi sento abbandonata, dispero, soccorrimi dolcissimo" (Maccioni, 1988: 26).

E il Marchi non si dimostrò immune agli accorati appelli della sua amata, si prodigò per la sua liberazione, ma comprese che il confine della dignità umana non doveva essere oltrepassato quando gli venne consigliato di chiedere una sommessa supplica a Mussolini; egli sapeva che la Maccioni possedeva la tenacia necessaria per superare i periodi di crisi, poiché dalle lettere giornaliere che gli indirizzava traspariva una lucidità confortante, soprattutto quando pungolava volontariamente e velatamente il regime con frasi del tipo "non ti scrivo a lungo per non infastidire la censura" (Maccioni, 1988: 30).

La proposta di confino per la maestra nuorese non si fece attendere e parve quasi inevitabile, considerata la campana di tensione politica che la Maccioni si era costruita attorno. Ciononostante, quando tutto lasciava presagire il peggio, accorsero in suo soccorso sia la dottoressa Adelasia Cocco, che attestò le inadeguate condizioni fisiche della sua assistita per la sopportazione di tale provvedimento, sia il Prefetto di Nuoro Achille Martelli, medaglia d'oro al valore militare e tiepido fascista, che impugnò la sentenza di confino, assumendosene la piena responsabilità. Quest'ultima decisione non fu affatto condivisa dall'opinione pubblica nuorese e taluni optarono per una manifestazione di discordia; in tal senso, ricordiamo la veemente critica che mise in atto l'organo della Federazione Fascista "Nuoro Littoria", che additò sia la Giacobbe che la Maccioni come "due passionarie lesbiche" (Guiso, 1996: 26) mentre gli altri artefici della mancata osservanza della sentenza vennero definiti "quattro fessi intellettuali" (Guiso, 1996: 26).

Ma le disavventure erano lunghi dall'essere concluse. Qualche tempo dopo fu raggiunta da un duro provvedimento che la inabilitava alla pratica docente e le negava lo stipendio, l'ennesimo atto di prepotenza perpetrato dal fascismo nei suoi confronti. Fu il principio di un periodo complesso dal punto di vista economico e familiare, nel quale si affidò alle lezioni private per guadagnarsi da vivere e preferì restare amorevolmente accanto all'anziana madre, ormai non vedente e non autosufficiente. Dopo la tragica
morte di entrambi i fratelli, Mariangela divenne l'unico vero pilastro familiare per l'inferma genitrice, fatto che condizionò alquanto la sua esistenza. La cecità impedì all'anziana di vedere l'avvento del fascismo, ma questo non le preclusse la possibilità di percepire tutta la brutalità del tiranno regime: "se ci vedessi! Se potessi scrivere! Possibile che nessuno sia capace di prendere la penna per protestare contro questi abusi?" (Maccioni, 2014: 15), solleva affermare, turbata dalle continue angherie subite dalla figlia.

Le colleghi de Sa Mastra e le vecchie "amiche" fingevarono goffamente di non conoscerla, rispettando alla lettera quell'assurdo divieto di frequentare le persone politicamente compromesse; e lentamente passò il tempo, ma le disavventure per la Maccioni non accennarono a diminuire. La censura fascista si fece nuovamente viva per via di un giornalino dattiloscritto che furtivamente arrivò tra le sue mani: è l'Angiola romanizzata a darne notizia, sottolineando come il documento segreto e proibito dal titolo Avanti Sardegna, a cura di Mario Berlinguer, fosse un accorato appello ai sardi a non opporre resistenza dinanzi al possibile sbarco nell'isola delle truppe alleate, ma rappresentava anche uno squarciato di luce in quel cupo presente fascista. La sua lettura clandestina le provocava dei tumulti interni di gioia, poiché presentiva che la libertà era vicina e come per magia non era più sola in quella lotta pacifica contro il nemico; ciononostante, proprio quando le voci di una possibile caduta del Duce si facevano sempre più consistenti, la rete del fascismo riuscì ad imbrigliarla nuovamente. Sembra quasi che il destino si stesse prodigando per farne di lei una vera "eroina", giacché a seguito del rinvenimento del manoscritto di Berlinguer, Angiola resistette alle pressanti richieste delle forze dell'ordine con la frase: "se c'è pena per qualcuno io non lo dico" (Maccioni, 1995: 70), riferita agli autori dello stampato. Una risposta impetuosa ed orgogliosa, che lei stessa definì ingenua ma necessaria.

La caduta del fascismo non le riconsegnò automaticamente le chiavi dell'insegnamento, per via di quei disapponti che la Maccioni generava anche tra i ranghi della polizia badogliana, che ne acredetero ulteriormente le ristrettezze economiche, relegandola a una situazione di quasi povertà. Condizione, quest'ultima, che non arrivò mai a intaccare la sua prorompente ospitalità o a compromettere l'elargizione di una parola di conforto o di un pasto caldo nei confronti degli infreddoliti e riconoscenti militari di stanza a Nuoro, che non disdegnavano una visita occulta alla sua umile ma confortevole dimora. Quest'ultimo punto, a mio modo di vedere, rappresenta la vera rivincita morale della Maccioni nei confronti delle avversità, una vendetta ai danni del
destino beffardo, quasi a voler schernire la mano che fino ad allora le aveva arrecato solo dissapori e sofferenza. E la sua successiva nomina a Direttrice della Biblioteca "Sebastiano Satta" di Nuoro ci appare un riconoscimento timido ma necessario, oltre che un'attestazione di stima che il popolo nuorese poté manifestare quando le nubi fasciste si diradarono, e con esse la più volte citata sensazione di codardia che rapisce i sensi umani dinanzi alla paura e al pericolo.

Ma se volessimo approfondire maggiormente i due profili della Maccioni, noteremmo ulteriori sfumature di distacco dai canoni della Nuoro dell'epoca, che ne fortificano l'aura di ribellione e di "sana pazzia" che si erge attorno alla sua figura. In primitis, possiamo osservare come le sue concezioni religiose mutino nel corso degli anni. Mentre la giovane Angiola venne adeguatamente istruita al verbo religioso dalla premurosa e praticante madre, notiamo come con il passare del tempo la Maccioni si discosti da quello spirito di appariscenza e di ostentazione cristiana nella quale erano immersi i cittadini nuoresi dell'epoca; la sua parte letteraria offre al lettore uno spaccato di quell'incertezza cristiana che la porta ad alternare momenti di preghiera e di completa devozione ad altri nei quali dubita apertamente dell'esistenza di Dio. A tal proposito, in un passaggio del romanzo, Angela prova a svestirsi di questo senso di colpa puntando il dito contro il suo professore di Ginnasio, reo di averle aperto le porte di un mondo nuovo, nel quale la religione non occupava quel ruolo primario che la società sarda dell'epoca le conferiva: "per primo le aveva fatto sentire che c'è un mondo di bellezza nello spirito umano e che questo mondo si può esprimere nell'armonia della parola, nell'armonia del colore e della forma" (Maccioni, 1995: 60). Ma sono i duri colpi che le inferisce la vita a far vacillare la sua fede, sente impotenza mista a incredulità dinanzi alle numerose sciagure che è chiamata a sopportare; e quindi appare normale che in talune occasioni cerchi di sviare al malefico pensiero dell'inesistenza di Dio attribuendo la colpa di quella spirale di tristezze alla natura.

Sappiamo che intorno agli anni venti la Maccioni cadde in una profonda crisi esistenziale, che la sospinse a vedere la fede come un atto di profonda intimità nonché a rifuggire da quello "strumento di partecipazione realistico e pragmatico" (Guiso, 1996: 24); la conseguenza di tale cambio di atteggiamento nei confronti della fede la guidò verso una predicazione del Cristo dei Poveri, fatto che le causerà numerosi grattacapi ma che non le impedi di "ascoltare la voce degli umili che aspettano lavoro, libertà e giustizia" (Cambosu, 1959: 78).
Amò ardentemente la natura, in tutte le sue manifestazioni, e i fiori ornarono i momenti gioiosi della sua vita. In vari passaggi del romanzo, Angiola prova a rifuggire i momenti difficili grazie all'immagine idilliaca di prati fioriti e di specchi d'acqua luccicanti, la visione delle rose e dei gigli le provocava un turbino di emozioni liete e non di rado investiva i propri risparmi in qualche variopinto bouquet, ad esempio quando volle festeggiare il buon esito degli esami di abilitazione alla docenza. Provava una sensazione di tenerezza a contatto con gli animali, adorava i colori sgargianti e non nascose mai la sua passione per i vestiti. Si trattò, quest'ultima, di una vera ossessione della maestra nuorese: Angiola Maria desiderava che tutti i suoi vestitini fossero diversi da quelle delle sue compagne di classe, li apprezzava di color cielo, rosa o verdi come l'acqua della fonte, provocando malcontenti nell'animo della sua umile e tradizionalista madre. La ragazza amava curarsi ma i suoi occhi critici le impedivano di rinvenire la bellezza in quel viso rotondo, pertanto, cercava di lenire le sue pene avvolgendo il suo corpo con vestiti aristocratici, che spazzassero via la mortificazione del sentirsi inferiore al cospetto delle sue compagne eleganti. Marchi ricorda come Mariangela ironizzasse sulla bruttezza del suo viso e come fosse gelosa della sua immagine, quantunque questo innocente vezzo risultò sempre direttamente proporzionale alle sue ristrettezze economiche: non di rado la si scorgeva con abiti sdruciti o accompagnati da scarpe rotte. Questa fu la Maccioni, una donna che seppe mantenere il proprio anticonformismo in quasi tutti gli aspetti della vita, dalla politica all'abbigliamento, ma che non lese mai l'integrità altrui, mantenendosi umile ed aperta al prossimo, anche quando le ingiustizie della vita avrebbero potuto inaridire il suo animo.

A renderla ancora meno legata alle convenzioni dell'epoca vi era anche la sua poca praticità verso tutte quelle mansioni che il forte matriarcato familiare della Sardegna a cavallo tra Ottocento e Novecento legava alle giovani donne, ossia, cucinare, rammendare e occuparsi delle faccende di casa. Queste sue mancanze vennero sopperite dalla domestica Giacomina Sulas (Chishedda per l'Angiola autobiografica) da sempre considerata una della famiglia più che una modesta badante, che supportò la maestra nella cura della dimora. Nel romanzo riscontriamo un passaggio nel quale Angiola ammette la sua totale mancanza di confidenza con l'uso di ago e filo, e sorride dinanzi alla strana richiesta del fratello che, lontano e solo, vorrebbe ricevere un fazzoletto ricamato da lei. Queste limitate capacità domestiche non generavano in lei alcuna preoccupazione, conscia com'era che l'intelletto dominava il corpo e non viceversa. Ella non amava la "routine femminile" dell'epoca e trovava poco fruttuosa quell'abitudine.
tutta femminile di chiacchierare attorno al tavolo per svariate ore; al pettinegolezzo anteponeva lo studio e la lettura.

Ecco quindi che tutte le caratteristiche succitate contribuiscono a delineare la figura di una donna indipendente, capace di rompere gli schemi del conformismo per restare fedele ai propri ideali; agli occhi delle maggior parte dei propri concittadini poté apparire differente, forse una ribelle, anche quando frequentò Raffaello senza essere sposata, alimentando le sempre vigili malelingue, o quando decise di non lasciare la città dinanzi all'ipotesi concreta di bombardamento per non abbandonare la cara genitrice, ma non cedette mai alle mode dell'epoca. Proprio per questo decisi di unirmi al coro degli estimatori di Mariangela Maccioni, perché ci insegnò a vivere seguendo le indicazioni del nostro cuore, a lottare anche dinanzi alle avversità più temibili, a non soccombere davanti ai pregiudizi, a capire che nessun corpo potrà mai essere realmente incatenato finché saremo capaci di volare e spaziare con la mente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


Ginesu, Federica, "Mariangela Maccioni, la maestra resistente che sfidò il fascismo". La Donna Sarda. Internet. 11-09-15.


Maccioni, M., Memorie politiche, a cura di Raffaello Marchi, Cagliari, Edizioni della Torre, 1988, pp. 1-172.

SARAH KANE, ¿UNA LOCA DE ATAR?:
SU TEATRO Y SU PHAEDRA’S LOVE

Andrés Pociña
Universidad de Granada

1. SARAH KANE, ¿UNA LOCA DE ATAR?

La más larga información sobre la vida del poeta Lucrecio aparece en la Crónica de Jerónimo, y dice exclusivamente esto, refiriéndose al año 94 a. C.: “Nace el poeta Tito Lucrecio, que más tarde, enloquecido por un filtro amoroso, como hubiese escrito algunos libros en los intervalos de su locura, los cuales revisó después Cicerón, se mató por su propia mano, cuando iba para los 44 años de edad”¹. La lectura del breve texto resulta estremecedora: nos pone frente a una escueta imagen de Lucrecio, el autor de uno de los poemas épico-filosóficos más grandiosos de la Humanidad, la cual nos señala que estaba loco, que en sus momentos de lucidez mental escribía, y que acabó suicidándose. No hay manera sensata ni de conciliar ni de discordiar tan escuetos datos. O si la hay, y hasta puede haber muchas, pero a fuerza de plantear supuestos de índole diversa, que brotan de la lectura de la fascinante De rerum natura, de cómo se enfrente uno a ella, de cómo se conciba, de cómo se incorpore a nuestras visiones personales de la existencia. Exactamente lo mismo pasa con la vida y la obra de Sarah Kane. Con nuestra escasa comprensión de la vida y con nuestra particular percepción de la obra de Sarah Kane.

Sobre la corta existencia de Sarah Kane disponemos de multitud de datos, que nos permitirían trazar una biografía de gran extensión. Pero lo que pretendo aquí es conseguir todo lo contrario, es decir, una síntesis sucinta de hechos fundamentales, susceptible de ser comparada a la visión de Lucrecio en el texto de Jerónimo con el que he comenzado. Para que esa “vida” de la dramaturga no sea obra mia, es decir, nada calculado por mí a la luz de una intención concreta, traduciré el texto que es posible leer en Wikipedia, en el día 15 de junio de 2015:

¹ Hier. Chron. p. 149 Helm (a. 94 a. C.): Titus Lucretius poeta nascitur, qui postea amatorio poculo in furorem uersus, cum aliquot libros per interualla insaniae conscripssiset, quos postea Cicero emendavuit, propria se manu interfecit anno aetatis XLIII.
Nacida en Brentwood, Essex, y criada por padres evangélicos, Kane tuvo una firme creencia cristiana en su adolescencia. Sin embargo, más tarde rechazó estas creencias. Después de estudios en Shenfield High School, hizo estudios de drama en la Universidad de Bristol, graduándose en 1992, y cursó un MA sobre escritura dramática en la Universidad de Birmingham, bajo la dirección del dramaturgo David Edgar.

Kane se enfrentó a severas depresiones durante varios años y dos veces ingresó voluntariamente en el Hospital Maudsley de Londres. Sin embargo, escribió firmemente, si bien despacio, a lo largo de su vida adulta. Durante un año fue escritora interna en Plaines Plough, una compañía teatral que promovía nuevas escrituras, donde estimuló con coraje a otros autores. Antes, había trabajado brevemente como asociada literaria en el Bush Theatre, en Londres. Kane murió en 1999 cuando, dos días después de haber tomado una sobredosis de medicamentos prescritos, se suicidó colgándose con los cordones de su calzado en un baño en el Hospital de King’s College de Londres⁵.

Tenemos ante nuestra consideración una biografía escueta, que destaca frente a otros muchos datos posibles que la escritora recibió una educación esmerada, interesándose muy pronto por los estudios universitarios realacionados con el teatro. A modo de paréntesis indispensable, se nos informa de diversos estados de depresión importante, incluso con internamientos en hospitales psiquiátricos. En su corta vida (no se olvide que nace en 1971), alterna esos estados de inestabilidad psíquica con una intensa vida teatral, en la que, además de actriz ocasional, directora, escribe una serie de obras, que al final de su existencia acaban en cinco obras teatrales, un guión para televisión, y diversos escritos breves. Y por último, después de más de un intento, consigue suicidarse, a los pocos días de haber cumplido 28 años. Las semejanzas con la breve biografía de Lucrecio no pueden ser más llamativas. Pero los datos sobre Lucrecio son cuestionables en su veracidad, los de Kane son verídicos; eso sí, unos y otros son interpretables.

El día 12 de enero de 1995, cuando Sarah tiene veinticuatro años, se representa en la sala Upstairs del Royal Court Theatre de Londres, un espacio muy reducido, con sólo sesenta asientos en los que el público está en conexión prácticamente directa con actores y actrices, el drama Blasted (quizá traducible por Reventado). Pocas veces en la historia universal del teatro un estreno provocó un escándalo tan llamativo como el del gran

---

⁵ Born in Brentwood, Essex, and raised by evangelical parents, Kane was a committed Christian in adolescence. Later, however, she rejected those beliefs. After attending Shenfield High School, she studied drama at Bristol University, graduating in 1992, and went on to take an MA course in playwriting at the University of Birmingham, led by the playwright David Edgar.

Kane struggled with severe depression for many years and was twice voluntarily admitted to the Maudsley Hospital in London. However, she wrote conscientiously, if slowly, throughout her adult life. For a year she was writer-in-residence for Plaines Plough, a theatre company promoting new writing, where she actively encouraged other writers. Before that, she had worked briefly as literary associate for the Bush Theatre, London. Kane died in 1999, when, two days after taking an overdose of prescription drugs, she committed suicide by hanging herself by her shoelaces in a bathroom at London’s King’s College Hospital. (El texto señala, en nota: Simon Hattenstone, Guardian, 1 July 2000).
debut de Kane³. El público atónito del Upstairs asiste al encuentro en una habitación de un elegante hotel de Leeds de Ian, un alcoholizado y fumador periodista de 43 años, físicamente destrozado por un cáncer de pulmón, y Cate, joven con la que ha tenido una larga relación. La primera frase que pronuncia Ian nos sirve de indicio de todo lo que vamos a escuchar y ver: “I’ve shat in better places than this” (Kane, 2001: 3)⁴, “he cagado en lugares mejores que éste”. Toda la Escena Uno de Blasted será un sobresaliente intercambio de sentimientos entre el amor y el odio, ocupando un lugar fundamental el aspecto sexual, en el que la pareja mantiene profundos desacuerdos, si bien en el día y la noche que dura esta parte, asistiremos a una masturbación, y después una masturbación compartida, una violación, una felación. En la Escena Dos seguimos en la misma habitación del hotel de lujo, pero con el cambio fundamental de la ausencia en escena de Cate, y la aparición del Soldado, un auténtico representante del salvajismo militar, que no tiene reparo en hacer un detallado recuento de las atrocidades de la guerra, mientras devora las dos comidas que allí encuentra. En la Escena Tres una bomba ha destruido la habitación del hotel; en sus restos siguen Ian y el Soldado, que viola analmente a aquél, y a continuación le devora los ojos. En la Escena Cuatro reaparece en el tremendo escenario Cate, ahora con un niña de pecho que le ha confiado una mujer; están agobiados por la falta total de alimentos, hasta que Cate se da cuenta de que la niña ha dejado de llorar porque ha muerto, y la entierra en el suelo. En la Escena Quinta y última, Cate sale de la habitación a buscar algo de comer, a costa de entregarse a la soldadesca; Ian queda, solo, ciego, hambriento, en la habitación; se masturba penosamente, defeca, desentierra al bebé y lo devora y se entierra él mismo en el suelo, con la cabeza fuera. Cate reaparece, con alimentos.

Este resumen del argumento que acabo de escribir es muy cuestionable: tan sólo he tratado de sintetizar los aspectos más llamativos, más violentos y repugnantes, porque son aquellos que sirvieron de fundamento esencial a la crítica periodística inmediata. Como ejemplo de ésta se recuerda siempre, todavía ahora, el artículo del crítico de The Daily Mail de Londres Jack Ticker, del día 19 de enero, con el título contundente “A disgusting feast of filth”, una repugnante fiesta de porquería, sin límites para la decencia, sin justificación alguna, en palabras suyas. A pesar de ser ese el tenor de una

³ Todos los estudios sobre Sarah Kane hacen referencia, con mayor o menor detalle, al escándalo motivado por el estreno de Blasted; con especial aprovechamiento pueden leerse las páginas referidas al mimo en las obras capitales sobre la escritora publicadas por D. Greig (en la “Introducción” a su edición de las Obras completas, 2001), A. Sierz (2001), G. Saunders (2002), etc.
⁴ Las traducciones son mías, salvo indicación en contra.
buena parte de la crítica inmediata⁵, otra parte se manifestó en el sentido contrario: David Greig, que seis años después sería el responsable de la edición canónica de las Obras completas de Kane, escribió en The Gardian, cinco días más tarde: “Blasted pervivirá. Es una obra muy buena realmente, y una vez que la histeria se apague, queda para ser leída y representada en los años venideros” (Saunders, 2000: 37)⁶. El escándalo inmediato y el éxito subsiguiente del estreno de Sarah Kane ha sido contado muchas veces, con más o menos acierto, y no debe convertirse en el centro de mi exposición. Lo resumiré, pues, con unas palabras de incuestionable autoridad debidas a Aleks Sierz, gran estudioso de la profunda revolución que supuso el nuevo teatro inglés de los años 90 del siglo pasado, al que este crítico precisamente aplicó la denominación de “In-Yer-Face” Theatre; en su libro fundamental sobre esta gran revolución del teatro inglés, ya en la Introducción señala el destacado papel que en ella representó la obra de Kane que nos ocupa:

Central en la historia de la nueva escritura es Blasted de Sarah Kane, que se estrenó en el teatro Royal Court de Londres en enero de 1995. Con sus escenas explícitas de abuso sexual y canibalismo, su lenguaje crudo y la brutalidad de sus emociones, Blasted resultaba a tiempo chocantemente radical por la forma y profundamente turbadora por el contenido. Fue atacada por los críticos con una furia sin precedentes y el estrépito resultante demostró que, lejos de ser irrelevante, el teatro podía ser profundamente provocador y generador de controversia (Sierz, 2001: XII)⁷

Y vuelvo a mi pregunta del comienzo de este apartado: ¿era Sarah Kane una loca de atar?. La pregunta no es gratuita: en la sucinta biografía de la dramaturga que encontrábamos en Wikipedia, a pesar de su brevedad veíamos que se prestaba atención a diversas depresiones, y sobre todo a su suicidio final. Al comenzar el capítulo 4 de la obra fundamental de Sierz a la que acabo de referirme, que es precisamente el dedicado de forma específica a Sarah Kane, señala el estudioso que la escritora se ha suicidado por las mismas fechas en que él escribía este capítulo dedicado a ella, y añade una serie de calificativos positivos que la crítica ha aplicado en semejante circunstancia a su obra y a su significado. Pero añade Sierz: “Incluso en su muerte siguió siendo objeto de controversia: en The Guardian Anthony Neilson se opuso a la idea de que su depresión fuese el producto de un ‘desespero existencial’, atribuyéndoselo en cambio a un desarreglo químico en su cerebro” (Sierz, 2001: 90). No entiendo muy bien el sentido que puedan ocultar las palabras de Neilson “a chemical imbalance in the brain”; en

---

⁵ Cf. sobre todo G. Saunders (2000: 37 ss).
⁶ Texto original inglés.
⁷ La traducción es mía.
cambio, sé con cuanta facilidad un juicio interesado, negativamente interesado, avanza por una serie de imprecisiones para calificar a una víctima de una depresión: chiflado, desvariado, enajenado, maníático, majareta, lunático, paranoico..., hasta llegar a demente, y por fin a loco, o aun peor, a loco de atar.

La insistencia en señalar las depresiones de Kane, sus aparentes desajustes mentales, su posible demencia, que demostrarían, ¿cómo no?, sus intentos de suicidio, y su trágico suicidio real, son argumento francamente útil para hacer una lectura superficial, desde una perspectiva conservadora, de los sorprendentes elementos innovadores que definen su teatro, sus cinco obras teatrales y su guión cinematográfico, tan profunda y violentamente diferentes del teatro al uso, tanto en la forma como en los contenidos. La joven de veinticuatro años que estrenaba Blasted en Londres en 1995, una obra tan anormal, a buen seguro que no era una mujer normal; y en ese no ser normal, según el rasero de medir del crítico, del espectador, del lector, Sarah Kane puede resultar desde una joven un poco desequilibrada... ¡hasta una furibunda loca de atar!

No existe, en mi opinión, una base objetivamente incontrovertible para sostener la locura de Sarah Kane. En apenas un quinquenio de producción dramática propia, sus cinco dramas Blasted (enero 1995, Royal Court Theatre Upstairs), Phaedra’s Love (mayo 1996, Gate Theatre)\(^8\), Cleansed (abril 1998, Royal Court Theatre Downstairs), Crave (agosto 1998, Traverse Theatre), 4.48 Psychosis (representación póstuma, junio 2000, Royal Court Jerwood Theatre Upstairs), siguiendo una línea de profunda preocupación moral por los problemas trascendentales que afectaban a la sociedad de su tiempo (incompresión, guerra civil, desestructuración familiar, ardor de la relación amorosa, hundimiento existencial, suicidio), tratan de comunicarlos, en el más amplio sentido del término, a su público, con toda la veracidad y con toda la violencia con que ocurren en el mundo real. Desde el punto de vista dramático, hay una evolución constante, a un ritmo precipitado en su sucesión temporal, que hace de las cinco piezas un capítulo completo de la historia del teatro actual. No me parece la obra de una loca de atar, ni de una simple loca; sí la de una mujer de un carácter distinto, muy distinto de lo normal. Sin personas así, ¿habría avanzado nuestra cultura a través de los siglos?

---

\(^8\) En el intervalo entre Phaedra’s Love y Cleansed, está su guión para corto titulado Skin (La piel), que fue televisado en junio de 1997 por el Channel 4.
Un aspecto a tener muy presente, para seguir adelante en mi exposición, consiste en la inconveniencia, más de una vez advertida por estudiosos que comprendieron muy bien la persona y la obra de Sarah Kane, de utilizar sus obras teatrales para construir a partir de ellas su biografía íntima. Al final de su excelente Introducción a la edición de las *Obras completas* de nuestra dramaturga, Daniel Greig hace una sabia advertencia, que merece ser reproducida en sus propias palabras:

The texts contained here are, undoubtedly, good plays and as such they will speak for themselves. To read these plays for what they tell us about their author is, to my mind, a pointlessly forensic act. The work’s true completion comes when the plays are read for what tell us about ourselves (Kane, 2001: XVIII).

(Los textos aquí contenidos, son, indudablemente, buenas obras teatrales y como tales hablarán por ellas mismas. Leer estas obras por lo que nos dicen sobre su autora es, en mi opinión, un acto obtusamente forense. El acabamiento verdadero de la obra llega cuando las piezas son leídas por lo que nos dicen sobre nosotros mismos).

Lucrecio, según Jerónimo en los intervalos de su locura, escribió con toda pasión su *De rerum natura*. Se trataba de explicar todos los seres de la naturaleza, las personas incluidas, desde una física atómica: todos se originaban por unión de átomos, todos parecían por desagregación de átomos. No había, pues, ni intervención de dioses en la creación, ni vida eterna para premiar o castigar a los vivos por sus acciones. ¡Había buenas razones para hacerlo pasar por un loco!

**2. GESTACIÓN DE PHAEDRA’S LOVE**


*Phaedra’s Love* fue, si puede decirse así, una obra de encargo: el Gate Theatre de Londres pidió a Kane que realizase una reescritura de un clásico, y su primera idea fue basarse en *Woyzeck* (1836), del alemán Georg Büchner, arraigada por la fuerte personalidad del protagonista, arrastrado por sus celos a la venganza y a la violencia. Sin embargo, el Gate Theatre tenía en perspectiva una representación de las obras de Büchner, y Kane tuvo que renunciar a su deseo de ocuparse de *Woyzeck* para el encargo que se le hacía; mas tarde, en 1997, dirigiría un montaje de esta obra en
representaciones al aire libre. Pensó entonces en *Baal* (1918), la pieza violentamente inaugural de Bertolt Brecht, de la que, sin duda con razón, opina Kane que está “loosely based on *Woyzeck*”. Los patrocinadores pensaron que podían tener problemas con los derechos de autor, cuestión eterna con las obras del dramaturgo alemán; en consecuencia, le sugirieron alguna obra griega o romana. Merece la pena recordar en las palabras de la autora su primera reacción: “Oh, I’ve always hated those plays. Everything happens off-stage, and what’s the point?” A pesar de todo, decidió leer una obra del teatro clásico grecolatino, en concreto de Séneca, porque le había gustado mucho la reciente traducción de una de sus tragedias hecha por su amiga Caryl Churchill. Y concluye: “Lei *Fedra* y de modo bastante sorprendente, me interesó”\(^9\).

De este modo la *Fedra* latina, y con ella el teatro de Séneca, llegan a Sarah Kane de la mano de Caryl Churchill (nacida en Londres, 1938), una de las figuras más relevantes del teatro británico de nuestro tiempo, en la que concurre, para quien escribe esto, el enorme atractivo de su gran interés por el teatro de Grecia y de Roma, cosa que, como acabamos de leer, en principio no interesaba en absoluto a su amiga Sarah Kane. Muestra espléndida de esto es su pieza *A Mouthful of Birds* (1986), compuesta en estrecha colaboración con David Lan, una de las reescrituras modernas más interesantes a partir de *Las bacantes* de Eurípides\(^10\). Los días 7 a 10 de junio de 1994 se representó en el Royal Court Theatre Upstairs, de Londes, el *Thyestes* de Séneca, traducido en verso por Caryl Churchill; las siete páginas de Introducción que esta escritora coloca antes de su versión resultan una lección admirable sobre el trabajo por ella realizado, y sobre su comprensión de la tragedia de Séneca. De forma absolutamente simpática, en la página introductoria al libro que contiene su traducción, escribe Caryl: “La última pieza en este volumen es una colaboración con un escritor fallecido, una traducción del *Tiestes* de Séneca” (p. viii).

El influjo de las *Tragedias* de Séneca en el sorprendente desarrollo del teatro inglés en la época de la reina Isabel es un hecho bien sabido\(^11\), y es conocimiento de cultura

\(^9\) Sigo en este párrafo, si bien con las acotaciones que me han parecido oportunas, el relato de Kane, en G. Saunders (2002: 72).


general cuanto deben muchos aspectos del teatro de Shakespeare y contemporáneos, en especial en su truculencia temática, su violencia, sus pasiones desatadas, al teatro del filósofo latino. Es algo que, por supuesto, conocía muy bien Kane, y sus alusiones a Séneca son frecuentes. A la hora de concretar las bases de su *Phaedra’s Love*, señala que leyó la tragedia de Séneca una sola vez, para evitar entrar muy a fondo en ella, porque no quería “escribir una pieza que no pudiese comprenderse sin conocer el original”. Precisa al mismo tiempo que el *Hipólito* de Eurípides solamente lo leyó después de haber escrito su versión personal, y que nunca leyó la *Fedra* de Jean Racine. Una lectura lenta y detallada de la reescritura de Kane concuerda perfectamente con sus palabras: pese a la originalidad de sus planteamientos, que imprenen un sello muy personal al conjunto de la obra, las huellas senecanas son frecuentes, incluso a veces muy aparentes, por ejemplo en la Escena Cuatro, en mi opinión la más interesante de toda la trama, en la que asistimos al encuentro entre Fedra e Hipólito (no se olvide que en la tragedia de Eurípides los dos personajes no se encuentran nunca).

Sin embargo, la centralidad del influjo de la tragedia de Séneca nos conduce a una situación paradójica, puesto que, sin la menor duda, y tal como se ha observado en diversas ocasiones, *Phaedra’s Love* gira en torno a la figura de Hipólito, que es sin duda su protagonista, y relega sensiblemente su interés por Fedra. De este modo, de la misma manera que tantas otras veces, Kane nos sorprende, construyendo a partir de la tragedia senecana, que es el modelo básico para las incontables reescrituras surgidas a lo largo de los siglos del interés fundamental sobre Fedra, mientras que el precedente euripideo lo será para las que conceden el protagonismo a Hipólito en mi opinión12. ¿Hay, pues, una incongruencia por parte de Kane a la hora de elegir el título de su reescritura? No necesariamente. No podemos asegurar que la dramaturga haya pensado que el genitivo sajón de su título, *Phaedra’s*, puede tener el doble valor que antiguamente se nos enseñaba al explicarnos este caso: un genitivo podía ser subjetivo u objetivo; aplicado aquí, el subjetivo indicaría el amor que sentía Fedra, el objetivo la causa del amor de

12 Una presentación cronológica de las versiones literarias creadas a lo largo de los siglos puede verse en A. Pociña–A. López, “Reescrituras del tema de Fedra e Hipólito”, capítulo inicial de nuestro libro *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, en prensa en la Editorial de la Universidad de Granada. Sobre el influjo del *Hipólito* de Eurípides en la obra de Kane, que a mí no me parece muy importante, cf. el capítulo “Sarah Kane” de M. Rubino, *Fedra Per mano feminile*, Genova, Il melangolo, 2008, pp. 95-108, quien subraya como eurípideanos el billete acusatorio que deja Fedra cuando se suicida, y el silencio de Hipólito sobre la falsedad de la violación de Fedra de la que es acusado por ella en dicho billete (p. 96).
Fedra, es decir, Hipólito. Como quiera que fuese, la posibilidad doble de escribir, al modo tradicional, una *Fedra* o un *Hipólito* quedaba sabiamente resuelta con el título escogido, *El amor de Fedra*, tratándose sin embargo claramente de un *Hipólito*. Y también para esta elección encontraba un argumento personal: “I suppose I set out to write a play about depression because of my state of being at that time. And so inevitably it did become more about Hippolytus” (Tabert, 1998: 73).

Un aspecto no desdeñable para la comprensión de *Phaedra’s Love* estriba en consistir el núcleo central de su argumento en un no correspondido amor entre una reina mítica y el hijo de su marido, el rey obviamente. En la Inglaterra de los años 90, y de modo señalado en Londres, era lógica la referencia directa a la escandalosa situación de la familia real, no tanto por las siempre cuestionables relaciones de la reina Elisabeth y su marido, cuanto por la trascendencia pública de los desarreglos matrimoniales del príncipe heredero, Carlos de Gales, y su esposa lady Diana. *Phaedra’s Love* se estrena el 15 de mayo de 1996; tres meses más tarde se divorcian Carlos y Diana, que llevaban ya algunos años separados y manteniendo ambos conocidas relaciones adulterinas, entre ellas la divulgada por todo el mundo de Carlos con Camilla Parker-Bowles, ella también una mujer casada. No es extraño, pues, que desde el estreno de la nueva pieza de Kane se viera un reflejo del príncipe Carlos en el absolutamente inmoral y nada ejemplar Hipólito. La propia Kane explica: "Cuando lei la *Fedra* de Séneca, me golpearon dos hechos. En primer lugar, es una obra sobre una sexualmente corrupta familia real –lo que la hace profundamente contemporánea–, y en segundo lugar, Hipólito es profundamente antipático. Es casto, un puritano, odia a la humanidad”¹³. El amor, la fe, la depresión, las emociones más extremas, se sumaban sin duda en un ambiente en el que flota la falta de decoro de la familia real británica, del mismo modo que en *Blasted*, a partir de la aparición del Soldado, nos vemos sometidos, como se propuso con éxito Kane, a toda la crueldad, barbarie y violencia de la que fueron víctima miles de mujeres y hombres bosnios en el sitio de Srebrenica, en marzo de 1993¹⁴.

3. LECTURA DE PHAEDRA’S LOVE

Leo el texto de la obra siguiendo su edición en *Complete Plays*, publicadas en 2000 por David Greig, quien señala que ha incorporado “minor revisions” hechas por la

---

¹⁴ Ver la explicación de Kane en A. Sierz (2001: 100 ss.).
dramaturga poco antes de su muerte, por lo que debe considerarse como la edición definitiva en todos los sentidos.

En el elenco inicial de personajes, después de una lista en la que se precisan los nombres de actores y actrices que intervinieron en el estreno, a continuación aparecen repartidos en una doble columna de “Characters” y de “Crowd”. Los “Personajes”, cuyo nombre transcribo o traduzco para mayor fluidez de mi texto, son Hipólito, Médico, Fedra, Estrofa, Cura, Teseo. En la “Multitud” se señalan específicamente Hombre 1, Mujer 1, Niño, Mujer 2, Hombre 2, Policía 1, Policía 2. En el grupo esencial de los “Characters”, son creación absoluta de Sarah Kane el Médico, el Cura, y sobre todo Estrofa, joven hija de Fedra, personaje que no encuentra precedente ni paralelo alguno en las incontables reescrituras de cualquier época, exceptuando el extraño caso del drama La nieta de Fedra (1929), de la española Halma Angélico, obra que es prácticamente imposible que conociese Kane15, y en la que la hija de Fedra, llamada Berta, desempeña un papel absolutamente diferente del de la Estrofa de la escritora inglesa.

La pieza consta de ocho escenas, precisadas por el cambio de personajes en escena o por la ambientación. Llama bastante mi atención el hecho de que, exceptuando la Escena Primera, en la que no se utiliza la palabra, y las dos últimas, todas consisten en un diálogo entre dos caracteres, de forma poco convincente, y sin duda escasamente original, desde el punto de vista dramático; en cambio, resulta perfecta la concatenación entre ellas, siguiendo el avance del desarrollo de la trama.

**Escena uno**

En una habitación de palacio aparece Hipólito, sentado de un sofá, comiendo una hamburguesa y mirando una película violenta en un televisor. La habitación está llena de bolsas de patatas vacías, calcetines y calzoncillos usados, que el príncipe utiliza por ejemplo para sonarse. Al final se masturba hasta el orgasmo, sin la más mínima señal de placer. Empieza a comer otra hamburguesa.

La escena, de una maestría y fuerza dramática que comentaré ampliamente más adelante, resulta una completo retrato físico, psíquico y existencial de un personaje depresivo y solitario.

---

15 Cf. A. López (en prensa). Halma Angélico (pseudónimo de María Francisca Clar Margarit, 1888-1952), complica el enredo de su reescritura creando no solo una hija de Fedra, sino también una nieta.
**Escena dos**

Diálogo entre el Médico de Hipólito y Fedra. El problema de Hipólito y de la familia real. El dictamen médico es contundente: el príncipe sufre una depresión, lo que explica su vida desastrada; sexualmente, interesa al médico saber si es homosexual, cosa que Fedra niega, y se atreve a preguntar, insistentemente, a la reina si tiene relaciones con ella. El rey, Teseo, está ausente, como en las versiones clásicas, desde el día que se casaron. Fedra repite la obligación del médico de buscarle remedio a la depresión de su real paciente:

Fedra  No le pido que especule. Le pido un diagnóstico y un tratamiento.
Médico  Por fuerza se tiene que sentir deprimido, es su cumpleaños.
Fedra  Lleva así meses.
Médico  Médicamente no le pasa nada.
Fedra  ¿Médicamente?
Médico  Es muy desagradable, nada más. Incurable, por tanto. Lo siento.
Fedra  No sé qué hacer.
Médico  Olvídate.  

**Escena tres**

Diálogo entre Fedra y su hija Estrofa, centrado en la pasión amorosa que siente Fedra por su hijastro Hipólito. La conversación entre madre e hija encontrará su claro precedente en las que mantiene Fedra con su nodriza tanto en la tragedia de Eurípides como en la de Séneca, de modo que la creación de la figura de Estrofa por parte de Sarah Kane parece plenamente justificada para suplir por medio de ella el papel indudablemente importante en las dos versiones clásicas. Como en la *Fedra* de Séneca (vv. 85-274), con la que la semejanza resulta más fuerte, Estrofa trata de hacer desistir a su madre de su apasionado e inconveniente enamoramiento, recurriendo a argumentos de peso, como el de que Hipólito es veinte años más joven, es el hijo de su marido, siempre acaba despreciando a aquellos con los que mantiene relaciones sexuales, y, en fin, el asunto será muy negativo para la casa real si se descubre... Pero en la nueva versión no hay, de momento, un plan de seguir adelante en busca de un avance feliz de la relación, ni Estrofa se compromete a ayudar en ese sentido a Fedra, como hacía la nodriza senecana:

Estrofa  Es un terreno sexual catastrófico.
Fedra  Sí, yo...
Estrofa  No debe saberlo nadie. No debe saberlo nadie.
Fedra  Tienes razón, yo...
Estrofa  No debe saberlo nadie.

---

16 Doy la versión de Antonio Fernández Lera (Kane, 2002: 50), confrontándola en toda ocasión con el original inglés, que, por razones de extensión, me parece innecesario reproducir aquí.
Fedra  No
Estrofa Ni siquiera Hipólito.
Fedra  No.
Estrofa ¿Qué vas a hacer?
Fedra  Lo olvidaré (p. 52).

**Escena cuarto**

Diálogo entre Fedra e Hipólito. Es la escena fundamental de toda la obra, en la que quedan perfectamente retratados los dos personajes principales, tanto por sus palabras como por sus acciones. Transcurre en la misma habitación de Hipólito que la Escena Uno, siempre desordenada y llena de porquerías, con el televisor funcionando sin interrupción. Hipólito está jugando con un coche con mando a distancia, y no para de comer golosinas, cuando aparece Fedra, cargada con los regalos para el cumpleaños del príncipe, muchos dejados por sus súbditos a las puertas del palacio. El tenor del diálogo entre ambos puede percibirse, por ejemplo, con las palabras del comienzo:

Hipólito ¿Cuándo echaste un polvo por última vez?
Fedra Ese no es el tipo de pregunta que debes hacerle a tu madrastra.
Hipólito O sea, que no fue con Teseo. No te vayas a pensar que no la moja él también.
Fedra Me gustaría que le llamaras padre.
Hipólito Todo el mundo quiere una polla real, yo debería saberlo.
Fedra ¿Qué miras?
Hipólito O un coño real, si lo prefieres.
Fedra *(No responde)*
Fedra ¿Por qué no sales a divertirte, como todo el mundo?
Hipólito No me interesa (p. 53).

Hablan de todo, especialmente de sexo, que en Hipólito es frecuente con todo tipo de gentes, con las que nunca disfruta y a las que luego desprecia. Fedra le declara que está enamorada, como lo hacía por primera vez en la tragedia de Séneca (López, 1997; López, 2008) pero con la absoluta libertad, osadía y falta de frenos que ha ido acumulando la protagonista a lo largo de los tiempos y las reescrituras (no olvidemos el beso apasionado de la Fedra de D’Annunzio, 1909; o las relaciones continuas que los americanos hijastro y madrastra, Eben y Abbie, mantienen en el hogar familiar en *The Desire under the Elms* de O’Neill, 1923…), Fedra acosa sexualmente a Hipólito, y, en realid, acaba siendo violada, todo ello con absoluta indiferencia por parte de Hipólito, que sigue mirando la televisión: Kane lo concibe de este modo:

Fedra No sé qué hacer.
Hipólito Irte. Es lo único que puedes hacer, obviamente.
*Ambos se quedan mirando fijamente la televisión.*
Al rato, Fedra se acerca a Hipólito.
Él no la mira.
Ella le desabrocha los pantalones y le hace una felación.
Él mira en todo momento la pantalla y come sus golosinas.
Cuando está a punto de correrse emite un sonido.
Fedra empieza a apartar la cabeza —él la sujeta y se corre en su boca sin apartar los ojos— del televisor.
Luego le suelta la cabeza.
Fedra se sienta y mira la televisión.
Largo silencio, roto únicamente por el crujir de la bolsa de golosinas de Hipólito.
Fedra llora.
Hipólito Ya está. Se acabó el misterio (p. 56).

La escena continua todavía un buen tiempo, a pesar de que ya nada nuevo puede ofrecer. El lector -en la imposibilidad de ser espectador- llega claramente a la conclusión de que, en la elección del título, *Phaedra’s Love*, subyace un genitivo objetivo: Kane podría haber optado perfectamente por *Hyppolytus*, que es el verdadero protagonista, en el sentido etimológico del término, el único que continuará funcionando hasta el todavía lejano desenlace, pues Fedra no volverá ya a aparecer en escena, tal como en Eurípides vemos el final de su presencia en el v. 731, en una tragedia que llega a 1466 versos de extensión. Naturalmente, ese Hipólito que crea Kane resulta totalmente ajeno a la palabra y al sentimiento del amor.

**Escena cinco**

Diálogo entre Hipólito y Estrofa, que acude a la habitación del príncipe para indicarle que debe esconderse, porque Fedra se ha ahorcado, dejando una nota en la que lo acusa de haberla violado (recurso tomado de Eurípides). Esta escena, de carácter fundamentalmente informativo, también para hilar los acontecimientos que van a producirse, envuelve más aun a Hipólito en un halo de insensibilidad ante todo lo ocurrido, completando su imagen de una auténtica piltrafa humana, en el seno de una familia real corrupta en la que él mismo ha tenido relaciones sexuales con Estrofa, que a su vez las he tenido también con Teseo, el marido de su madre... No sé hasta qué punto este cúmulo de afrentas a la moral tradicional podía interpretarse, en 1996, como alusivo a la realidad de la familia real británica, según admiten muchos comentaristas, desde luego partiendo de insinuaciones abiertas de la propia dramaturga.

**Escena seis**

Diálogo entre Hipólito y un Cura, que lo visita en la celda en que se encuentra encarcelado, debido a la acusación de haber violado y provado el suicidio de Fedra. La escena es una creación absolutamente original de Sarah Kane, con la inclusión de este
extraño Cura, con el que el príncipe discute sobre el amor, la religión, la existencia de Dios, la monarquía y la familia real:

Cura
La verdadera satisfacción proviene del amor.
Hipólito ¿Y cuando el amor muere? Suena el despertador y hay que levantarse, ¿qué pasa entonces?
Cura El amor no muere nunca. Evolucionaria.
Hipólito Es usted peligroso.
Cura Se convierte en respeto. Consideración. ¿Has pensado en tu familia?
Hipólito ¿Qué pasa con ella?
Cura No es una familia como las demás.
Hipólito No. Entre nosotros no existe ninguna relación de parentesco.
Cura La realza es una elección. Por ser más privilegiado que la mayoría, también eres más culpable, Dios...
Cura Quizás llegues a la conclusión de que sí existe. Y entonces ¿qué harás?
No hay arrepentimiento en la vida futura, tan sólo en esta.

.......
Cura ¿Sabes cuál es el pecado imperdonable?
Hipólito Por supuesto.
Cura Estás en peligro de cometerlo. No es únicamente tu alma la que está en juego, es el futuro de tu familia...
Hipólito Ah.
Cura Tu país.
Hipólito Por qué siempre se me olvida esto?
Cura Tus indiscreciones sexuales no interesan a nadie. Pero la estabilidad de los principios morales de la nación, sí. Tú eres un guardián de esos principios.
Responderás ante Dios por el hundimiento del país que tú y tu familia dirigís (p. 61).

Los razonamientos en pro y en contra de las creencias y la moral tradicional acaban sin un vencedor: para que no quede duda sobre el nulo éxito de los planteamientos del Cura, Hipólito se baja los pantalones y, de forma inesperada, el Cura le practica una felación.

Parece obvio que toda esta escena viene a resultar como un añadido, no muy justificado objetivamente, en el conjunto del texto de Phaedra’s Love. Por eso, conviene tener presente la afirmación de Kane de que esta escena, es decir, el antecedente directo de la misma, la había escrito cuando pensaba hacer la reescritura encargada por el Gate Theatre a partir de Baal de Bertold Brecht17.

**Escena siete**

Es una escena de traspaso. Nos encontramos ante la pira funeraria de Fedra, Entra Teseo, contempla el cadáver de su esposa, pone fuego a la pira, y pronuncia las únicas palabras de este acto: I’ll kill him.

17 Cf. G. Saunders (2002: 73) (de la entrevista de Kane con Nils Tabert): “And besides, before I’d even asked the Gate about doing Baal I’d already done some work on my version of it, and then the Gate said no, so I had these scenes with Baal and various people. And when I looked at them again I thought actually Hippolytus and Baal are the same character, so I can just use this material in Phaedra’s Love. The scene with Hippolytus and the priest was originally written for Baal".
Escena ocho

Es la escena turbulenta, violenta y sangrienta del desenlace. Intervienen en ella, en torno a una hoguera, una multitud, de la que forman parte al menos los señalados específicamente como “Multitud” en el reparto del comienzo, es decir, Hombre 1, Mujer 1, Niño, Mujer 2, Hombre 2, Policía 1, Policía 2. Se encuentran también allí Teseo y Estrofa, ambos disfrazados. Aparecerá, en fin, Hipólito, conducido por dos policías, de los que se escapa, para caer en manos de la multitud irritada.

El deseo de la multitud es vengarse del supuesto violador de Fedra, causa para todos indudable de su suicidio, e incluso de cualquier individuo que tenga que ver con la casa real. Disfrazado, Teseo instiga a la venganza, y entrega al propio Hipólito para que sea castigado. Hombre 1 lo estrangula y Mujer lo patea, sin acabar con su vida por completo. Estrofa, disfrazada, grita que no lo maten; Teseo, sin conocerla, se apodera de ella y la viola, y después la degúella. Hombre 1 baja los pantalones a Hipólito y Mujer 2 le corta los genitales, los tira al fuego, y los niños se divierten tirándoselos entre ellos. Teseo raja el esternón de Hipólito y arroja sus entrañas al fuego. Teseo acaba reconociendo el cadáver de Estrofa, y se corta la garganta:

Los tres cuerpos yacen totalmente quietos.
Finalmente, Hipólito abre los ojos y mira al cielo.
Hipólito Buitres.
(Esboza una sonrisa forzada).
Si hubieran podido existir momentos como éste.
(Muere).
Un buitre desciende y empieza a comer su cuerpo (p. 65).

Sobre la manera de reproducir en escena cada uno de los detalles puntualmente señalados por Kane, mi conocimiento de las técnicas teatrales me sugiere que son todos ellos posibles, pero mi imaginación alcanza difícilmente a verlos hechos realidad. Sin embargo, como pronto veremos, en el estreno de Phaedra’s Love, dirigido por la dramaturga, a la multitud mínima exigida en el reparto y en la acción acababan sumándose personas procedentes del público. Una magnífica conocedora e interprete del teatro clásico gracolatino y del modeno, Margherita Rubino, recuerda el sangriento y críspante relato del destrozado brutal del cuerpo de Hipólito en la Fedra de Séneca, y comenta: “Chi inorridisce di fronte all’ultima scena del dramma della Kane non ha mai letto Seneca o gli elisabethiani” (Rubino, 2008: 108); es una consideración muy sagaz, que estimo que conviene tener presente, sobre todo antes de lanzarse a un enjuiciamiento precipitado sobre la escena final de la reescritura de Sarah Kane.
4. REPRESENTACIÓN DE PHAEDRA’S LOVE

Phaedra’s Love se estrenó en el Gate Theatre de Londres, el 15 de mayo de 1996. Por fortuna, poseemos una información muy rica y variada sobre el acontecimiento. Sabemos, por ejemplo, que tenía una duración de 70 minutos, sin pausa entre las escenas. Conocemos los nombres de los actores, que se perpetuan, según una costumbre que me parece muy digna de aplauso, al comienzo de la edición canónica (p. 64), donde se ofrece el dato interesante de que un mismo actor, un cierto Andrew Maud, desempeñaba los papeles de Médico, Cura y Teseo, es decir, tres caracteres. La escenografía era de Vian Curtis, y, lo que me interesa especialmente, la dirección corrió a cargo de la propia Sarah Kane.

Veamos de qué manera nos cuenta el solemne estreno un espectador de excepción, el gran estudioso de Kane Aleks Sierz:

La escenografía, diseñada por Vian Curtis, ocupaba la totalidad de este pequeño teatro., dejando al público colgado en bancos en el centro y en las esquinas de la habitación. La atmósfera era tórrida, claustrofóbica. Con la acción ocurriendo todo alrededor, uno sentía la sensación de estar fsgoneando a la puerta de una familia con problemas. Mientras Hipólito se revolca al final del decorado, jugando con su coche teledirigido, Fedra pasaba rozando a los miembros del público según se acercaba a él. Cuando hablaba con su hija Estrofa, era como estar oyendo los chismes del “Caso Camilla”. Pero lo más dramático de todo fue al final de la obra, cuando una multitud enfurecida se levantó de entre el público y atacaba a Hipólito. Estar en medio de la acción te hacía sentirte cómplice del horror, incluso si la escena de la castración resultaba visible –cuando los genitales de Hipólito fueron lanzados a lo largo del teatro, alguna gente soñó. (Sierz, 2001: 108)

Ya he insistido en el dato significativo de que el estreno de Phaedra’s Love fue dirigido por su autora. También con relación a este importante aspecto conocemos las razones que la movían, gracias a la tantas veces recordada entrevista con Nils Tabert:

Lo que yo sentía fuertemente sobre esto era que en muchos de las representaciones de Blasted a veces estaba mirando la escena y no veía exactamente las imágenes que yo había escrito. Y por ello pensé que si dirigía yo misma Phaedra’s Love, no habría a quien censurar. Si la imagen no se produce es mi propia falta y yo descubro cuan difícil es esto (Saunders, 2002: 71).

5. LA ESCENA UNO DE PHAEDRA’S LOVE

Esta es la Escena Uno de El amor de Fedra, tal como podemos leerla en la traducción puntual, exacta, ad pedem litterae, de Antonio Fernández Lera (Kane, 2002: 49):
Escena uno
Un palacio real
Hipólito está sentado en una habitación en penumbra, viendo la televisión. Está sentado en un sofá rodeado de juguetes electrónicos caros, bolsas vacías de patatas fritas y golosinas y un puñado de calcetines y calzonzillos usados.
Está comiendo una hamburguesa, con la mirada fija en el parpadeo luminoso de una película de Hollywood.
Se sorbe la nariz.
Siente que va a estornudar y se frota la nariz para detener el estornudo.
Le sigue molestando.
Busca por la habitación y agarra un calcetín. Lo examina detenidamente y luego se suena la nariz con él.
Vuelve a tirar el calcetín al suelo y se sigue comiendo la hamburguesa.
La película se vuelve especialmente violenta.
Hipólito mira imperturbable.
Coge otro calcetín, lo examina y lo dechega.
Coge otro, lo examina y decide que vale.
Introduce su pene en el calcetín y se masturba hasta correrse, sin la más mínima señal de placer.
Retira el calcetín y lo tira al suelo.
Empieza otra hamburguesa.

Comienza el texto de Kane presentando antes que nada al protagonista de su obra, Hipólito, lo que implica una curiosa coincidencia con el comienzo de la Fedra de Séneca, que lo hace con una monodia de nada menos que 84 versos anapépticos R. Carande (1994: 47-72), en los que el príncipe nos lleva, una madrugada, a los bosques próximos al palacio de Atenas, donde anima a sus compañeros a dispersarse en entusiastas escenas de cacería, para acabar invocando a Diana, al modo que, sin tanta extensión de pormenores, el Hipólito eurípideo invocaba a Artemisa en el Prólogo de la tragedia griega (v. 70 ss.). Suelen señalar los comentarios que este comienzo, con una monodia lírica, resulta excepcional en una tragedia, y queda al margen de la acción. Sin embargo, prescindiendo de la belleza del cuadro lírico que pone ante nuestros ojos, resulta clara su utilización para proporcionarnos un adecuado y bastante completo retrato de Hipólito, un joven lleno de energía, feliz con sus compañeros en su entusiasmo por la naturaleza y por la caza, sin otra preocupación. Falta que nos diga que es un joven muy hermoso, cosa que hará más adelante Séneca de forma insistente, y que no se siente atraído por las fuerzas del sexo. Tenemos, pues, como resultado de una descripción de escenas de caza, el conocimiento, ya desde el principio, del modo de ser y de comportarse de un protagonista, que hará que no nos resulte sorprendente su comportamiento cuando deba enfrentarse al acoso amoroso de Fedra, la esposa de su padre.

Función del todo semejante, y con procedimientos diferentes, pero paralelos, es que la encomienda Sarah Kane a la Escena Uno de Feadra’s Love. También en este caso la
forma es extraordinaria, pues no se utiliza para nada la palabra, cuando lo normal en el teatro de nuestra dramaturga es el valor fundamental de la palabra hablada como signo dramático esencial. Si un monólogo lirico bastaba a Séneca para dar las claves esenciales de su personaje, en Kane es la presentación del mismo, en una escena magistralmente construida, para presentárnoslo como un jovis repulsivo, sucio, rodeado de suciedad que no le preocupa, con acciones inadecuadas que le son indiferentes (se suena con un calcetín usado), con una glotonería que no le sacia, con un pasatiempo inconveniente que no lo divierte (televisión violenta constante), con una sexualidad automática (“sin la más mínima señal de placer”). Séneca no nos anticipaba la belleza del príncipe, tampoco Kane nos lo dice aquí, pero en el Acto Cuatro el propio Hipólito nos reconoce las consecuencias físicas de esta vida que lleva: “Estoy gordo. Estoy asqueroso. Deprimente”. Con solo ponerlo a comer hamburguesas, mirar la televisión, masturbarse, en una habitación de palacio que parece una cuadra, Sarah Kane nos ha definido perfectamente su visión de su Hipólito particular. Nada de lo que vayamos viendo en su comportamiento y en sus pareceres va a contradecir esta primera impresión, tan rápida y contundentemente lograda.

La obra se titula El amor de Fedra. Hubiera podido titularse La sexualidad de Hipólito, pues se trata del aspecto omnipresente a lo largo de todo su desarrollo, al igual que en buena parte de las cinco obras teatrales de la dramaturga inglesa. Pero, en el caso de esta obra, donde la palabra love se cuela en el título, como dice Martínez Luciano, “Percibimos ... una visión bastante irónica sobre el amor por parte de Sarah Kane, visión que también aparecerá, por cierto, en el resto de sus obras y que nos permitiría concluir que no hay en toda su obra ningún atisbo de amor en el sentido más cotidiano del término” (Martínez Luciano, 2004: 380).

**Referencias Bibliográficas**


LE DONNE AI MARGINI NELLE OPERE DI BERTA BOJETU BOETA

Irena Prosenc
Università di Lubiana


La vita professionale della Bojetu è caratterizzata da cambiamenti: dopo essersi formata come insegnante e dopo aver lavorato per vari anni a scuola, la scrittrice si laurea all’Accademia d’Arte Drammatica di Lubiana. In seguito, lavora per quindici anni come attrice al Teatro delle Marionette della stessa città. Nell’ambito del suo lavoro, viaggia sia all’estero che nelle repubbliche dell’ex Jugoslavia dove stringe amicizie, tra l’altro, a Sarajevo e a Mostar, città che sarebbero diventate teatri di guerra. Qualche anno prima della sua morte, la scrittrice reagisce allo scoppio del conflitto in Croazia e in Bosnia-Erzegovina, le cui vittime saranno numerose anche fra le donne, organizzando un concerto umanitario (Kodrič, 2005: 39-40).

Morta nel 1997 in seguito ad una grave malattia, l’autrice viene sepolta nella parte ebraica del cimitero di Lubiana. In occasione di un convegno postumo dedicato alla sua opera, sua figlia Apolonija, in un testo intitolato “Lettera a mia mamma”, le dedica queste parole: “Scrivevi in una maniera impareggiabile. Scrivevi in una maniera fantastica. Così dicono. Fa male che lo dicanò ai tuoi figli e non a Te” (Bojetu, 2005: 21).1

Come è stato accennato sopra, è ipotizzabile che dal contatto indiretto della scrittrice con la guerra scaturiscano alcune fra le tematiche centrali dei suoi due romanzi: nello specifico, la violenza, l’esilio e la repressione. Si tratta di distopie che hanno per protagoniste donne vittime della violenza. In entrambi i testi la violenza pervade, infatti, l’intera società e comporta la distruzione di nuclei famigliari e degli stessi rapporti umani. Benché ne soffrano anche gli uomini, le sue vittime privilegiate sono le donne che vengono sfruttate ed emarginate in luoghi distanti e isolati quali l’isola, la montagna, la prigione o la casa chiusa.

Filio non è a casa è diviso in tre parti, ognuna con un protagonista e un narratore diversi. Filio è il nome della giovane donna protagonista della prima parte del romanzo, che racconta la propria storia in prima persona. Anche la seconda parte ha per protagonista una donna, la nonna di Filio, con la quale si identifica la voce narrante. Nella terza parte, il cui protagonista è Uri, un amico e amante di Filio, il tipo del narratore diventa estremamente complesso, dal momento che si muove fra la prima, la seconda e la terza persona.

Nell’incipit del romanzo Filio viene presentata come un’artista che dipinge esclusivamente immagini di donne-uccelli, un motivo che scaturisce da una sua visione della propria madre che si trasforma in un uccello e spicca il volo dal davanzale della finestra. Filio ritorna all’isola dove è nata e cresciuta, nell’intento di assistere la nonna agonizzante, ma forse anche per poter finalmente far fronte a traumi irrisolti del proprio passato: “Un mese dopo ho messo piede sulla riva della mia isola natia” (Bojetu, 2004: 9). La seconda parte del romanzo è narrata dalla nonna di Filio, Helena Brass che, dopo essere rimasta vedova, salpa dalla città dove aveva vissuto, assieme a sua figlia e ad un bambino, Uri. Dopo il naufragio della nave sulla quale viaggiano, i tre approdano su un’isola lontana dalla loro rotta i cui abitanti vivono in due luoghi separati: mentre la città di sopra è riservata alle donne, alla città di sotto possono accedere soltanto gli

uomini (Bojetu, 2004: 44). Gli uomini trascorrono le notti con donne ogni volta diverse secondo uno schema prestabilito, mentre le donne subiscono la violenza degli stupri progettati. Dal momento che le vite degli uni e delle altre rimangono rigorosamente separate, è negata loro ogni possibilità di instaurare rapporti basati su affetto o di fondare una famiglia. In più, le donne soffrono abusi da parte delle altre donne e vengono sottoposte ad aborti forzati, visto che vengono lasciati in vita solo bambini in qualche modo disabili come Filio che ha, infatti, una piccola gobba. Gli isolani vivono come degli schiavi di un regime lontano situato sulla terraferma.

Il racconto di Helena rivela l’origine delle immagini di donne-uccelli dipinte dalla nipote artista: la madre di Filio è stata, infatti, uccisa da un amante sotto gli occhi della figlia. Dopo essere stata sottoposta allo stesso sistema, quest’ultima fugge dall’isola e si rifugia sulla terraferma. Sebbene riesca, in tal modo, a sottrarsi alla violenza diretta, la sua esistenza continua a svolgersi ai margini della società. Le viene concessa una maggiore libertà, soprattutto creativa, ma si tratta pur sempre di una concessione e non di un diritto che le spetti automaticamente. Ne La casa degli uccelli, infatti, la terraferma diventerà per Filio un luogo di disagio. Il romanzo si apre con una narrazione, in seconda persona, di una Filio traumatizzata che dipinge quadri riempiti di figure di uccelli e cerca di suicidarsi. In seguito ad un breve imprigionamento, incontra Uri e la sua amica Kalina che è autrice di un romanzo autobiografico. La lettura, da parte di Filio, del racconto di Kalina dà l’avvio ad una mise en abyme incentrata sulle donne vittime della violenza.

Il testo scritto da Kalina racconta come la giovane donna, originaria di un’isolata comunità montana, venga portata in città. Assieme ad altre donne viene segregata e costretta a prostituirsi in una casa chiusa riservata ai soldati. La violenza perpetrata sulle donne si effettua su un vago sfondo di guerra che sembra già finita. Per questo motivo, il testo può essere associato alla guerra nei Balcani. Se è vero che la sua genesi precede lo scoppio vero e proprio delle ostilità, è innegabile che il romanzo sia stato ideato in un clima di dissensi e crescenti movimenti nazionalistici che preparavano il terreno alle ostilità imminenti.

Dopo aver sofferto umiliazioni e malattie, Kalina torna al suo villaggio d’origine, dove viene esclusa e isolata dagli abitanti che, in segno di emarginazione, le tagliano i capelli:

Kalina non pote crederci; fu come una notte insonne, come mere immagini che minacciano, ti
La repressione nei confronti di Kalina continua quando la donna partorisce dopo essere rimasta incinta di un forestiero: il neonato le viene tolto e sostituito da un bimbo più debole, nell’intento di assicurare la sopravvivenza dei bambini concepiti nel villaggio. Ritornata, infine, in città, la donna vi si ritaglia, assieme ad Uri, uno spazio dove vivere serena, mentre Filio finisce per abbandonare la città:

Attraverso la nebbia il treno si avviò verso le montagne. Vedevi l’incertezza di questo viaggio, sentivi la forza distruttiva che ti minacciava dal fondo di te stessa, ma sentivi anche la possibilità di lasciare tutto quanto lì, sul luogo, e di tracciare un nuovo percorso, evitare il dolore che stava invecchiando e mettere una fine all’inquietudine. […] Rivolgesti lo sguardo verso il mare, verso il piccolo porto e le barche che dondolavano lagnì, sotto di voi. Qualcosa era sospeso sopra le case, qualcosa che ti aveva lasciato, che era scivolato via da te, sotto le montagne dove viaggiavi. Da tanti anni le montagne s’innalzavano sopra la città e invitavano ad andare via, avanti; non l’avevate notato né tu né gli altri, ma ora la città era ai tuoi piedi, lontana, e vedevi la sostanza viscidla, la vedevi tutta. Era distante. Sul treno ti sentisti sollevata e alleggerita, riprendesti respiro e riconosciesti il voleno che, nel passato, vi aveva corriso ora dopo ora, allentando la morsa per poi riprendere (Bojetu, 1995: 275-276).

Nei due testi gli atti di violenza sono istituzionalizzati da un distante regime totalitario; ne La casa degli uccelli, essi appaiono come le propaggini di una guerra già finita. In più, la violenza sulle donne e la loro emarginazione vengono perpetrate all’interno della comunità, nello sforzo di sopravvivere alla repressione del regime. Le donne non sono le uniche vittime della violenza, dal momento che questa pervade l’intera società nella quale sia le donne che gli uomini vengono privati della loro umanità. In più, la repressione viene perpetrata anche dalle stesse donne (Cuzuioc-Weiss, 2005: 52): sono le donne a costringere le isolate ad abortire, sono loro a massacrire Kalina di botte nella casa chiusa, è una donna a tagliarle i capelli al suo ritorno al villaggio. Pertanto, le immagini di donne-uccelli dipinte da Filio sono il

2 Testo originale: “Kalina ni verjela; bilo je kot noč brez sna, samo slike, ki grozijo, te izgropajo in končno potolčejo, da obležiš rdečih oči in zreš za spancem, ki bi te rešil. […] Pregledala je lase, ki so v popoldanskem prvem mraku spominjali na poletno rž za hišami, zrla v ljudi in si želela, da bi ji ne storili nič hujšega.”

3 Testo originale: “Vlak je skozi meglo potegnil proti hribom. Videla si nejasnost te poti, zaznala moč uničenja, ki ti je pretila iz tvojega dna, a čutila si tudi možnost, da pustiš vse skupaj, kjer je, in narišes novo pot, se izogneš botečini, ki se je starala, in ustaviš nemir. […] Ozrla si se proti morju, v droben pristan in v barke, ki so se zible pod vami v dolini. Nekaj je viselo nad hišami, nekaj, kar te je zapustilo, spolzelo s tebe pod hrib, kjer si se vozila. Toliko let so se vzpenjali stran od mesta in vabili stran, naprej; nisi opazila, pa tudi drugi ne, toda zdaj je bilo mesto pod teboj, daleč in videla si sluz, videla si jo povsem. Bilo je stran. Oddahnila si se, doživela olajšanje, zadihala v vlaku in prepoznala strup, ki se je v preteklem zajedal v vas iz ure v uro, popuščal in se vračal.”
“simbolo dell’oppressione e della freddezza emotiva delle donne” (Zupan Sosič, 2006: 226). Nonostante la violenza subita, le protagoniste reagiscono al progetto della distruzione della loro individualità con una grande vitalità, acquisendo una maggiore libertà soprattutto creativa, e riescono così a mantenere viva la loro umanità. Quando, in Filio non è a casa, Helena Brass muore, la nipote rifiuta risolutamente la regola dell’isola secondo la quale le morte vengono sepolte, senza nessuna cerimonia, dall’addetta al cimitero. Accompagnata dall’amica Lana e da due altre donne, Filio porta la bara al cimitero: “mi rendevo conto che formavamo un corteo triste. Sole, stranamente abbandonate, molte volte accarezzate da queste mani che ora stavamo riportando nella bara” (Bojetu, 2004: 37)⁴. Dopo la sepoltura, però, il piccolo drappello non rimane solo: nonostante i rigidi divieti che riguardano il controllo dell’inizio e della fine della vita umana, entrano nel cimitero numerose altre donne: “Stavamo lì e niente poteva scacciarci, forse potevamo ancora essere sfiorate, ma mai più costrette a fare qualsiasi cosa, nessuna di noi. Mi avvicinai a Lana e le baciai sulla guancia. Poi andammo insieme dalla prima all’ultima donna e io le baciai tutte. Accettarono l’eucaristia dell’essere umano, ringraziarono in silenzio e se ne andarono, l’una dopo l’altra” (Bojetu, 2004: 38)⁵. Le donne emarginate, oppresse e traumatizzate riescono così ad operare dei cambiamenti nello stesso seno della società che le aveva penalizzate, e ad instaurarvi solidarietà con le altre donne, solidarietà che si oppone in modo diretto alla violenza e apre la strada verso rapporti più umani.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


⁴ Testo originale: “vedela sem, kako žalosten sprevod smo. Same, čudno zapuščene, mnogokrat pobožane od teh rok, ki jih zdaj nosimo nazaj v krst”.

⁵ Testo originale: “Stale smo tu in nič nas ni moglo pregnati, morda le še oplaziti, prisiliti v kaj pa ne več, nobene od nas ne več. Stopila sem k Lani in jo poljubila na lice. Potem sva skupaj stopali od prve do zadnje ženske in jaz sem jih poljubljala. Sprejemale so obhajilo človeka, se mu molče zahvalile in odhajale”.

1251


O SI SCRIVE O NON SI VIVE:
LA DONNA SURREALE E IL MANICHINO

Ludovica Radif
Università di Genova

La protagonista, una giovane donna, eccentrica nell'abbigliamento, sbarazzina nei pensieri quanto tenace negli obiettivi, viaggia e danza con le sue idee per l'Europa, prediligendo le città d'arte: così presentata, potrebbe trattarsi di una curiosa di antiquariato e mercatini, una reporter in giro per lavoro.

I suoi itinerari, però, si concentrano fondamentalmente all'interno di case-simbolo, architetture moderniste di altissima suggestione scelte come dimore-specchio; il percorso dunque parrebbe orientarsi in una prospettiva piuttosto intimistica, come di riflesso nella sua anima di quanto vede e vive fuori, se non fosse che al suo fianco c'è un compagno di viaggi molto particolare, un Manichino, sul genere di quelli disegnati da De Chirico, incontrato in una bottega di anticaglie ateniese ("Ritornò, rapita, dal suo misterioso sagomato. La luce ne colpiva appena gli occhi di vetro, non abituati al dialogo, espressivo nell’inespressività dell’ovale anonimo del viso" (Radif, 2012/I: 11).

I due esplorano, ammirano, si parlano, commentano, scherzano in complicità, ma lui, realizzato in bronzo, non possiede il naturale movimento né parole verbalmente intese. Come può essere credibile la vicenda? Tutto ciò può avvenire ma in una dimensione altra, dove i personaggi trascendono le consuetue logiche, per inseguirsi su vari piani dell'essere (per esempio, per riferirsi a un bicchier d'acqua si parla di liquido entro un tronco di cono): la surrealtà.
Entro questo orizzonte va considerata la Trilogia del Teatro del Manichino\(^1\), un progetto artistico a puntate che si sottrae a un'immediata catalogazione e sfida le consuete norme editoriali e letterarie.

Attorno a loro, incontriamo personaggi non esattamente quantificabili o definibili: sono reali? comparse? E certo al di là dei due (L, M), si incontrano un uomo e un numero imprecisato di proiezioni (MM) di M, che lasciano intendere come gli stessi lettori potrebbero trasformarsi in analoghe figure all'interno della storia\(^2\).

Da un simile primo schizzo riguardo dell'impianto strutturale dell'opera e di coloro che vi ruotano all'interno, si può evincere la complessità di farli parlare: non basterebbe la dialogica tradizionale, perché si assisterebbe a un monologo di fronte a un personaggio muto; tuttavia, un descrittivismo da romanzo rosa sposterebbe l'attenzione su di Lei, mentre la curiosità deve propendere piuttosto verso di lui, l'oggetto-soggetto che mette in crisi la dinamica tradizionale dei caratteri.

Non si traccia una trama definita, ricca di episodi, con un inizio e una fine: inizio e fine sono fluttuanti, e la fine è un nuovo inizio; la lingua stessa deve piegarsi per rendere il fluire delle forme e dei cambiamenti. Le norme drammaturgiche di costruzione vanno parzialmente riscritte per far agire, pensare e parlare tali personaggi, che possono anche trasformarsi in modelli tipologici per una riflessione. Anche perché tra le pagine del testo deve avere un suo spazio anche il lettore, con la sua idea e la sua personalità, come se il margine rimasto libero rappresentasse la sua linea di partecipazione.

È possibile scrivere oggi un libro su carta che abbia in sé quell'apertura al dialogo e all'interazione con i lettori, che sempre più oggi si richiede alla multimedialità?

Un testo poetico in prosa, colorato nel suo bianco e nero, una guida turistica che osservi la città da un unico palazzo?

Si può rappresentare un teatro dell'anima, in cui a muoversi e parlare, insieme a una ragazza, è essere apparentemente muto e immobile? Il manichino è simbolo certamente noto alla scena letteraria, ma questo di cui parliamo è altro e va compreso per la sua carica di novità.

---

\(^1\) Premio Incenanoonline 2013 dell'Associazione Nazionale Critici Teatrali per la serie dei racconti, di cui attualmente sono tre quelli editi (Radif 2012/I; Radif 2012/II; Radif 2013), ma, dopo il primo dedicato all'incontro, il piano letterario prevede altri viaggi in città d'arte, con particolare riguardo alle forme ed architetture moderniste. Il Teatro del Manichino è oggetto di una tesi di laurea in via di ultimazione.

\(^2\) I racconti del Manichino sono stati utilizzati in ambito universitario come testi di lettura per l'esame e ne sono scaturite interpretazioni davvero interessanti, anche azzardate, confluite a volte in commenti sul web, frutto di intuito e sensibilità.
La sua presenza, a livello estetico, con la sua iconica suggestione, ma anche con la sua portata di inquietudine, quel suo essere in vetrina come termine di soglia tra la finzione e la realtà (si pensi al film "Mannequin" diretto da James Cruze nel 1926), ci porta indietro nel tempo artistico alle esperienze di primo Novecento (Apollinaire 1918; Picasso 1944; Artaud 1938, e altri), quando si tentò anche di proporre in teatro le istanze del Surrealismo, fondato da André Breton, tentativo che fu destinato a fallire proprio per una concezione della dimensione della forma drammatica come finzione, alla quale essi preferivano invece l'associazione disinibita, al di là della logica concatenazione razionale di rievocazioni impersonate sui concetti chiave di amore, follia e libertà.

Ma qui il teatro recupera l'amore, la follia e la libertà per rituffarli su una nuova scena, dove M, personificazione del sogno, concentra in sé le qualità più gradevoli e anche quei passabili difetti che lo rendano movente dell'actio, come dell'animo: non soltanto dunque Surrealismo, ma Neosurrealismo.

Ha un suo carattere, modi maschili nello scherzare sui vezi delle donne, ma temperati da quella sensibilità che lo rende riservato e un po' nascosto e che a volte si traduce in squisiti piccoli doni: "All'addiaccio d'autunno, / trovò il Manichino un riccio;.../Ci mise un bigliettino "per te"... (Radif 2012/II: 29). Sì leggere le guide, si orienta anche da solo per la città, ha i suoi gusti e spesso si rivela in contrasto con Lei nelle piccole cose, ma ne rimane affascinato, come colui che, attratto, si impone di mantenere una certa distanza di sicurezza. L'elemento psicologico passa attraverso le loro reciproche battute, le esperienze di vissuto insieme, i commenti verso le opere d'arte che ammirano; per questo è importante che la scena sia il più possibile "aggettante", per così dire, cioè accoglia il lettore entro lo spazio dipinto, coinvolgendolo in un determinato iter di pensiero e di osservazione. "L – Si tutte le linee architettoniche che si rincorrono lanciandosi per l'aria e a balzelli ritrovandosi" (Radif, 2013: 58).
Dal surrealismo artistico novecentesco si eredita anche il ricorso alla mitologia, in un’ottica però variata: se allora il mito viene impiegato come fusina di icone immaginarie e meravigliose, anche per la loro portata allegorica di modelli psicologici-psicanalitici, qui torna come scenario per nuove, suggestive, avventure riproiettate sulla contemporaneità: "Il Manichino, novello Perseo, sapeva come affrontare la Medusa senza rimanerne pietrificato: il segreto era portarsi uno specchio, una paradossale controffensiva alla rigidità intellettuale attraverso l'icona della bellezza, un lago di ghiacci entro cui specchiarsi con Lei." ... (Radif, 2013: 59-60)

A fianco del mito c’è anche la classicità dei testi greci a popolare i discorsi dei due, una classicità profonda ma sdrammatizzata, per così dire, sul piano leggero delle creature volatili: la donna, al piano VII della casa, si ritrova in un archivio e ad aspettarla c’è un antico manoscritto con una variante testuale di una commedia aristofanea; ma il Manichino ironizza simpaticamente su quel suo abbigliamento inconsueto, del tutto inadatto alla serietà dell’ambiente, così delineato: "Si portò un coprispalle in velluto e raso rosa antico sopra a una camicetta con ortensie e bordino animalier". (Radif, 2013: 53)

In effetti, paradossalmente, M che dovrebbe essere, per sua natura, un po’ alienato rispetto all’ambiente circostante, appare del tutto inserito, anche se sempre animato da una profonda poeticità di sguardo; L invece è caratterizzata dal trovarsi sempre, come
dire, decontestualizzata, rincorrendo un'armonia differente da quella imposta dalle contingenze: nelle parole, nel modo di porsi "M – Una donna con i guanti in agosto... è Lei, chi altri?" (Radif, 2013: 39).

Sotto il profilo della costruzione drammaturgica si crea pertanto una reciprocità antinomica: l'una, reale, è extra-reale/surreale, l'altro, surreale, è inserito nella realtà: per questo, nella combinazione dei loro passi, possono incontrarsi.

Non si definisce bene se M sia percepito soltanto da L (con cui parla) o se altri lo vedano come oggetto/soggetto. Il fatto che la donna sia senza implica da parte del lettore la ricerca di un' identità: anche nei bozzetti si cerca di riprenderla da dietro, mettendo in evidenza i lunghi capelli, che vengono presentati come una scia del suo passo rapido; "Lei, la protagonista, che stava ancora pensando a qualcosa, s’attardò; poi, scese anch’ella, seguita dai capelli, ma prese un’altra direzione". (Radif, 2012/l: 3)

Al tempo stesso, anche M non giunge sul palco con precisi tratti somatici, come per essere più facilmente sovrapposto ai sogni dei singoli lettori.

Come dunque farli parlare e interagire?

Si è provato con la formula del "racconto teatrabile", un'idea in qualche modo ereditata dall'esperienza mancata di Niccolò Machiavelli con le sue perdute *Maschere*, che vennero definite dal loro unico lettore, il nipote Giuliano de' Ricci, come "ragionamento in uno atto recitabile": un testo che può essere letto di per sé, ma che può, all'occorrenza, tradursi in una versione rappresentabile sulla scena. Un teatro formalmente classico, per la sua strutturazione in Parodo, Episodi, Cori, Epilogo, Esodo, ma completamente reinventati nei loro contenuti; gli episodi possono anche trasformarsi nei vari piani della casa e nei mezzanini corrispondenti, mentre le "chiavi di casa" aprono le didascalie utili al lettore per comprendere i ruoli dei vari personaggi. Anche la codificata unità di luogo appare radicalmente rivisitata, nel senso che il set centrale è uno, ma in esso, come dimora di riferimento, i due rievocano esperienze vissute altrove, per cui luogo e tempo si dilatano fino a comprendere i perimetri dei loro pensieri.

In questo contesto, più che interrogarci sulla figura del Manichino ci soffermeremo su quella di colui che ce ne parla e lo fa conoscere anche nelle sue fragilità: lui la definisce danzatrice, e in effetti la dimensione del ballo riecheggia con suggestiva ripetizione, dapprima il tango, simbolo di sensuale complicità (un ballo che i due

---

abbozzano in cucina), poi un accennato flamenco, qualche danza greca; il ballo si rivela soprattutto come modo di affrontare le città d’arte, come se la ragazza ritmasse i suoi passi e gustasse dei monumenti su quelle cadenze.

Ella vive la realtà personificando gli oggetti, siano essi icone ortodosse, peluche, o i leoni stilobati di un tempietto, in ogni caso ci propone come effettiva la possibilità di dialogare con loro. Ciò significa che se fa comunicare gli oggetti, a maggior ragione riesce a dialogare con l'oggetto del desiderio antropomorfico.

Vediamo in L la consapevolezza di non avere rivali, semplicemente perché il suo modo di vivere le cose è percepito come differente, per cui nessuno può portarle via ciò che solo Lei vive o interpreta.(si veda in proposito la seguente indicativa uscita: "Ma intanto non lo indosserà mai con la passione che ci metterei io" (Radif, 2012/I: 32). Il cammino, se si sviluppa insieme all'amato curioso compagno di viaggio, è contornato anche da una serie di figure/comparse, che l'aiutano nelle tappe, nel desiderio di portarsi avanti verso la conquista di M. Il consulente di un archivio, come il ragazzo seduto sul treno salito con Lei dal paesino ceco di Telč, ciascuno si nasconde sotto la sigla di MM come una sorta di ulteriore presenza che la segue. La donna ha tutta l'aria di seguire un progetto sentimentale, professionale e insieme umano da portare avanti: la vediamo improvvisarsi scritttrice di un diario ("ho riempito diari all'insegna di te" (Radif, 2012/I: 42), qualcosa di personale e insieme una faccia un po' segreta della loro complicità.

Considerando la dimensione surreale, la libertà di scrivere fuori dalle norme, e la conseguente elasticità del confine tra finzione/vissuto, viene logico domandarsi se quella voce diario fuori campo che gestisce le parti più narrative del plot non sia un succedaneo degli appunti della ragazza, e in fin dei conti se la trama sia imbastita negli appunti di colei che lì ha vissuti. La realtà di determinati dettagli, come numeri di giorni, di tram, fa pensare a particolari vissuti, a elementi strappati direttamente dai luoghi reali, anche se con una libertà di stravolgimento onirico che li ripropone agli occhi del lettore come frutto di immaginazione. Il lettore, che viene invitato a partecipare alla dinamica di sogno e al desiderio di una vita più intensa, impara anche quel sottile gioco di specchi che istituisce parallelismi tra realtà e surrealtà, e la ciclicità delle storie leggibili in altra sequenza. Un elemento raro è la possibilità di mescolare gli episodi appartenenti a libri diversi, proprio recuperando la combinazione degli accostamenti, dove un vissuto precedente può essere anche percepito come un ricordo, ma facilmente assume maggiorificato se comparato con altri dettagli. Si percepisce
come una battuta presente in uno possa dare un senso più compiuto a un altro. Coincidenze, numeri ricorrenti segnano una strada che pare riconoscere il valore temporaneo delle loro tappe come di un percorso circolare sempre rinnovantesi; è Lei normalmente a intraprendere l'incontro sorprendendo il lo durante un'asta, ritrovandolo al capo opposto del Ponte Carlo, etc.

Con il progetto del Teatro del Manichino si è cercato di infrangere una prima norma del testo scritto: la fissità della pagina, la sequenza delle pagine. Questi libri sono infatti rilegati con una semplice spirale, simbolo di apertura, di indefinito, come a dire che lo svolgimento degli avvenimenti è ancora in fieri. Il lettore può fare diventare idealmente copertina qualsiasi pagina, scegliendo per così dire quando far cominciare la vicenda, o dove fermarsi. Sta al lettore immaginare come proseguirà la vicenda, perché il finale è aperto e bisogna dunque improvvisarsi idealmente dei collaboratori dell'autrice. Anche il discriminate autore/lettore sembra volersi assottigliare un po' a vantaggio di un maggiore dinamismo.

I volumi con spiccata attenzione al colore dovrebbero, presumibilmente, affidarsi a carta patinata e a una grafica particolareggiata e pretenziosa; ecco invece una carta povera, un formato A5, e schizzi tutti in bianco e nero. Eppure, il colore è molto presente, come un filo "rosso" che percorre le vicende.

L'argomento potrebbe configurarsi come vicenda sentimentale, per la vibrantemente complicità che da subito s'innesca tra L e M, ma certo si deve abbandonare il cliché del romanzo avventuroso, fatto di peripezie, di svolte, di agnitiones. I due vivono in un tempo parallelo, che non conosce un prima e un poi e può permettersi di rivivere e riprendere il trascorso per riproiettarlo al futuro. Lo stile attinge alla poesia la musicalità delle espressioni, il ritmo di frammenti lirici che si intrecciano alle sezioni più propriamente prosaiche e si rivolge alla tecnica dei bozzetti per completare in una visione sinottica grafica di parole e disegni l'immagine che chi legge si va costruendo. Per restituire viva la loro interazione si ricorre anche alle forme più moderne e vivaci della comunicazione giovanele degli sms, ossia le emoticons, particolarmente efficaci per trasmettere il pensiero di chi non ha voce umana. La presenza di sagome in cartone colorato o in plastica, con la possibilità anche di scorrere e sovrapporsi agli schizzi, nonché idealmente posizionandosi altrove fra le pagine, apre prospettive scenografiche.

Un'estrema provocazione nei confronti delle pubblicazioni tradizionali è costituita da un anello in plastica indossato dal libretto medesimo, che lo sfoggia proprio come intendesse presentarsi esso stesso personificato: un altro tentativo per uscire dall'angusta
bidimensionalità libresca, per librarsi oltre, verso l'incarnazione del prossimo lettore disposto a mettersi in gioco.

Vediamo come dunque si costruiscono questi aspetti nei teatrabiliti del Manichino. Se vogliamo parlare di teatro di parola, dovremmo in questo caso superare l'idea di una parola teatrale che si fa actio, trovando piuttosto gesti e mimiche che si traducono in parole e si affidano a una scrittura poetica che li possa ulteriormente rappresentare.

E se la trama costituisce solitamente un elemento fondamentale, nella dimensione surreale sfuma in una visione a quadri, come istanti respirati da due anime in un luogo e in un tempo sospesi. "In mezzo alla nebbia irreale, intessuta di buono, sospinti dal fuoco interiore, i loro profili s’accostarono in un bacio… ma il Manichino non baciava, …almeno non così." (Radif, 2012/II: 23); "L – eh, mi dipingo allo specchio nel vestirmi, –confidò lei con rara naturalezza– sperando che qualche scia rimanga oltre le quinte dell’armadio. "E di notte allora come fai?" osò, dinoccolato quell’uomo, spregiudicatamente incuriosito." (Radif, 2012/II: 52)

I viaggi, descritti con una vena di folle allontanamento dalla dimensione quotidiana, eppure profondamente veri, per i pensieri e le sensazioni intervenuti, si fanno piuttosto interpretare come piste descrittive/emotive/artistiche calzate da una Lei e il proprio sogno da raggiungere, qualcosa che, come si scrive nelle controcopertine infatti, "cammina un passo avanti a noi".

Il primo, "Tango col Manichino", presenta l'incontro tra la donna colorata e vivace amante dell'arte e l'oggetto antropomorfico che cattura perdutamente il suo interesse, entro la bottega della Plaka di Atene dal sintomatico criptico nome "Qel che mancha"; da quel momento si descrivono i tentativi messi in atto per poterlo conquistare e l'incontro finale con un uomo, dai tratti somatici affini a M, che sembra mettere in discussione tutto, il negozio, l'interruzione sulla linea metropolitana di Atene, e inverare il sogno. "Sembra", si deve aggiungere, perché il finale dice e non dice. Con il secondo, si avvia la serie dei "Viaggi del Manichino", come se il primo Tango si ritmasse a seconda dei luoghi in altre danze; con Pipistrelli a Batlló. A Barcellona col Manichino si inaugura anche una dimensione più propriamente artistica, che si affida alle opere di un autore, in questo caso Antoni Gaudí, per viverle come tappe della propria avventura.

Scopriamo così che per i due la scena è sostanzialmente una, la Casa Batlló, una dimora che diviene loro residenza per un tempo indefinibile, come era successo per le stanze della casa di Lei sulla scena ateniese.
Analogamente, a Praga, nel terzo si sceglie un edificio artistico di singolare spicco entro la struttura urbanistica, la Casa Danzante.

Si avverte un progressivo avvicinamento dei personaggi alle case e delle case a questi, che vivono l'arte, la indossano e, come dire, la abitano.

La Casa Danzante, addirittura, con quel suo nome dovuto alla sua sagoma composita di due edifici che paiono i ballerini di tip tap Ginger e Fred, diviene occasione per una trama che intreccia insieme la storia dell'edificio alla storia dei due. Si immagina che la realizzazione della coppia di case fosse stata comunicata al suo ideatore da una coppia di giovani che stavano passando sotto i suoi occhi... mentre alla fine i protagonisti, in un'ideale confezione a cappelliera con il libro, si regalano all'architetto come l'avverarsi del suo sogno della casa come luogo e percorso di cultura. La trama dunque s'intesse e si riflette entro la cornice della casa, affidandosi a descrizioni e vocaboli intensi. La voce fuori campo del Diario aiuta il lettore a spostarsi da un piano all'altro, a figurarsi meglio le scene e le emozioni che si creano durante lo svolgimento drammatico; lo snodo dialogico tuttavia esiste e conosce una particolare evoluzione. Nel primo, a parlare è soprattutto Lei, a farsi interprete per il pubblico ideale dei sentimenti che ella vede in lui, mentre il Manichino si limita a esprimere le emozioni attraverso gli emoticons, anche intervallati da punti interrogativi. A volte egli riesce anche a improvvisarsi in forme grafiche più complesse degli smileys: "un fazzoletto cremisi occhiegiava dal taschino... (:-)###--<" (Radif, 2012/I: 25).

Col passare del tempo e delle avventure, con una maggiore confidenza, forse, assistiamo a una nuova modalità comunicativa, quella di fare esplodere per intero la battuta di M, come se uscisse direttamente dal gesto e ne costituisse la naturale sua didascalia; le battute sono espresse e poi sintetizzate in scrittura corsiva nel gesto entro il quale si possono considerare riassunte. Per esempio, nel seguente passo: "L – Va be', io ci sento un che di alchemico. M – Bevi bevi e vediamo come ti trasformi! accennò levando la sua agile mano... L – Il caffè come ti sembra? M – :-) Tronco di piramide! capovolse la tazzina, per non essere da meno." "... (Radif, 2013: 19), M con il suo provocatorio e ironico leva la mano verso di Lei suggerisce l’idea di “vediamo come ti trasformi”; mentre, capovolgendo la tazzina, sembra ribatterle “tronco di piramide!”

Una fisionomia del protagonista maschile ci viene tratteggiata attraverso espedienti grafici, di riflesso, dalle considerazioni di Lei, prima che un uomo, apparentemente simile al Manichino, comparsi nell'ultima pagina, nell'epilogo, e destinato poi a ritornare altrove, non intervenga ad arricchirlo di possibili significati ulteriori (nel
frattempo l'altro continua la sua timida presenza proprio attraverso una faccetta che si insinua nel corso delle frasi): chi è questo uomo non preannunciato?

Domandiamoci allora: qual è l'intendimento con cui l'autrice coinvolge il lettore/spettatore? Da un certo punto di vista, si potrebbe parlar di una guida turistica surrealistica: i racconti contengono gli elementi più attrattivi delle città d'arte, dunque permettono una mappatura per un'esperienza artistica. L'abbondanza di forestierismi, una delle altre sbavature rispetto alla norma della scelta di una lingua, si inscrive proprio in questa dinamica di immedesimazione: citando parole in greco, in spagnolo, in ceco, corrispondenti alle ambientazioni in essere o appartenenti al loro passato, e chiarendone il senso con un apposito giro di parole, l'autrice ha la possibilità di accogliere anche acusticamente entro il suo orizzonte chi legge. Analogamente al caso delle battute di M, anche per i termini stranieri si opta per una soluzione didascalica di questo tipo: "Bastava entrate, buongiornare *doby* den, sentirsi rispondere *prosim* come invito a accomodarsi, ed ecco li al tavolino tondo con sorriso cubista" (Radif, 2013: 18). Sarebbe tuttavia riduttivo parlare di turismo *tout court*. Il turismo surrealisti è piuttosto un modo di essere: guardando la protagonista entusiasmarsi e vivere del dettaglio, indossando quanto di più speciale o caratteristico incontra girando altrove, ci si può elevare dalla più bassa routine per pensare oltre, forse riprendendo in mano sogni abbandonati nel tempo e completando di colore personale i quadri in abbozzo.

La virtualità con cui si tesse nel tempo senza inizio e senza fine la relazione dei due non è figlia dei contatti via Internet, degli appuntamenti al buio, ma tutto il contrario: dall'incontro reale procedono verso una graduale reciproca conoscenza che procede, è il caso di dire, data la dimensione coreutica dell'impianto narratologico, in punta di piedi. Una timida titubanza in lui, di persona onesta e sensibile o di chi, per aver sofferto, preferisca soppesare bene le situazioni nuove, uno slancio un po' fanciullesco e limpidi nella ragazza costruiscono un rapporto che si sottrae all'invecchiamento del tempo e ai compromessi delle contingenze e delle difficoltà dello stretto vissuto. Non una fuga dal reale, ma un sollevarsi sulle punte per aspirare al meglio, questo il messaggio che traspare dalle pagine.

Ingredienti tipici di una raffigurazione pittorica modernista quali lo specchio, la geometria (si pensi in questo senso alla trasfigurazione geometrica e matematica dei ballerini operata da Schlemmer nel "Balletto triadico", 1922, che si richiamava alle sagome di manichini), il punto di colore metafisico, il sogno, sembrano reggere il costruirsi dell'intelaiatura drammatica. Il vissuto si danza, si sognà, si riflette nelle
parole dell'autrice, si specchia nelle mosse della protagonista e ritorna come ipotesi rimodellabile dal lettore.

Tutto si costruisce a specchio: i ballerini suggeriscono l'idea all'inventore della Tančići duș, che poi nel corso della trama riprende la danza a specchio nella coppia danzante, finché sarà proprio una ballerina a reinventarne l'uso.

Con quale funzione entra nel libro il senso dell'arte? Anzitutto, la scelta delle destinazioni di questo tour surreale pare proprio motivata dalla presenza dell'arte: sono città cariche di storia e di dipinti, sono musei a cielo aperto quelli che costituiscono lo sfondo. E tuttavia la chiave più corretta per interpretare la visione dell'arte da parte dei due non è quella di rincorrere lo stile di chi realizzò le opere, perché il modo loro di gustarle è quello di vivere.

Cosi infatti in metropolitana a Praga, vedendo un tale immerso nella lettura di un improbabile librone di fantascienza, esclama: "L – Curioso portarsi un volume simile in viaggio, sembra avvincente. Però noi abbiamo un grosso vantaggio, che le storie ce le viviamo" (Radif, 2013: 28)

La ragazza viene presentata come uscita da un quadro; dal canto suo, il Manichino si configura come il modellino dei pittori. Lo si vede anche graficamente quando, per esempio (Radif, 2013: 39) sulla soglia delle case cubiste sembrano essi stessi assumerne linee spezzate.

L'icona di femminilità uscita dal quadro gira per città intrise di arte, parla utilizzando tecnicismi (spesso dal lessico del colore), parole inconsuete e neologismi, si rivolge a un simulacro in metallo, interpretandone il pensiero. Il libro segue l'evoluzione fluida e ancora a tratti magmatica degli sprazzi di idee e di emozioni proprie della protagonista, che coglie a tratti nel subitaneo apparire di un altro personaggio, l'uomo, l'avvio per un nuovo ritorno.

E proprio la figura misteriosa dell'Uomo potrebbe costituire il ponte di raccordo tra protagonisti e autrice, vissuto e scritto; l'Uomo che parla cinque lingue sarebbe personaggio ispiratore; vediamo come.

"Alto sulla sinistra" (Radif, 2012/I: 55), "enigmatico", dallo "sguardo azzurro", capace di interpretare cinque lingue, ma soprattutto di leggere "ogni inquietudine e passione" di Lei, quest'uomo, alla temporanea conclusione del primo racconto, al momento dell'interruzione della linea metropolitana, ha un messaggio abissale da comunicarle: "o si vive o non si vive"; e questo dopo averla definita "molto colorata".
Prendendo in parola dunque l'uomo con il suo gioco linguistico, Lei porta avanti la sua espressività cromatica.

Nel secondo, è una faraona a *trençadis* (cioè rivestita secondo la tecnica dell’applicazione di frammenti di ceramica o vetro) a bloccare lo svolgimento di un'asta a Barcellona sul Carrer Bermellón e farli rincontrare, per poi pilotarli in un percorso a tappe, in una sorta di caccia al tesoro dove il tesoro è la loro stessa storia, finché ritorna nell'esodo l'uomo poliglotta, che si diverte degli accostamenti dell'abbigliamento di lei e la coinvolge in un dialogo intimo al di là delle parole, che si cristallizza in un'altra battuta-guida "O si sogna o non si crea". Il commento è detto "eleusino", accompagnato da uno sguardo azzurro che vela il tulle di lei: tutto lascia presagire una dimensione artistico-oricina nonché sufflata di un che di mistero personale come matrice delle vicende successive. E se nel *Tango* i due salvavano sulla metro ateniese, a Barcellona li troviamo insieme su un *barco* per l'Oriente.

Ma nel terzo, non abbiamo la diretta conseguenza della partenza per L'oriente. I due si ritrovano sul tram 17 su Rašinovo Nábřeží (quale è appunto l’indirizzo della Casa Danzante) e l'uomo con quella sua uscita "ogni piano ha la sua nota" (Radif, 2013: 10) sembra suggerirle l'indice per l'esperienza che sta vivendo, che si articolerà proprio in piani e mezzanini. La frase successiva "come a darle appuntamento alla prossima curiosità" rimane sospesa finché nell'esodo, proprio come nel *Tango*, quasi si fosse fermato il tempo alla scena iniziale del tram 17, l'uomo si rivela a Lei nella formula "O si vive o non si scrive" e insieme rivela Lei a se stessa aggiungendo al contrario "O si scrive o non si vive". Queste frasi brevi, giocate sempre sul filo dell'enigma e della profezia, sono l'espressione viva della capacità interpretativa del personaggio che, confondendo i piani dell'essere, sembra suggerirle di vivere intensamente per poter comunicare ad altri quanto vissuto (anche da lui, che si rivela così a Lei), dunque scriverne, e insieme tuffarsi nella varietà delle scritture come momento unico per incontrarlo, in quanto personaggi, ma anche nel senso che la scrittura diviene momento di registrazione e rievocazione significativa dell'attimo e quindi ulteriore incontro ad altro livello. Qui si avverte tutta la volatilità della formula surrealista, che più appare confusa, incredibile e trasognata e più si apre a stratificazioni interpretative profondamente vere.
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


DALLA PROVA DELLE ARMi ALLA CATARSi LETTERARiA DELLE EX TERRORiSTE ITALiANE

Matteo Re
Universidad Rey Juan Carlos


Proprio di questo livello, quello “animale”, dell’esperienza estrema della detenzione, ci occuperemo in questa pubblicazione. Lo faremo prendendo in considerazione gli scritti di autori un po’ particolari: di donne italiane recluse per motivi di terrorismo. Ci concentreremo su quanto scritto da chi partecipò alla lotta armata in Italia e che adesso, una volta scontata la pena detentiva, si sta dedicando a raccontare il passato che ha vissuto, concentrandosi specialmente sugli anni trascorsi in carcere. Nelle pagine scritte dalle ex terroristi vi è poco spazio per l’infanzia, che pure affiora a volte in alcuni dei testi, si parla solo qualche volta della militanza armata e lo si fa quasi sempre in maniera neutra, senza soffermarsi nei dettagli, probabilmente per salvaguardare l’incolmunità di ex compagni di lotta, o forse perché, nella maggior parte dei casi, chi scrive ha militato per poco tempo in un’organizzazione terroristica, ma ha subito una condanna molto lunga.

Le pubblicazioni di ex terroristi, sia “rossi” che “neri” (anche se va specificato che l’immensa maggioranza dei libri è stata scritta dai militanti di organizzazioni marxiste-leniniste e pochissimi dai fascisti), hanno creato un vero e proprio fenomeno editoriale che comprende varie tipologie testuali: l’autointervista (molto utilizzata dalle Brigate Rosse durante gli anni di attivismo armato), l’intervista giornalistica vera e propria (i tre leader brigatisti, Mario Moretti, Alberto Franceschini e Renato Curcio, hanno pubblicato libri di questo tipo)\(^1\), il romanzo di fantasia (meno comune) e il romanzo autobiografico (probabilmente il genere più utilizzato tra gli ex terroristi).

Questo aumento editoriale ha vissuto momenti di fortuna alterni, con tre picchi ben delineabili in cui si è riscontrato un aumento di interesse da parte di ricercatori,

\(^1\) In genere, questo tipo di pubblicazione sta avendo un discreto successo editoriale. Il libro di Curcio, *A viso aperto*, ha venduto circa 45.000 copie ed è stato tradotto in francese, in tedesco e in spagnolo; quello di Franceschini, *Che cosa sono le BR*, ha venduto 30.000 copie ed è stato tradotto in francese; ed infine, il libro di Moretti, *Brigate Rosse, una storia italiana*, ha una traduzione in tedesco e una in spagnolo e ha venduto circa 9.000 copie.
politologi o storici, ma anche di lettori comuni. Il primo è compreso tra il 1987 e il 1994, anno in cui viene approvata la legge sulla disassociazione grazie alla quale molti terroristi, tra i quali anche i capi storici delle Brigate Rosse, ottennero la semilibertà. Il secondo, nel 1998, coincide con il ventennale del rapimento di Aldo Moro. La commemorazione favorì un aumento di pubblicazioni sul tema brigatista, particolarmente incentrate sulla figura dell’ex presidente della Democrazia Cristiana, ma anche sui terroristi che parteciparono in prima persona al suo sequestro. La terza ondata si apre nel 2003. Ci sono varie ragioni per le quali all’inizio del nuovo secolo si assiste a un aumento di questo genere letterario. Da una parte vi fu il ritorno degli attacchi delle Brigate Rosse (denominate in realtà Nuove Brigate Rosse, che poco avevano a che vedere con le BR che uccidevano negli anni settanta e ottanta) che uccisero i giuslavoristi Massimo D’Antona e Marco Biagi, nel 1999 il primo e nel 2002 il secondo, e l’agente della Polfer Emanuele Petri nel 2003; si ebbe un aumento della conflittualità di piazza, evidente soprattutto durante il G8 svoltosi a Genova nel mese di luglio del 2001 e che si chiuse con la morte di Carlo Giuliani; infine, a livello internazionale, gli attentati alle Torri Gemelle di New York -anche se riconducibili a un terrorismo radicalmente diverso da quello praticato in territorio italiano negli anni di piombo- aumentarono l’interesse mediatico nei confronti del terrorismo e dei suoi protagonisti (Betta, 2009: 679).

Oltre al “fattore moda” editoriale, normale in questi casi, dal momento che, che si voglia o no, il terrorismo è comunque diventato una fonte di business sia per i giornali che per le televisioni che per le case editrici, vi è la necessità di raccontare e di sapere perché determinate persone agiscano (o abbiano agito in passato) in maniera violenta contro lo Stato. Il peso che si porta sulla coscienza chi ha ucciso non è facile da alleggerire, si cerca quindi di analizzare il vissuto attraverso la memoria, cercando di non distorcerla, anche se è inevitabile che non si riesca a raccontare oggi, a distanza di così tanti anni, con gli stessi sentimenti di allora. Molto di quanto accaduto viene inevitabilmente filtrato dal tempo che è passato e dagli anni in passati in prigione.

1. DONNE IN ARMI

Lo studio della letteratura prodotta dalle donne si è concentrato nel corso degli anni specialmente “nella direzione della storia culturale e dell’alfabetizzazione, della storia delle famiglie, in particolare di quelle nobiliari, della storia della religiosità e della
mistica femminili della ricostruzione della società delle donne” (Di Nepi, 2004: 244). La donna disgraziata, che ha vissuto una vita dissoluta, violenta, estrema, ottiene meno spazio nelle produzioni femminili. Sono invece gli uomini coloro i quali sembrano essere più attratti da questo tipo di personalità, e per questo motivi più dediti alla ricerca della femme fatale, o semplicemente di chi esce dalle regole prestabilite, le trasgressisce e ne paga inesorabilmente le conseguenze.

Nel terreno del terrorismo, la presenza femminile è stata sempre alquanto limitata. Nei movimenti di estrema destra le donne sono pochissime, mentre nell’estrema sinistra il loro numero aumenta, anche se non di molto. Nella fattispecie, le Brigate Rosse sono state il gruppo armato con una presenza femminile elevata se comparato con altre organizzazioni violente, sia nazionali che internazionali dello stesso ambito ideologico. All’interno delle BR, infatti, la percentuale di donne raggiungeva circa il 25% (Progetto Memoria, 2007: 60), una cifra importante se si pensa che, per esempio, nell’ETA la percentuale arrivava solo al 10%. Anche a livello qualitativo la presenza femminile era di tutto riguardo all’interno dell’organizzazione italiana. Alcune di loro scalarono ogni gradino dell’organizzazione arrivando fino al Comitato Esecutivo, l’organo direttivo e decisionale più elevato delle BR.

Come già anticipato, la pubblicitaria inerente alla lotta armata in Italia è molto estesa. Al suo interno hanno trovato uno spazio sempre maggiore le produzioni degli ex terroristi. Ad un inizio quasi esclusivamente maschile, si è aggiunto l’interesse nei confronti delle esperienze vissute dalle donne militanti. Analizzando le due produzioni, quelle maschili e quelle femminili, possiamo concludere che gli uomini si concentrano maggiormente sulla descrizione della loro militanza, reiterando le motivazioni ideologiche che li spinsero a prendere parte alla lotta armata, portando, per certi versi, questa memorialistica al limite della propaganda, in cui è escluso a priori ogni tipo di pentimento. Il vissuto è analizzato come un tempo passato, irripetibile, immodificabile, calcificato, sia per il fatto stesso della sua immmodificabilità, sia per le convinzioni poco o per nulla mutate dei terroristi anche dopo anni di detenzione. Riconoscere che si è commesso un errore è un’ammissione che comporta conseguenze estreme, esterne, ma soprattutto interne. Abbandonare il gruppo, isolarsi, specialmente durante il periodo della detenzione (ma anche dopo, una volta ritornati in libertà) significava ammettere che ciò per cui si aveva lottato durante tanto tempo non aveva più senso, così come
ammesso, per esempio, da un ex membro dell’ETA, Iñaki Rekarte (Rekarte, 2015: 335)\(^2\).

Il passaggio dalla lotta armata alla descrizione letteraria di quanto avvenuto colloca le donne in un atteggiamento più onirico rispetto agli uomini. Le pubblicazioni al femminile si caratterizzando, infatti, per un interesse, potremmo dire predominante, nei confronti del periodo detentivo. Nei loro libri, solo in pochi momenti vi è spazio per la militanza, per la violenza, per l’omicidio politico perpetrato da chi scrive (è più comune trovare descrizioni di violenza da parte dello Stato o da parte dell’organizzazione con cui si è ormai critici). Il racconto può iniziare in medias res, come nel caso di Adriana Faranda, che colloca il suo alter ego, Zoraima, “nel cuore del caos e dell’inferno” (Faranda, 2006: 13) sin dalle prime pagine del suo libro. Per lei non vi è nessuna scusa, “non ho niente da nascondere, sono colpevole” dice senza estitazioni (Faranda, 2006: 15). Sin da subito ci confrontiamo con due importanti questioni: l’ammissione di colpa, quasi assente nel resto della memorialistica terroristica (sia maschile che femminile) e la scelta di scrivere in terza persona, affidando a un alter ego le vicissitudini vissute in carcere. Ciò provoca un distacco, un allontanamento dal vissuto, ma del resto è la stessa Faranda che ci ammonisce, all’inizio del suo libro, dicendo che lei stessa “rifiutò la realtà e la ridusse a sogno” (Faranda, 2006: 11).

Adriana Faranda fu una delle militanti più influenti nelle Brigate Rosse. Compagna di Valerio Morucci, anch’egli brigatista di spicco, abbandonò il gruppo dopo l’esecuzione di Aldo Moro, che non approvava da un punto di vista più politico che umano. Il suo libro, Il volo della farfalla (2006), è una descrizione del periodo detentivo non in chiave negativa, ma secondo un’interpretazione liberatoria da un mondo oscuro, solitario, clandestino:


In poche righe, la Faranda ci dà uno scorcio di quello che doveva essere la vita in clandestinità. Sono molti gli ex terroristi che hanno tentato di descrivere gli anni passati nella latitanza. In molti riportano le restrizioni cui dovettero far fronte. Raffaele Fiore,

\(^2\) Questa ammissione è comune a molti terrorista di diverse organizzazioni armate. In questo caso attingiamo a una fonte spagnola, citando l’ex militante dell’ETA Iñaki Rekarte e il suo recente libro autobiografico.
parlava dell’estrema solitudine della vita da clandestino, la mancanza di qualsiasi tipo di svago e la noia interminabile (Grandi, 2007: 81-105). Patrizio Peci ricorda: “nella casa dell’organizzazione sono stato un paio di mesi da solo, senza fare neanche un’azione, niente di niente se non leggere i documenti che mi passavano di tanto in tanto. Noiosissimi” (Peci, 1983: 77). L’ex militante dell’ETA basco, Íñaki Rekarte, solo per fare un esempio non collegato al terrorismo italiano, ammette nel suo libro che non avrebbe mai immaginato che per entrare nell’ETA avrebbe dovuto passare così tanto tempo senza fare niente, nell’attesa che gli dessero delle azioni: i momenti passati in Francia, nascosto, in attesa di essere inviato in Spagna a compiere attentati “furono di una noia totale” (Rekarte, 2015: 113).

Poi c’è il protocollo di sicurezza che andava seguito durante tutta la militanza, una volta passati alla clandestinità. In quella circostanza era necessario immedesimarsi nella nuova identità che si era scelto di assumere. Chi era operaio doveva rispettare gli orari degli operai, uscire da casa all’alba e tornare dopo le cinque di pomeriggio. Se si voleva rimanere in casa un giorno, era necessario vivere come “fantasmi”: non tirare l’acqua del bagno, camminare il meno possibile, non accendere le luci, tutto questo per evitare di destare ogni tipo di sospetto.

Il fatto di entrare in carcere da ex brigatista, per Adriana Faranda (o per la sua alter ego Zoraïma), voleva dire essere “più vulnerabile. Ma al tempo stesso tornava ad essere arbitro unico del suo destino, niente più discussioni estenuanti, niente più obbligo di attenersi all’ultima decisione del vertice”; “ora stava a lei, e soltanto a lei, guardare, valutare, decidere”; “Sembrava assurdo, ma quella solitudine estrema le restituiva, in prigione, la libertà” (Faranda, 2006: 20).

Anna Laura Braghetti³ ha scritto Il prigioniero (prima edizione del 2003), un libro in cui descrive i giorni del sequestro di Aldo Moro. Lei che il covo di via Montalcini, in cui venne segreto lo statista, lo aveva comprato un anno prima. Fu l’unica donna a entrare nella “prigione del popolo”, fu la persona incaricata del vettovagliamento, l’angelo del focolare di un sequestro. Spacciatasi per moglie del sedicente “ingegner Altobelli” -in realtà il brigatista Germano Maccari- aveva come compito quello di fare

la spesa, cucinare per il falso marito e per l’altro terrorista in pianta stabile durante i cinquantacinque giorni del sequestro, Prospero Gallinari, oltre che per il sequestrato.

Nel libro della Braghetti dobbiamo innanzitutto sottolineare il titolo, dedicato evidentemente ad Aldo Moro, il cui volto appare nella copertina dell’edizione della casa editrice Feltrinelli. Si tratta dell’arcinota fotografia che i brigatisti scattarono il giorno del sequestro e che ritrae lo statista seduto su una brandina con la camicia con i primi bottoni slacciati e alle sue spalle la bandiera con la scritta Brigade Rosse con in centro la stella asimmetrica a cinque punte.

Il testo è una monografia che si discosta dal resto di manoscritti pubblicati da terroristi (sia uomini che donne) in cui il centro del racconto è costantemente occupato dall’autore (o da un suo alter ego), precludendo quindi spazio per le azioni commesse, il danno recato, il dolore provocato, in cui il pentimento è quasi sempre trascurato. Qui c’è spazio per la vittima e per una critica nei confronti dell’ottusità delle Brigade Rosse.

Barbara Balzerani è autrice di Perché io, perché non tu (2009). La prefazione di questo libro è stata scritta da Erri De Luca, uno degli scrittori più apprezzati del panorama letterario italiano attuale ed ex militante di Lotta Continua, di cui fece parte del servizio d’ordine. È interessante iniziare da qui, perché De Luca scrive parole forti, che avrebbero suscitato polemiche, se il libro della Balzerani avesse avuto un minimo di successo di vendite e non fosse invece rimasto oggetto sterile di una lettura di nicchia. De Luca dice: “Terrorismo furono i bombardamenti di dieci anni fa su Belgrado e gli altri centri abitati della Jugoslavia. Tutto il resto che viene spaccato sotto il nome spauracchio di terrorismo, a confronto, è una sfumatura”. E prosegue, riferendosi direttamente all’autrice: “In questo paese di insolventi, di chi si può permettere l’acquisto dell’impunità, tu e alcuni dei tuoi avete saltato con il vostro corpo il debito penale di una generazione” (Balzerani, 2009: 6). De Luca dimentica, probabilmente, il curriculum criminale di Barbara Balzerani: dirigente della colonna romana delle Brigade Rosse dal 1976 fino al suo arresto nel 1985 (una degli ultimi militanti ad essere arrestata), membro del comitato esecutivo (unica donna, dopo Margherita Cagol), prese parte a numerosi omicidi, così come all’operazione di via Fani; una volta arrestato il leader Mario Moretti e scisso il gruppo unitario delle BR, prese il comando delle Brigade Rosse-Partito Comunista Combattente. Condannata all’ergastolo non si è mai tecnicamente pentita né dissociata.

L’altro libro della Balzerani è Cronaca di un’attesa (2011). Si tratta del racconto autobiografico dell’ultimo anno trascorso in libertà condizionale. Ancora una volta, la
prefazione è opera di un ex militante di Lotta Continua, Adele Cambria. Il tono è molto diverso da quello utilizzato da Erri De Luca. Qui si cerca di dare una chance alla Balzerani come scrittrice, la si apprezza per il suo stile e si attacca celatamente Tabucchi, colpevole, secondo Adele Cambria, di schierarsi in opposizione a una legittimazione letteraria di chi fu protagonista (in negativo) degli anni di piombo (Balzerani, 2011: 8). *Cronaca di un’attesa* è un libro con un trasfondo politico più evidente rispetto all’anteriore. Balzerani scrive: “Mia madre tornava dal turno di fabbrica con i segni della fatica nei gesti d’ira per la sua giornata ancora lunga. Io a scuola studiavo l’accelerazione che la rivoluzione industriale aveva portato al progresso dell’umanità. Ma non avevo il coraggio di dirlo a lei” (Balzerani, 2011: 25).

Ed infine Francesca Mambro autrice de *Il bacio sul muro* (2000). Questo libro racconta la vita in carcere di diverse donne conosciute dall’autrice durante la sua detenzione. Il racconto si svolge in prima persona e la narrazione avviene esclusivamente all’interno del penitenziario. L’autrice è una ex militante dei Nuclei Armati Rivoluzionari, gruppo terroristico neofascista fondato dai fratelli Fioravanti nel 1977. Francesca Mambro fu condannata per una lunga serie di attentati: “Sono stata condannata più volte all’ergastolo, quasi sempre giustamente”, ammette (Mambro, 2000: VII). La scelta di raccontare la vita in prigione le venne in maniera quasi naturale e, all’interno delle vicissitudini che poteva descrivere, ha fatto una scrematura dalla quale ha attinto a storie non eccessivamente dure e, quando lo ha fatto, ha scelto uno stile disteso, così da non accrescere la durezza di quanto si sta leggendo:

> So che in molte carceri del mondo si soffre di più che in quelle italiane e so che a Rebibbia si sta ‘meno peggio’ che nella maggior parte degli altri istituti. Ho tenuto sempre a mente, nel corso degli anni, questo ‘privilegio’. Esistono storie peggiori di queste, più dure, amare, sofferte. Queste, però, sono quelle che mi sono sentita di raccontare (Mambro, 2000: XI)

**2. RIVIVENDO IL PASSATO DA DIETRO LE SBARRE**

Quando si è in carcere, ci si può ricordare di due tipi di passato, uno è quello precedente ai fatti che hanno portato alla galera, l’altro è la descrizione di ciò per cui si deve scontare una lunga condanna. Tra le donne, lo spazio dedicato all’adolescenza o all’infanzia non è eccessivo, così come il periodo della militanza. Questi momenti riaffiorano in maniera intermittente e sono solamente un corollario al testo, non diventano mai il centro della narrazione.
Dopo un primo capitolo introduttivo, il libro di Anna Laura Braghetti, *Il prigioniero*, scritto con la collaborazione di Paola Tavella, si abbandona ad un flash back in cui la ex brigatista parla della sua gioventù, o meglio, descrive il suo avvicinamento alle Brigate Rosse:

vivevo da sola in via Laurentiana, da quando mio fratello era partito per il militare, e lavoravo in un’impresa edile. Mia madre era morta, avevo cinque anni, mio padre invece se n’era andato da poco […] dopo la morte di mio padre, avvenuta nel novembre del 1974, avevo smesso di studiare e mi ero innamorata di Bruno Seghetti, un ragazzo del movimento (Braghetti, 2005: 15)

Seghetti era già nelle BR e le sue idee erano conosciute da Anna Laura: “Bruno non mi nascondeva niente. Era convinto che la rivoluzione comunista fosse possibile solo a patto di imbracciare il fucile” (Braghetti, 2005: 17).

Barbara Balzerani, da canto suo, prima di descrivere la vita in carcere accenna alla sua vita in libertà in *Perché io, perché non tu*. Il sessantotto come spartiacque, la violenza di piazza, le cariche contro la polizia e poi un salto fino all’arresto. Nessuna militanza quindi, nessun omicidio, nessuna vita in clandestinità solo un laconico commento che descrive gli anni settanta solo a metà, dimenticando le vittime, ma sentendosi quasi degli eroi: “avevamo rischiato di morire per cambiare il mondo” (Balzerani, 2009: 33).

In questo libro c’è spazio per la nostalgia. La famiglia è l’unico appiglio alla vita al di fuori della prigione. Durante un trasferimento in una prigione del nord, l’autrice rievoca l’ultimo incontro avuto con i suoi familiari: “Ripasso come un rosario. Anni di lontananza, strappi violenti e mi ritrovo con una manciata di perle tra le mani strette nei ferri, su un blindato dei carabinieri che mi porta nello Stammheim all’italiana” (Balzerani, 2011: 40). I ricordi, la nostalgia, si mischiano con il timore di finire in un carcere duro, e così, la ex brigatista compara quel luogo alla galera tedesca in cui vennero ritrovati morti alcuni membri della Rote Armee Fraktion4.

Nelle pagine del libro è presente anche la preoccupazione per i suoi cari. Il timore è legato a possibili violenze che avrebbero potuto soffrire i membri della sua famiglia durante la sua detenzione, mentre è quasi del tutto assente la sofferenza da lei stessa arrecata ai suoi genitori: “per anni avevo temuto per la mia famiglia. Che potessero aver subito ritorsioni, in fabbrica, a scuola, per strada. L’esclusione dalla vita in quel paese tanto ipocrita” (Balzerani, 2011: 73).

---

4 Ulrike Meinhoff su trovata impiccata il 9 maggio 1976. L’anno successivo, la notte del 18 ottobre 1977, vennero trovati i corpi senza vita di Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Jan-Carl Raspe.
La famiglia è descritta senza nascondere le difficoltà economiche in cui viveva. Anzi, sembra che nella letteratura brigatista sia ricorrente la descrizione di un humus vincolato alla povertà e alle ristrettezze di ogni tipo, oltre che a una certa esclusione sociale. Così la Balzerani ricorda la sua infanzia: “Mio padre non aveva mai avuto una casa di proprietà [...] era di proprietà della ditta di alimentari all’ingrosso dove lavorava” (Balzerani, 2011: 63). Ciò che sembra essere rimasto più impresso alla scrittrice è il suo rapporto con la figlia del ragioniere della ditta in cui lavorava il padre:

aveva qualche anno più di me e, forte della sua riconosciuta superiorità, era del tutto intenzionata a ridurmi in schiavitù. Lei possedeva abiti vezzosi e bambole accessoriate e il suo passatempo preferito era quello di farmene sentire la mancanza. In una foto ritrovata sono ritratta nel suo terrazzo, seduta su una sdraietta con davanti la sua bambola seduta in una leziosa carrozzina di latta. Quadretto sereno se non nascondesse il dramma della mia interdizione a poggiaiarcì anche solo una mano. Come su tutte le sue cose che la mia aguzzina amava però mettermi sotto il naso (Balzerani, 2011: 64)

Prospero Gallinari, anch’egli ex brigatista, nel suo libro Un contadino nella metropoli, ripropone qualcosa di simile a quanto raccontato dalla Balzerani:

passare da affittuario del podere allo stato mezzadride era stato uno scivolone indietro; e la miseria adesso si faceva sentire più forte [...] l’unica compagnia era la figlia del padrone del podere con la quale ogni tanto giocavo, ma lo facevo quasi di nascosto. Se arrivava sua madre, la signora padrona, ci sgridava e ci divideva. Io ero un maschio, abbastanza sporco per i giochi che facevo in campagna, ma soprattutto ero il contadino. Lei, tutta pulitina, era la figlia dei padroni (Gallinari, 2006: 18-19)

L’ex brigatista Enrico Fenzi racconta quanto confessatogli dal leader delle BR Mario Moretti in carcere:

Mi raccontò di sua madre, maestra di pianoforte, e di suo padre, e della loro estrema povertà: “ho potuto studiare perché mia zia era portinaia, a Milano, di una famiglia di nobili, di marchesi, che per carità mi pagavano la retta al collegio [...] Una volta ho visto lei, la marchesa. Avevo appena cominciato a lavorare alla Sit-Siemens, e stavo da mia zia, nella portineria, un buco piccolissimo. Un giorno lasciava una torta per i padroni, e l’ho portata su io. Non so come, mi ha aperto lei, ma non me lo ricordo. Ricordo invece che mi ha detto: ‘Ne vuoi una fetta, caro?’ Con una voce, un tono, che ho giurato che quel caro gliel’avrei fatto pagare, un giorno, a lei e a tutti quelli come lei (Fenzi, 1994: 22-23)

Francesca Mambro parla poco del suo passato, ma quando lo fa non è che un riflesso di chi le sta attorno in carcere, come quando osservava Maria, una giovane reclusa che le ricordava il suo passato: “Guardavo lei ma vedevo anche me adolescente, senza problemi di fidanzatini però con la passione cieca per la politica, e quanto allora mi
avessero segnato le esperienze tragiche dei mie coetanei morti ammazzati per strada” (Mambro, 2000: 84).

3. Vita da reclusa


Anna Laura Braghetti scontò una parte della sua condanna nel carcere di Voghera, uno dei più duri d’Italia:

programmato per togliere tutto a chi vi era rinchiuso. Il numero magico era il cinque. Erano concessi cinque libri in cella, cinque paia di mutandine, cinque cambi di biancheria [...] l’acqua, solo fredda, scendeva nel lavandino da un rubinetto a pressione [...] le celle erano cubi di cemento, i mobili erano di metallo rosso scuro, fissati al pavimento, i sanitari di acciaio. In inverno faceva talmente freddo che tutto ghiacciava (Braghetti, 2005: 66-67)

Anche Francesca Mambro passò un tempo nel supercarcere di Voghera, luogo in cui “tolta una o due ‘comuni’ e me” il resto della popolazione era conformato da brigatiste (Mambro, 2000: 9). Lei, fascista, in mezzo a terroristi di estrema sinistra: “Nei miei confronti l’ordine del campo restava quello di non familiarizzare con la fascista. Chi ci aveva provato perché più autonoma e determinata era stata a sua volta isolata e in un caso persino aggredita” (Mambro, 2000: 25-26). Ma gli anni di detenzione cambieranno anche la visione che le sue nemiche avevano di lei, a tal punto che le ex brigatiste Nadia Mantovani e Anna Laura Braghetti condivideranno la cella, oltre che una profonda amicizia, con la detenuta neofascista (Mambro, 2000: 169); (Braghetti, 2005: 31).

La vita del carcere è complicata, e la narrazione non cela le violenze subite:

Tutt’attorno gli agenti di custodia sferravano pugni e calci sulle sue compagne, sul viso, sui seni, sulla pancia, torcevano le braccia per immobilizzare, le sbattevano sulle cancellate [...] In fondo loro stavano solo aspettando il brigadiere. Erano sedute lì, tranquille, senza nessun intento bellico. E ora si trovavano tutte mezzo rotte, senza una ragione (Faranda, 2006: 109-110)

La galera porta all’estremo della sopportazione sia per la solitudine, che per le violenze subite (Balzerani, 2009: 55), e c’è chi non ce la fa, chi non la regge. I suicidi
avvenuti dietro le sbarre sono numerosi: “Dall’inizio dell’anno, in quattro mesi, sono 20 i suicidi in carcere. I numeri ci dicono che in carcere ci si ammazza fino a 17 volte di più che fuori” (Balzerani, 2011: 55).


Anche il rumore fa parte della vita carceraria, “in carcere non c’è mai silenzio” (Balzerani, 2009: 29); e poi ci sono i codici, non facili da decifrare. Barbara Balzerani ricorda: “Mi confondono i codici del linguaggio di donne che sento chiamarsi dalle finestre nelle lunghe notti estive. Schermaglie amorose di cui all’inizio non capivo il senso” (Balzerani, 2009: 27).

Gli uomini hanno sempre descritto con una durezza maggiore la loro carcerazione, evitando qualsiasi accenno a un possibile lirismo, mentre questo è presente, a sprazzi, nei testi femminili. C’è spazio per l’amore, per il ricordo, c’è uno sguardo positivo verso il futuro, ci sono conoscenze che rimarranno per sempre e nuove amicizie; c’è la violenza, sì, ma quasi solo da parte delle guardie, raramente tra le detenute. Nelle memorie degli uomini la violenza è una presenza costante, i regolamenti di conti sono omnipresenti. Il carcere è un luogo di solitudine, in cui ci si fa forti solo se si è in gruppo, a tal punto che si arriva al paradosso di accettare solo la giustizia dell’organizzazione a cui si appartiene, anche se questo porta alla morte. Esempio chiaro è quello narrato da Feni:

4. LOTTA ARMATA FILTRATA

Nella memorialistica delle ex brigatiste si parla anche di lotta armata. Non è possibile dimenticare, anche solo per pochi momenti, il motivo di una lunga condanna. È complicato pretendere un pentimento e un rifiuto per ciò che si è fatto, dato che questo provocherebbe un crollo interiore, il cedimento delle convinzioni che danno la forza per continuare a vivere, sia in prigione che fuori, dopo aver scontato la condanna. A volte le scrittrici narrano con distacco gli attentati perpetrati dal loro gruppo, come se fossero azioni che adesso non gli riguardano o per cui hanno pagato con il carcere.

Adriana Faranda parla di quanto accaduto a Genova, in via Fracchia, quando la notte del 28 marzo 1980 la polizia irruppe in un covo brigatista e si scatenò una carnefica. Il suo commento a quanto accaduto è sincero: “Ancora quattro vite perdute, cancellate dalla traiettoria dei colpi come un tratto di penna. Quante altre vie erano state spezzate nello stesso modo?” (Faranda, 2006: 113), purtroppo manca, ancora una volta, la stessa commiserazione nei confronti delle vittime provocate dalle Brigade Rosse. Anche se c’è un punto nel libro in cui c’è spazio per dell’autocritica, ma è un passo che va spiegato in maniera dettagliata. Adriana Faranda scrive: “Tre sequestri in contemporanea, diavolo, non si era mai visto nulla del genere e nel carcere si era discusso molto. Zoraima l’aveva già vissuto il carcere del popolo, il processo, il valore di una vita ridotta a merce di scambio. La ragione rivoluzionaria contrapposta alla ragione” (Faranda, 2006: 173). I riferimenti sono chiari, Adriana Faranda parla di quanto accaduto nell’anno 1981, tra i più violenti e uno dei più attivi per le Brigade Rosse. Nel mese di gennaio continuava il sequestro del magistrato Giovanni D’Urso (rilasciato il 15 gennaio); il 27 aprile venne sequestrato Ciro Cirillo, assessore regionale ai lavori pubblici della Campania; il 20 maggio fu la volta di Giuseppe Taliercio, ingegnere e dirigente dello stabilimento petrolchimico Montedison di Porto Marghera; ed infine ci fu il sequestro di Renzo Sandrucci, dirigente dell’Alfa Romeo. Tutti vennero liberati tranne Taliercio, che fu ucciso. La Faranda cita i tre sequestri in contemporanea. Nel mese di giugno, in effetti, ci sono ben tre persone nelle mani della banda terroristica. Si dimentica però di un quarto sequestro, quello di Roberto Peci, fratello di Patrizio, ex brigatista pentito che, con le sue confessioni, fece cadere le colonne di Torino e di Genova. Ma lo fa apposta, perché a lui dedicherà un pensiero qualche pagina più in là. Del resto, la sua storia lo giustifica. Roberto Peci fu rapito da una colonna brigatista come rappresaglia contro il fratello traditore. Anch’egli aveva militato, seppur per poco tempo, nelle Brigade Rosse,
ma al momento del sequestro era lontano dal fanatismo politico, si era sposato e sua moglie era incinta di cinque mesi. Dopo 55 giorni di sequestro venne ucciso e la sua esecuzione fu filmata. Adriana Faranda prova orrore per questo e dice: “Uccisero un sequestrato, e filmarono l’esecuzione […] Zoraïda aveva vomitato, poi aveva pianto. Come aveva pianto tanti anni prima, come aveva pianto tutte le morti di quella maledetta guerra, perché non riusciva a rassegnarsi all’idea che per affermare la vita fosse necessario negarla” (Faranda, 2006: 178).

Il periodo degli anni di piombo viene descritto utilizzando la parola *guerra*. Si è dibattuto molto su questo, logicamente non sembra corretto definire quegli anni come un periodo di un paese in un conflitto bellico, però, anche nella storia più recente, sta prendendo piede l’idea di un’Italia immersa in una specie di guerra civile (Panvini, 2009: 3-4).


La Faranda è molto critica con il susseguirsi dei sequestri brigatisti. Lei partecipò in maniera attiva al rapimento di Aldo Moro, anche se poi fu tra le voci più critiche quando la direzione strategica decise di ucciderlo. Di fatto, la brigatista, insieme al suo compagno, Valerio Morucci, abbandonò le BR proprio in segno di disapprovazione per la scelta omicida.


L’autocritica continua, o sarebbe meglio dire, la critica nei confronti dei suoi vecchi compagni, che avevano spinto la lotta fino alle più tragiche conseguenze senza cambiare in nessun momento la loro opinione sull’omicidio politico. “La rivoluzione non è un pranzo di gala, forse no. Ma buondio… neppure quell’odio famelico, onnivoro, insaziabile di chi non è con me è contro di me” (Faranda, 2006: 175).
Anna Laura Braghetto fornisce un resoconto dei giorni della prigionia di Aldo Moro. Di fatto, il suo libro, inizia proprio con l’arrivo dell’onorevole nel covo-prigione: “Mario e Prospero indossarono dei cappucci, aprirono la cassa. Aiutarono Aldo Moro a uscire […] gli fu chiesto di togliersi il completo scuro che indossava e mettere quello che avrebbe trovato sul letto” (Braghetto, 2005: 8).

Quindi si parla del luogo in cui Moro venne tenuto prigioniero: “l’uomo che avrei custodito in casa mia per tutto il tempo necessario, in quel momento sedeva su una brandina, in una cella larga novanta centimetri e lunga due metri” (Braghetto, 2005: 10). Viene rispettato qui quanto raccontato in sede giudiziaria, anche se molto criticato da molte delle persone che hanno indagato su quanto avvenuto ad Aldo Moro. Se l’onorevole fosse rimasto per l’intera durata del suo sequestro in quella cella –così come affermano i suoi aguzzini– sul corpo del deceduto si sarebbero riscontrati segni di atrofia muscolare, invece la forma fisico-muscolare della vittima era buona.

Anche Barbara Balzerani parla, nel suo libro, del sequestro di Aldo Moro: “Quella mattina di marzo, uscimmo di casa ed eravamo quelli di sempre, con la certezza che andavamo a fare quello che stava nelle cose dovesse essere fatto, con le nostre armi inefficienti, col nostro addestramento approssimativo” (Balzerani, 2009: 88). Se la Braghetto, così come Adriana Faranda non erano d’accordo sull’uccidere il prigioniero, Barbara Balzerani pensa in maniera diversa: “era costata cinque morti ammazzati solo a inizio giornata. Non potevamo chiuderla senza contropartite a meno di arrendersi davanti alle trincee mute di un nemico inamovibile” (Balzerani, 2009: 89). Da una parte si percepisce il rifiuto alla liberazione del prigioniero e dall’altro si procura un’immagine in cui sembra che i cinque agenti morti non siano stati provocati dalle Brigade Rosse, ma siano stati il risultato inevitabile di un’azione doverosa.

Barbara Balzerani prosegue nella sua personale spiegazione su quanto avvenuto negli ultimi giorni del sequestro:

5 Mario Moretto, leader militare delle Brigade Rosse. È colui il quale ha il compito di interrogare Aldo Moro durante la sua prigionia. Non viveva in via Montalcini, bensì in via Gradoli, con la compagna Barbara Balzerani. Quasi ogni giorno si recava al covo di via Montalcini.

6 Prospero Gallinari, uno dei leader delle BR, in sintonia con i dettami del capo, Moretti. Passò i cinquantacinque giorni del sequestro nel covo-prigione di via Montalcini, aiutando Moretti nell’interrogatorio a Moro.

7 L’aver indossato i cappucci è un dettaglio non da poco, che trasse in inganno il regista Giuseppe Ferrara, autore del film Il caso Moro, in cui i brigatisti venivano rappresentati a volto scoperto, sospando la tesi che voleva Moro morto sin dal primo giorno del suo rapimento e che quindi le trattative con il governo non erano che delle messe in scena per prolungare un sequestro il cui esito finale era già stato deciso dai terroristi.
Facemmo l’ultimo tentativo di rompere il muro che ci impediva di uscire da una strada obbligata. Telefonammo alla famiglia del nostro prigioniero. Era pericoloso farlo, potevamo intercettarci ma ci andammo anche come fosse un dovere oltre che un atto politico. Chi stava a sentire avrebbe potuto capire che c’era un varco in cui la parola aveva la forza di niente altro. Non fu pronunciata, neanche sussurrata. La fermezza a ogni costo, anche della rovina. Come in risposta a logiche altre rispetto a quanto succedeva. E non sono bastati tre decenni perché una parola in più venga spesa per motivare tanta insensatezza” (Balzerani, 2009: 89).

Ancora una volta si percepisce come colpevole il governo e non chi effettivamente sparò. Barbara Balzerani accusa i compagni di partito di Moro di non aver ceduto alle esigenze delle Brigade Rosse e li trasforma così in assassini del presidente. Nessuna parola di rimprovero viene invece spesa per i suoi compagni brigatisti.


Per concludere, dopo un’attenta lettura di molte delle pubblicazioni scritte da ex militanti dei gruppi armati, concordiamo con quanto esplicitato da Anna Bravo:

Sapere di avere ucciso è una condizione fronteggiable solo con un salto di coscienza che parta dal dolore per l’irreparabile che si è commesso. Ne ho trovate poche tracce nei loro scritti e interviste, dove la coscienza della responsabilità è soffocata dall’enfasi sulla dimensione soggettiva e sulla nuova persona che ormai si è, dall’insistenza sul contesto di allora e sugli errori di analisi politica, più che sui crimini che ne sono derivati. Le vittime stanno fuori o sullo sfondo (Bravo, 2004: 46)
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Balzerani, B., Perché io, perché non tu, Roma, Derive Approdi, 2009.
Rekarte, I., Lo difícil es perdonarse a uno mismo, Barcelona, Península, 2015.
UNA, NESSUNA, CENTOMILA MERINI:
CANTI DI FOLLIA, RESISTENZA, CURA

Stefano Redaelli
Università di Varsavia

1. INTRODUZIONE


E ci sono parabole (umane e poetiche) sconosciute: centomila (nessuna) Merini che hanno dato voce al medesimo dramma, nel segreto della propria stanza, grazie

---

1 Il silenzio manicomiale per la Merini ha due valenze opposte. La prima, negativa, è quella di impossibilità di espressione e dialogo: “La nostra legge era il silenzio. Il silenzio gravato da mille solitudini; un silenzio ingombrante, atono” (Merini, 1997: 113). La seconda valenza, positiva, è di immersione nel profondo dell’anima, dove si preserva la propria identità: “Così, in questo modo gentile adoperai il silenzio, e mi venne fatto di incontrarvi il mio io, quell’io identico a se stesso, che non voleva, non poteva morire” (Merini, 1997: 38).

2 Il rapporto degli editori con la Merini è stato ambivalente; i più illuminati e coraggiosi, come Vanni Scheiwiller, hanno custodito e pubblicato le sue poesie, quando altri non l’avrebbero fatto (ad esempio dopo l’internamento); altri hanno sfruttato la fama raggiunta dalla scrittrice all’apice della carriera, pubblicando quasi ogni cosa la Merini dicesse o scrivesse, senza un serio discernimento critico.


4 È difficile comporre una bibliografia completa di Alda Merini: solo i titoli pubblicati dall’editore Pulcinoelefante sono più di 1100.

all’ascolto di un operatore o psichiatra attento; o durante un atelier di scrittura creativa; nel migliore dei casi, attraverso un piccolo editore alternativo, come nel caso di Alice Banfi, autrice di due romanzi-testimonianza: Tanto scappo lo stesso. Romano di una matta (2008) e Sottovuoto. Romano psichiatrico (2012).

In questo articolo accosteremo la parabola della Merini a quella di autrici minori e sconosciute: pazienti psichiatriche post-basagliane per le quali la scrittura ha assunto una valenza di testimonianza, denuncia, terapia, costruzione di identità. Per tracciare queste parabole ci serviremo di tre punti, ovvero tra parole chiave: stigma, passione, cura.

2. STIGMA (INDIFFERENZA)

Pur avendo conosciuto l’inferno dantesco\(^6\) del manicomio, per Alda Merini fuori era peggio: “Il manicomio che ho vissuto fuori e che sto vivendo non è paragonabile a quell’altro supplìzio che però lasciava la speranza della parola. Il vero inferno è fuori, qui a contatto degli altri, che ti giudicano, ti criticano e non ti amano” (1997: 137).

Uscita dal manicomio, la Merini è segnata - come tutti i pazienti psichiatrici - dallo stigma della follia, è diventata “la pazza della porta accanto”, finanche: “sterco dei miserì, senza alcuna vocazione alla miseria. Si può diventare sterchi sociali” (2007: 155). Se non si può essere espulsi dalla società, come un tempo avveniva attraverso i manicomii, si viene ignorati ed evitati, il che, secondo la Merini, è ancora peggio. In una sua testimonianza, pubblicata su D – la Repubblica delle Donne, leggiamo:

Madre Teresa di Calcutta diceva che c’è qualcosa di più grave dell’omicidio colposo: l’indifferenza, che può arrivare a uccidere un uomo. Ecco, i miei vicini mi trattano con indifferenza. Non parlano, non si rivelano, fanno comunella tra loro, continuano a vedermi come la donna che è stata in manicomio, una sorta di stigma impresso addosso, che mina la mia identità personale, per loro io sono ancora matta. (2012)

L’abbandono del folle al suo destino, il totale disinteresse della società nei suoi confronti erano il principale cruccio di Tobino, il quale già negli anni ’50 - ben prima della riforma Basaglia - scriveva con il preciso intento di “richiamare l’attenzione dei sani su coloro che erano stati colpiti dalla follia” (Tobino, 2009: 3), di “dimostrare che i matti sono creature degne di amore” (ibidem). A distanza di cinquanta anni, nonostante

\(^6\) Nelle descrizioni del manicomio, spesso la Merini ricorre all’immaginario dantesco, come nel seguente brano: “Eramo praticamente le ombre dei gironi danteschi, condannati ad una espiazione ingominiosa che però a differenza dei peccatori di Dante, non aveva dietro di sé colpa alcuna” (Merini, 1997: 100).
le ingenti riforme psichiatriche⁷, ritroviamo denunciata la stessa indifferenza nella scrittura della Merini, così come in quella di Vannina Spaggiari, paziente dei servizi di Salute Mentale della USL di Parma:

L’indifferenza ci ha contagiato di amari sbagli
lasciandoci dietro una scia di solitudine
Non conosce rimorso e non obbedisce a niente
e a nessuno
strazia l’anima
senza pietà né pentimenti.
L’indifferenza altera le coscienze
e scolpisce in aspetto bestiale
come il cane che non abbaia, ma morde
senza far rumore
[…]
Dio mio non abbandonarmi al nulla
ti tenderò le mani e, io lo so, mi salverai…
io attendo soltanto un tuo segno
attendo soltanto il tuo perdono
perché, tu lo sai, io sono l’Indifferenza….
Aiuto, mio Dio! (Galli, 2009: 98-99)

Dai versi accorati di Vannina Spaggiari emerge l’insidia, la paura del “nulla”, quale esperienza di perdita di personalità del paziente psichiatrico, dovuta non tanto alla malattia, quanto alla assenza di contatto, relazione, con il mondo esterno: all’indifferenza.

Nel suo saggio Come se finisse il mondo. Il senso dell’esperienza schizofrenia, Eugenio Borgna presenta il caso di Margherita, la cui esperienza poetica nasce contestualmente al maturare dell’esperienza psicotica, ma non attinge al suo immaginario delirante: “Le poesie non hanno nulla a che fare, nei loro temi, con quelli che sono i contenuti psicotici: i deliri e le allucinazioni. Non si colgono, semmai, se non tracce macerate e livide dell’angoscia e dell’orrore della morte, e della sua stregata fascinazione” (Borgna, 2006:135). Anche nei versi di Margherita risuonano la solitudine e indifferenza cui è sottoposto il paziente psichiatrico:

Si tocca il fondo
quando si diventa indifferenti
anche al proprio dolore.
Quando ci si aggrappa alla morte
per ricevere un po’ di affetto
postumo.
Quando non si ha più niente da ascoltare,
più niente da dire, più niente da vedere.

⁷ Dalla scoperta degli psicofarmaci (1952) all’approvazione della legge Basaglia (1978), che sancisce la chiusura dei manicomi.
Quando una bocca parla  
e e non se ne sentono i suoni.  
quando l’indifferenza  
ti strappa alla vita  
egli acquitrini del nulla. (Borgna, 2006: 137)

Contro lo scacco dialogico del silenzio (cfr. Borgna, 2000), dell’afasia, la poesia oppone la sua fragile voce. Diversi gli esiti di questo scontro, diverse le parabole di Margherita e Alda Merini. La prima, dopo una breve stagione poetica, sprofonderà nel silenzio della malattia, la cui ultima parola sarà il suicidio, come per Sylvia Plath e Amelia Rossellini⁸. Per la seconda la parola poetica sarà salvezza: “grazie alla parola chi ha scritto queste pagine non è mai stata sopraffatta”, scrive Manganelli nella prefazione al Diario di una diversa (Merini, 1997: 11). Sarà lo strumento per elaborare il lutto della lunga degenza manicomiale e per cantare infine “una esecuzione al passato”:

Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima,  
il silenzio l’ho tenuto chiuso per anni nella gola  
come una trappola da sacrificio,  
è quindi venuto il momento di cantare  
una esecuzione al passato.  
(Merini, 1998: 94)

3. PASSIONE (CALVARIO)

Nell’immaginario poetico delle scrittrici che hanno esperito il disagio psichico e la degenza psichiatrica ricorrono spesso i simboli della passione: il sudario, la croce, le spine, i chiodi. Nei loro versi, nei loro racconti, la sofferenza appare trasfigurata in esperienza mistica di martirio. La più importante raccolta di versi della Merini, interamente dedicata al manicomio, s’intitola La Terra Santa: santa perché chi soffre è senza colpa, dunque martire, vicino a Dio e al paradiso: “E, pur tuttavia, quella, io l’ho chiamata Terra Santa proprio perché non vi si commetteva peccato alcuno, proprio perché era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo, dove non soffriva più, o dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l’estasi” (Merini, 1997: 106). Leggiamo da Canzone in memoriam:

Laggiù dove morivano i dannati  
nell’inferno decadente e folle

⁸Riguardo alle suddette scrittrici, Francesca Parmeggiani parla di “scelta del silenzio e della morte, produzione paradossale di poesia in quanto avviene per mezzo della sua distruzione” (Parmeggiani, 2002: 174).
nel manicomio infinito,
dove le membra intorpidite
si avvoltolavano nei lini
come in un sudario semita,
laggiù dove le ombre del trapasso
ti lambivano i piedi nudi
usciti di sotto le lenzuola,
e le fascette torride
ti solcavano i polsi e anche le mani,
e odoravi di feci,
laggiù nel manicomio facile era traslare
toccare il paradiso.
(Merini, 1998: 91)

In questa poesia l’uso del verbo “traslare” (cfr. Redaelli 2013: 100), nella sua polisemia
di movimento laterale e spostamento di salme, pone l’inferno in una posizione attigua al
paradiso, i pazienti avvolti nei sudari prossimi a una resurrezione che però non porta in
cielo, piuttosto rende sacro l’inferno⁹:

e anch’io come Gesù
ho avuto la mia resurrezione,
ma non sono salita ai cieli
sono discesa all’inferno
da dove riguardo stupita
le mura di Gerico antica.
(Merini, 1998: 97)

Se paragonate ai succitati versi, che la Corti considerava “fra le creazioni poetiche
migliori” (Merini, 1991: X) della Merini, le seguenti poesie di Annalisa Brivio, una
paziente del reparto psichiatrico di Brescia, appariranno forse prive di consapevolezza
metrica e stilistica (le poesie non vanno mai a capo), ma non di forza espressiva e figure
evocative. In esse ritroviamo la medesima metafora della Passione e del Calvario:

Folli demoni hanno sradicato a mani nude dal mio spirito il ventre e il limbo della mia
genealogia, ma non senza accortezze. Prima di saccheggiare con le dita artiglio l’utero, bava
alla bocca, mi hanno inchiodato mano e piedi, come San Pietro, perché potessi urlare in tutte le
direzioni “sono piazza”. Anch’io ho le mie colpe; li ho scambiati ed adorati come re. Ma adesso
il mio dolore è simile al parto resurrettore di Maria sul calvario, sono più dolce e meno
ipocrita. Dio non bestemmi più per me, e io, prediletta, mi faccio dondolare sulle ginocchia
livide di Sant’Anna.

Il mio caro psichiatra mi ha estorto la sua verità, e io ho ceduto. Mi sono ammalata, ammalata,
ammalata. Così anch’io ho rinnegato tre volte Cristo, nella notte del suo arresto, perché se la
mia mente è incoronata di spine e soffer, il corpo dell’anima, vestito da uno stuoio di porpora
denso di peccati, sanguina i tradimenti di tutta una vita. (AA.VV, 2007: 83)

⁹ “Dentro il manicomio tutto è sacro”, scrive Giorgio Manganelli nella prefazione al Diario di una diversa
(Merini, 1997: 9).
La verità estorta degli psichiatri, “scambiati ed adorati come re”, cui è affidata la diagnosi-condanna del paziente, si contrappone a “l’altra verità”, come la chiama la Merini, del vissuto psichiatrico delle scritttrici, trasfigurato dalla poesia in canto di passione e redenzione.

La Brivio paragona la sua crocifissione a quella di San Pietro che, secondo la tradizione, si fece crocifiggere a testa in giù, perché indegno di avere la stessa sorte di Cristo. La triplice dichiarazione di malattia coincide con il triplice rinnegamento di San Pietro. La sofferenza psichica e psichiatrica è un duplice tradimento: agito e subito, in cui rinnegare Cristo e riviverlo (attraverso la crocifissione) paradossalmente coincide.

Anche Alice Banfi, paziente psichiatrica e autrice del romanzo Tanto scappo lo stesso, si ritrae e racconta crocifissi:

> Francesca venne a vedere i miei quadri, e uno più di tutto l’appassionò.  
> “Meraviglioso, lo voglio, te lo compro”.  
> Rappresentava una crocifissione dove al posto di Gesù sulla croce c’ero io. I colori erano forti e intensi, pur essendo un acquerello.  
> “Crocifissione indaco”, disse Francesca, e io decisi che il titolo era adatto. (Banfi, 2008: 55)

La “crocifissione” che la Banfi subisce sistematicamente nelle strutture psichiatriche, dalle quali esce ed entra per un disturbo borderline di personalità, è la contenzione - “le fascette torride” della poesia della Merini -, pratica in uso in molte strutture psichiatriche anche dopo la riforma Basaglia. Entrambi i romanzi di Alice Banfi impugnano la scrittura come arma per denunciare e testimoniare; denunciare “l’orrore e gli orrori della psichiatria che resiste al cambiamento, che sopravvive a se stessa mentre annienta le persone” (Banfi, 2008: 3), testimoniare come, nonostante la malattia e le cure impropri si possa sempre “fuggire”, letteralmente e metaforicamente, riconquistare la propria libertà e identità10:

Così la Banfi descrive la contenzione-crocifissione:

> Ma, come al solito, mi legavano di nuovo.  
> Prima con un’aggiunta di scotch da pacchi e garze adhesive in diversi giri, poi, quando mi slegavo per la seconda volta, con il solito spallaccio.  
> Lo spallaccio è un lenzuolo arrotolato, passato dietro la testa, sulle spalle e poi sotto le ascelle, che poi viene legato dietro e sotto la spalliera del letto da due infermieri. Il nodo viene bagnato

10 “In tutto il tempo che ho passato chiusa in reparto, avevo messo a punto molteplici strategie per liberare gli altri ma anche me stessa e per fuggire. Non mi importava scappare e andarmene a casa, mi bastava essere libera per un’ora. Solo un’ora, nel prato, al bar, a correre, fuori da quel maledetto corridoio. Poi, tornavo in reparto. Gli altri, quando scappavano, era per non ritornarci più”. (Banfi, 2008: 60)
con un’intera bottiglia d’acqua, così che non si possa sciogliere.
Con la spallacce tutto il corpo è immobilizzato, il busto aderente al materasso, le mani e i piedi bloccati dalle fascette: come essere in croce.
Ma riuscivo ancora a slegarmi.
Alla quarta volta lo spallacce lo stringevamo in tre.
Il giorno dopo avevo i lividi sotto le ascelle, il che mi doleva ed ero diventata docile come un agnellino. Non avevo più rabbia. (2008: 84)

Nonostante la contenzione estrema, il regime di paura ad esso associato - “La paura che avevamo e che avevo anche io era reale, aveva un nome: contenzione” (2008: 96) -, le dosi massicce di Valium, il vero rischio che Alice corre e racconta non è di diventare un agnellino, piuttosto, di abbrutirsi, introiettando una logica di violenza e contribuendo a rafforzare il topos del “matto cattivo”:

All’inizio di questo percorso mi sentivo sorella di chi soffriva come me e come me viveva la sua vita ricoverato. A metà strada ero diventata carnefice e contribuivo all’orrore, distruggendo e odiando tutto ciò che incontravo, soffocando il più possibile i sensi di colpa, giustificandomi con la malattia. Mi ero appropriata completamente dei luoghi, dei freddi termini della psichiatria e della diagnosi. Identificandomi, confermavo l’idea del matto cattivo. (Banfi, 2012: 9)

4. CURA (TENEREZZA)

Dalla lettura di entrambi i romanzi della Banfi, che non nascondono, accanto alla violenza degli operatori, la violenza dei pazienti stessi, in particolare della protagonista, non è l’immagine del “matto cattivo” ad emergere. Al contrario, nella scrittura della Banfi si ritrova una cifra tipicamente femminile, di cui è in uguale modo intrisa l’opera di Alda Merini: la tenerezza, che illumina anche le pagine più buie dei rispettivi inferni psichiatrici, portando una testimonianza al tempo stesso umana, poetica e psichiatrica.
L’unica cura di cui il folle, internato, in cura, ha bisogno è quella della relazione, che vuol dire attenzione, tenerezza, amore. Nel suo Diario Alda Merini racconta con emozione l’amore fraterno tra i pazienti:

e imparai, sì, proprio li dentro, imparai ad amare i miei simili. E tutti dividevamo il nostro pane l’una con l’altra, con affettuosità condiscendenza, e il nostro divenne un desco famigliare. E qualcuna, la sera, arrivava a rimboccarmi le coperte e mi baciava sui corti capelli. E poi, fuori, questo bacio non l’ho preso più da nessuno, perché ero guarita. Ma con il marchio manicomialle. (1997: 117-118)

La medesima tenerezza nei confronti dei pazienti si ritrova nel romanzo di Alice Banfi:
Luigi stava malissimo, era imbottito di farmaci, faticava e tener su la testa, a centrare la bocca con la forchetta…
Per tenerlo buono lo avevano ridotto uno zombie. Andavo a sedermi accanto a lui, gli tiravo indietro i lunghi capelli neri, gli pulivo la bocca. “Bevi, Luigi, o ti strozzi”. Non riusciva a fare niente. Lo imboccavo, non come s’imbocca un invalido o un bambino, ma in modo diverso, come s’imbocca un fidanzato al ristorante, per fargli assaggiare il tuo dolce. (Banfi, 2008: 80)

Qui, la cura per l’altro, va ben oltre una dimensione filantropica o di pura pietas; assurge a terapia vera propria, come spiega la Banfi, raccontando la guarigione di Ibrahim:

Erano passati solo dieci giorni da quando lo avevo incontrato. Era migliorato in modo stupefacente. Prima non diceva una parola, ora parlava ed era amico di tutti. Stava spesso seduto a guardarmi disfare e mi raccontava della sua vita, delle sue mogli, di sua madre…. […]
La mattina seguente i medici visitarono Ibrahim e gli domandarono cosa era stato a farlo stare meglio, a tranquillizzarlo, a farlo riconvincere a parlare. “Alice”, rispose lui. Ne fui lusingata, ma credo che la notizia più importante fosse che non erano stati loro a curarlo. Non erano state le continue punture, non i farmaci che all’inizio lo facevano sbavare, non la contenzione. Non l’aveva guarito venire legato al letto tutti i giorni e non era stata una psicoterapia, perché nessuno gliela aveva fatta.
I farmaci, le punture, la contenzione su di lui erano diminuiti e poi cessati, nel momento in cui lui aveva cambiato atteggiamento, cioè nel momento in cui gli altri avevano cominciato a prenderli cura di lui, semplicemente.
E gli altri, non erano gli infermieri, gli operatori, i medici.
Gli altri eravamo noi, gli abitanti del corridoio. (2008: 100-102)

La cura dell’altro viene mostrata in questo romanzo come prima cura, senza la quale è preclusa ogni relazione e dunque ogni terapia psichiatrica, farmacologica o psicoterpaeutica: “Non c’è cura in psichiatria, se non nel contesto di una relazione interpersonale che ci avvicini ai pazienti con una sincera partecipazione emozionale, e anzi con amicizia e amore” (Borgna, 2007: XIII), afferma Eugenio Borgna, appellandosi a Ludwig Binswanger11, che “osava indicare come necessaria premessa alla cura” la categoria dell’amore.

Accanto all’amore fraterno, tanto Alda Merini, quanto Alice Banfi, raccontano i loro amori erotici, clandestini, anch’essi salvifici. Così, nel romanzo Tanto scappo lo stesso, la Banfi descrive il suo primo amore con un “ragazzino biondo”, di cui non ricorda neppure il nome:

11 Uno dei massimi esponenti, insieme a Karl Jaspers e Eugène Minkowski, della psichiatria di matrice fenomenologica, che cercava nuovi paradigmi antropologici nell’approccio alla malattia mentale, considerata come una modalità del Essere-nel-mondo.
Per mano andiamo al bagno, che si tinge di rosa.
Non è più un bagno e non siamo al Gropponi.
Non c’è più il reparto, né letti con le fascette né medicine.
L’unica porta chiusa è la nostra.
Facciamo l’amore, per due anni.
Riapriamo la porta, e siamo nel reparto.
“Alice, Alice, grazie, tu mi hai guarito”.
Sorriso, non dico niente, schivo gli sguardi sospettosi degli infermieri.
Nei giorni successivi siamo sempre pedinati dal personale e non è facile potersi abbandonare a qualche carezza.
Non è concesso neanche abbracciarsi.
Siamo malati, siamo matti, non c’è concesso di amare. (Banfi, 2008: 77)

La chiusa di questa pagina richiama i noti versi della Merini nella *Terra Santa*, che in manicomio ha difeso l’amore “a dispetto di tutti i vituperi e di tutti gli elettroshock” (1997: 139), preservando in questo medo la sua identità di donna e poeta:

E dopo, quando amavamo
ci facevano gli elettroshoc
perché, dicevano, un pazzo
non può amare nessuno.
(Merini, 1998: 96)

5. **CONCLUSIONE**

Si può resistere, guarire, salvarsi, dentro e fuori il manicomio? nelle strutture psichiatriche che dopo la sua chiusura rimangono? nella società che stigmatizza e condanna il folle con l’indifferenza?

Nei versi, nei racconti delle scrittrici - pazienti psichiatriche - prese in esame in questo articolo –, acclamate, come la Merini e sconosciute, come Alice Banfi, Vannina Spiaggiari, Annalisa Brivio, Margherita - risuona un medesimo grido di denuncia e speranza.

Al tentativo “correzionale” del manicomio e stigmatizzante della società, Alda Merini ha resistito, trovando nella poesia la sua forma di resistenza: “E allora ho fatto un libro, e vi ho anche cacciato dentro la poesia, perché i nostri aguzzini vedano che in manicomio è ben difficile uccidere lo spirito iniziale, lo spirito dell’infanzia, che non è, né potrà mai essere corrotto da alcuno” (1997: 99-100), la sua “rivincita sulla vita”, come la definisce Ambrogio Borsani (Merini, 1990: 109), tanto da poter dichiarare, senza retorica, che la poesia “veramente salva la vita con la potenza dell’intelletto, con la forza del linguaggio e con l’amore” (Merini, 1994: 104). Allo stesso modo, nelle ultime pagine di *Tanto scappo lo stesso*, Alice Banfi racconta di avercela fatta:
Io, a differenza di moltissimi altri e come pochi…
Ma veramente pochi, ce l’ho fatta.
A fare cosa?
Prima di tutto a non morire.
E per questo non bastavano le persone vicine, le proprie capacità, per questo ci volle anche tanta fortuna.
Ce l’ho fatta a sfuggire dalle grinfie di quella psichiatria malata, che invece di curarmi mi faceva peggiorare ogni istante. A sfuggire dalle grinfie di quei medici che volevano cronicizzarmi, in parole povere rendermi una demente imbottita di psicofarmaci: tremante, babosa, incontinente e obesa. (Banfi, 2008: 116-117)

Nell’introduzione al romanzo della Banfi, lo psicologo Peppe dell’Acqua sottolinea la “fatica smisurata, inimmaginabile” che Alice deve compiere per “Riprendere in mano la propria vita. Appartenere a se stessa, riconquistare il proprio potere. Guarire, forse, alla fine” (Banfi, 2008: 7). La fatica salvifica di Alice, il suo potere, sono anche quelli della scrittura. Attraverso il processo di razionalizzazione e attribuzione di senso al proprio vissuto che ogni narrazione impone, grazie al desiderio di riscatto che muove i suoi romanzi, Alice può ridare continuità alla propria storia, nonostante la frattura, il trauma della malattia, delle cure psichiatriche, dell’esclusione e indifferenza della società. Può riprendere in mano la propria vita, la penna e i pennelli. Ora lavora e vive a Camogli, dove ha un atelier di pittura.

“Ha attraversato la follia e l’ha riscattata riuscendo a parlarne in due straordinari romanzi autobiografici”, leggiamo nella nota biografica di Sottovuoto, il suo secondo romanzo.

**Riferimenti bibliografici**


CAROLINA DE JESÚS: DE LA FAVELA AL MUNDO

Lilian dos Santos Ribeiro
Universidad de Sevilla y GEPEM

1. CAROLINA MARÍA DE JESÚS: LA VOZ DE LOS QUE NO TIENEN LA PALABRA

Carolina María de Jesús fue una escritora y poeta brasileña que, además de ser mujer, era negra y pobre. Muchos la consideraban como el símbolo de la emancipación femenina y de la lucha contra el racismo y el prejuicio en Brasil. La escritora fue la primera mujer negra, pobre y “favelada” que publicó trabajos en Brasil, por ese hecho ocupa un lugar privilegiado en la Literatura Brasileña.

Carolina de Jesús nació en 1914, en Sacramento, un pueblo de Minas Gerais, en una familia de negros y analfabetos. Carolina de Jesús, por ser hija ilegítima de un hombre casado, sufría rechazo desde temprana edad, pero este hecho le hizo desarrollar una personalidad agresiva e intocable que le ayudó a superar muchos momentos difíciles en su vida. Tenía seis hermanos, pero ella y otro hermano eran ilegítimos, hecho que causó la expulsión de su madre del seno de la Iglesia Católica. De familia muy humilde tuvo que trabajar desde la infancia pero, afortunadamente, pudo estudiar dos años en el colegio Allan Kardec, educación patrocinada por María Leite Monteiro de Barros, jefa de su madre. Esa fue toda su escolarización formal.

Con la muerte de la madre, en 1937, va a São Paulo en busca de mejores condiciones de vida. “¡Oh! São Paulo reina que ostenta tu corona de oro, son rascacielos. Que viste terciopelo y seda y medias de algodón que es la favela” (Jesús, 2005: 42). En la Capital Paulista inicia una larga aventura llena de percances hasta que se hace escritora del best-seller “Quarto de Despejo: o diario de una favelada”.

Debido su carácter fuerte, la escritora cambiaba mucho de empleo, hasta que se queda embarazada de su primer hijo, João José, en 1948. Embarazada, sola y sin trabajo, se va a vivir a la favela del Canindé, donde construye una chabola de una habitación y sobrevive recogiendo papeles e hierro en el vertedero o en la basura para

---

1 Persona que vive en las chabolas en Brasil, más conocidas como favelas brasileñas.
2 Hijo de un marinero portugués. Véase reportaje de Vera Eunice, hija de Carolina de Jesús en https://www.youtube.com/watch?v=qRijDmmWAFEq. Consultado: 02/10/2015.
cambiarlos por comida. En los años siguientes tuvo otros dos hijos, uno en 1949, José Carlos y Vera Eunice, en 1953.


En función de los frecuentes malentendidos con sus editores, así como las dificultades enfrentadas para mantenerse famosa y adaptarse al barrio de clase media, se trasladó a una granja en el barrio Parelheiros, en São Paulo, en 1969, donde fue prácticamente olvidada por el mercado editorial, a pesar de algunos intentos de volver a la escena literaria. Pero pasada la novedad, Carolina de Jesús fue rechazada por todos, a pesar de la fama y del talento inicial, murió pobre y olvidada el 13 de febrero de 1977. Usó todo su dinero en una desesperada lucha por publicar sus libros.

A pesar de todos los problemas, las pérdidas y discriminaciones que sufrió por ser mujer, negra, escritora, pobre y madre soltera, Carolina revela a través de su escritura la importancia del testimonio como medio de denuncia socio-política de una cultura
hegemónica que excluía a los distintos. Muestra que cualquier ser humano puede ejercer su papel y tener voz en la sociedad.

En los siglos XVIII y XIX, la literatura de autoría femenina ya había despuntado con fuerza en Europa y en los Estados Unidos. Sin embargo, en el caso brasileño, debido a cuestiones de poder y de ideología, la inserción de la mujer en el escenario literario fue lenta y ardua. La institucionalización de la lectura y de la literatura fue francamente discriminatoria; prevalecía el pensamiento de que las mujeres eran intelectualmente inferiores a los hombres, y, por lo tanto, su forma de pensar y de escribir también lo serían. Así, aunque la capacidad intelectual de muchas mujeres fuese incuestionable, muchas veces solo existía de modo potencial. No poseían ni la independencia intelectual ni la material, por lo que la mujer (considerada moralmente válida) no tenía medios para avanzar mucho más de los muros de sus patios para adquirir una cultura amplia y superior. Es decir, ultrapasar el papel de buena esposa y madre.

Por ese motivo, que en 1960, cuando la obra de Carolina de Jesús salió a la luz, además de los prejuicios enfrentados por ser mujer, negra, escritora, semianalfabeta y pobre, se sumó al discurso esencialista y sexista del Canon Literario, que discriminaba la producción intelectual de las mujeres y la escritura autobiográfica, entendidas estas en algunos casos como una “Literatura Menor”. Por lo tanto, el diario de Carolina de Jesús recibió severas críticas. Con todo, la autobiografía fue durante algún tiempo un género marginado, y por ser escrito por una mujer pasó a ser doblemente marginado. Como afirma Sheila Díaz Maciel: “Los géneros confesionales por lo tanto, son, como cualquier discurso, una producción entrecortada de ficción (Maciel, 2004: 58).

No obstante, el patriarcado ha delimitado muy claramente los roles que corresponden a cada sexo, y si todos somos iguales ante la ley, será ante la de los hombres y aquí si nos referimos a todos los seres humanos, no solo a los varones, que no ante la Ley del Padre, quien sigue colocando a cada uno y cada una en su espacio, al hombre en el público y a la mujer en el privado o doméstico (Arriaga, 2005: 395). Es como nos explica Biruté Cipliáuskaitytė: “Afirmarse como mujer con una visión que surgía desde dentro y se oponía a la imagen estereotipada (recuérdese la recomendación de Balzac: mostrarse superior y sublime a través de renunciamientos y sacrificio) implicaba automáticamente una marginación” (Cipliáuskaitytė, 1988: 23).

La narrativa autoginográfica, como denomina Stanton a la autobiografía escrita por mujeres, aparece según esta autora, marcada en múltiples ocasiones por el conflicto vivido por la autobiógrafa entre lo privado y lo público, lo profesional y lo personal.
(Stanton, 1984: 90). Es como nos explica Biruté Ciplijauskaitė: “Las primeras novelas autobiográficas cuentan sus experiencias en la lucha por afirmarse como un ser independiente, con derecho a establecer un lenguaje a parte; un lenguaje hecho de silencios, medias palabras, disfraces, adaptado a su vida” (Ciplijauskaitė, 1988: 21).

Según Didier, son las mujeres, excluidas de la política y de las funciones públicas, las que en los siglos pasados se dedican más a la escritura autobiográfica, entendida como una forma de escritura sin exigencias estéticas. Como precisamente la autobiografía codificada era el lugar de afirmación pública, y las mujeres desarrollaban sus vidas en el ámbito de lo privado, los géneros que más cultivaban eran las cartas y los diarios, textos con los que no se pretendía afrontar un público, y que permitían, al mismo tiempo, saltarse las reglas de la escritura literaria (Didier, 1976: 41).

1.1. Recogedora de sueños aunque en un Quarto de despejo

Carolina María de Jesús fue una de esas escritoras que tuvo durante mucho tiempo sus escritos en los trasteros polvorientos de su casa, en los cajones de los armarios de la cocina y en los baúles familiares. De entre las obras rescatadas está el diario de una mujer que se mantuvo bajo condiciones mínimas de subsistencia en un barrio de chabolas en Brasil, la representante de mujeres, negras, pobres, marginadas socioculturalmente.

Cuando era niña, mi sueño era ser hombre para defender Brasil porque leía la historia de Brasil [...] Pero solo los nombres masculinos aparecían como defensores de la patria. Entonces le decía a mi madre: — ¿Por qué no me haces hombre? Ella contestaba: — Si pasas por debajo del arcoíris te convertirás en hombre. Cuando el arcoíris surgía corría hacia él. Pero el arcoíris estaba siempre muy lejos (Jesús, 2005: 48)

Quarto de despejo: o diario de uma favelada, en 1960, registra la vida de su autora desde la entrada el 15 de julio de 1955 (hay un paréntesis durante los años 1957-1958) hasta el 1 de enero de 1960. Es el dramático y auténtico relato de una madre que para no morir de hambre junto con sus tres hijos se vio obligada a buscar en los basureros lo imprescindible para su subsistencia. Un día Carolina no consigue dinero para comprar comida; salió para recoger papel: Vera Eunice estaba enferma, José Carlos se negaba a ir a la escuela, porque no tenía botines y tenía frío. Con las palabras de la escritora:

El título hace referencia a la sensación que su autora tenía que vivir en una habitación destinada a la basura, a los trastos. El título surgió cuando el gobernador de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez, para limpiar la capital paulista de los vagabundos, puso a todos los mendigos en camiones y los desalojó en la favela del Canindé.

[…] en 1948, cuando empezaron a demoler las casas terres para construir los edificios, nosotros, los pobres que vivíamos en las habitaciones colectivas, fuimos desalojados y fuimos a vivir debajo de los puentes. Es por eso que llamo la chabola de cuarto de despejo de una ciudad. Nosotros, los pobres, somos los trastos viejos (Jesús, 2005: 17).

El libro Quarto de despejo: diario de una favelada, también puede ser interpretado como una respuesta provocadora a la proposición de Virginia Woolf. Carolina busca un techo suyo, pero vive literalmente en uno que no es suyo, es decir, ella fue desalojada de su techo, de su casa, de los suyos. Vive en una chabola, lugar inhóspito, sin asistencia de los poderes públicos, espacio donde la condición de una vida digna no está garantizada. Con eso, ambas activan, cada una a su modo, una especie de “literatura menor y alternativa”, en una línea que propone Deleuze (1970), como una forma de cuestionamiento o desterritorialización de un coeficiente literario, como una forma de politización que llama la atención para un colectivo que siempre se queda fuera de estos códigos de escritura y de la literatura. No podríamos esperar sino la marginalización, el sistema binario privilegia las categorías consideradas “superiores”, la superioridad del blanco frente el negro, del hombre frente a la mujer, del burgués frente al pobre.

Sin embargo, Carolina María de Jesús es una escritora fundamental para que comprendamos la ausencia del discurso literario de los autores que están del lado opuesto de esas categorías hegemónicas tanto en el canon literario establecido como en la enseñanza básica, pues, al contrario que las escritoras negras que la antecedieron, su obra llegó un gran público. En octubre, el libro ya había alcanzado un gran número de ventas, era el libro más vendido en el país. Y Carolina respondió enfáticamente a una crítica negativa que la llamaba presumida: “¿Será que el prejuicio existe hasta en la literatura? ¿El negro no tiene derecho de pronunciar lo clásico?” (Jesús, 2005: 64).

En el caso de Carolina de Jesús tal cuestión parece estar todavía más cuestionada, por su raza, sexo y posición social. Los habitantes de la chabola no ven con buenos ojos su afición a los libros, y siempre lo relacionan con la cuestión racial: “Nunca vi eso, que a una negra le gustasen tanto los libros” (Jesús, 2005: 23), o “¿Estás escribiendo, negra sucia?” (Jesús, 2005: 24), o cuando le decían: “¡Qué pena que eres negra! (Jesús, 2005: 58). En nuestra sociedad, como ya hemos dicho antes, el gusto por la lectura, estaba
predominantemente asociado a los hombres blancos de clase media. Partiendo de este razonamiento era teóricamente extraño o inusual que a Carolina, con todas sus “subconfiguraciones” de raza, género y clase, le gustasen los libros. “La condición social de la escritora, vinculada a cuestiones raciales y al hecho de la escritora ser mujer, aparecen en la obra, que es considerada “el diario del hambre cotidiana, de la miseria, de los abusos y prejuicios que ella, sus hijos y otros residentes de la chabola sufrieron” (Machado, 2006: 106).

Para Carolina, la vida tenía colores, pero no es una referencia positiva. El hambre, por ejemplo era amarilla. “El hambre es amarilla”, dijo Carolina cuando sus fuerzas comienzan a flaquear por falta de alimentos. Las casas, las plantas, los hombres, todo es amarillo. El hombre tiene color amarillo. En un fragmento del primer libro, la autora describe uno de los momentos en los que pasa hambre: “¡Qué efecto sorprendente hace la comida en nuestro organismo! Yo antes de comer veía el cielo, los árboles, las aves, todo amarillo, después de comer, todo se normalizó en mis ojos” (Jesús, 2005: 40). Para Audálio Dantas, el testimonio de la escritora gana todavía más importancia por ser real. Un escritor o periodista puede imaginar, pero ella lo sentía y lo vivía. En varias de sus entrevistas, destaca la fuerza interpretativa de Carolina, la capacidad que ella tenía de crear imágenes y de concluirlas.

1.2. La ruptura del universo femenino dentro de la favela

A lo largo del diario, percibimos que el oficio de escribir está asociado a las actividades del hogar y del trabajo: “Mientras las ollas hervían, yo escribía un poco” (Jesús, 2005: 16). O cuando relataba: “Me siento en el patio trasero y escribo” (Jesús, 2005: 19). Pero a pesar de que su escritura está asociada a sus tareas del hogar, madre y recogedora de basura, la escritora rechaza la vida y la relación en pareja, la primera razón para ello es la violencia machista. Para ella, el matrimonio es foco de sospecha, pues presencia la violencia doméstica todos los días en la favela: “Silvia y su marido ya empezaron el espectáculo al aire libre. Él le da una paliza. Y yo, indignada con los niños, lo presenciamos (Jesús, 2005: 10). Ella relata la violencia doméstica diaria que muchas mujeres sufren en la favela. Carolina rechaza la violencia y que las mujeres o que los hombres sean mantenidos por sus parejas; por estos motivos no acepta convivir con ningún hombre, porque presenciar esas escenas le provoca asco. “Ellos se pelean y desconoces por qué pelean. Las vecinas me contaron que Odete tiró agua hirviendo en


Otro pretendiente era el portugués, Manuel. A lo largo del libro, este hombre aparece ayudándola con los niños. Él desea casarse con ella, pero ella no lo acepta:

Don Manuel apareció y me dijo que quiere casarse conmigo, pero no quiero porque ya estoy vieja. Y después, un hombre no le gusta que una mujer no pueda vivir sin leer. Y que se levante para escribir. Y que se acueste con un lápiz debajo de la almohada. Por eso, es que yo prefiero vivir sola con mis ideas. Él me dio 50 cruzeiros y yo pagué la costurera. Un vestido que mandé hacer para mi Vera (Jesús, 2005: 44).

Carolina no deseaba tener que dejar de escribir para cuidar y servir a su esposo. En este fragmento vemos la clave de la soledad en la escritura femenina. A una mujer no se delega la función de escritora, menos si es negra y pobre. El lápiz y el papel, instrumentos del oficio de escritora, ocupan el símbolo de erotismo que sustituye al hombre, para ella estos están en primer lugar y la convierten en protagonista de su propio destino. De todos los pretendientes, el que más agrada a Carolina es el gitano Raimundo, él tiene una parcela en Osasco y le ofrece un sitio si ella se quedase sin casa con el cierre de la chabola. Raimundo es guapo, a él le gusta charlar sobre música y arte. Principalmente, sabe leer, le gustan los libros y es amable con ella. Es un pretendiente para casarse, es el único con el que Carolina establece intercambios simbólicos por la palabra, lectura y escritura, pero es nómada y no quiere permanecer en Canindé. Esta actitud la escritora no la entiende. Está también el lado pueril, el que ella siente al darse cuenta al ver a Raimundo mirar a las chicas más jóvenes.

La escritora tampoco tiene buena relación con los padres de sus hijos. En el diario encontramos fragmentos escritos con un lenguaje rico en significados. El padre de Vera
Eunice es empresario. Pero cuando a Carolina se la obliga a requerir a la justicia la manutención para su hija, él aparece.

El padre de Vera es rico, podía ayudarme un poco. Él me pide que no divulgue su nombre en el diario, yo no lo divulgo. Podía reconocer mi silencio. ¿Y si yo fuera de estas negras escandalosas y fuera a la oficina y montara un jaleo? ¡Dale dinero a tu hija! Y dio 120 cruzeiros y 20 para cada hijo. Él les mandó comprar dulces para que nos quedáramos solos. Hay momentos que tengo disgusto de ser mujer. Di gracias a Dios cuando él se despidió (Jesús, 2005: 156).

A través de este fragmento, presuponemos que el padre de Vera se aprovecha de la miseria de Carolina, solo da una ínfima manutención a su hija. Esta práctica la odia es Carolina, que se rebela contra la cosificación de la mujer, siente que le han violado su dignidad de ser humano y, en estos momentos en los que ella está disgustada, todo se vuelve injusto.

El propio hijo de Carolina de Jesús cuestiona la ausencia paterna identificada por él como más apta a los trabajos pesados que lo que hace su madre:

Puse las maderas de muchas maneras. [...] Todo lo que sea necesario hacer, lo haré, sin creer que es sacrificio. En la calle Araguaia con la calle Canindé hay mucho fango. No había posibilidad de apoyar los pies. Resbalaba. Fue entonces cuando apareció un señor y empujó mi carrito [...]. Y José viendo mi lucha, me dijo: ¿Por qué no te casaste? Ahora tendrías un hombre para ayudarte (Jesús, 2005: 77).

Entretanto, la vida de la chabola no permitió a Carolina de Jesús seguir las reglas de “familia modelo”, de “mujer ideal” que “era definida a partir de los papeles tradicionales y de las características propias de la femineidad, como instinto materno, pureza, resignación y dulzura” (Bassaneze, 1997: 608). La realidad de la chabola seguía el modelo establecido de roles de género, pero Carolina rompe con esto. Desde temprana edad, ella ya se mostraba distinta a las demás mujeres y sobre todo a las mujeres de su nivel socio-económico y cultural. Fue una mujer que tuvo muchos amantes, le gustaba salir y vivir libre de convenciones sociales, también vivió libremente su sexualidad, el resultado de eso fueron los tres hijos de padres distintos.

Ella (las mujeres de las chabolas) aluden que no estoy casada. Pero soy más feliz que ellas. Ellas tienen marido. Pero, están obligadas a pedir limosnas [...] y ellas, además de mendigar, aún sufren malos tratos. Parecen un tambor por la noche, mientras piden socorro… Y yo tranquilamente en mi chabola oigo los valses vieneses. [...] No siento envidia de las mujeres de la chabola que llevan la vida de esclavas indígenas [...] No me casé y soy feliz. Los que me gustaban me parecían chulos y las condiciones que ellos me imponían eran horribles (Jesús, 2005: 14).
La escritora se sentía feliz de no haberse casado, pues, a pesar de sufrir prejuicios por ser madre soltera en los años cercanos a 1950, ella vivía tranquila por no ser víctima de agresiones domésticas. Se sentía victoriosa por vivir independiente. Además de eso, afirmaba que ningún hombre aguantaría vivir con una mujer como ella, que no admitía que un blanco la dominase: “No dejo que nadie me ponga celda, ni freno. Quiero vivir libre igual al sol” (Jesús, 2005: 198).

Todo lo narrado, todos los relatos de los “recuerdos de las chabolas”, están filtrados por un “sesgo femenino”: “Ella mira por la ventana de la chabola mientras calienta el biberón de los niños, observa a una mujer siendo agredida y piensa que es mejor estar sin hombre que tener que dejar de escribir para lavar la ropa” (Dalcastagnè, 2005: 70). Las diarista se aleja de su comunidad, pues no quiere códigos machistas y divisiones de roles, al contrario que sus vecinas. Tampoco quiere conversar con ellas porque no le gustan los cotilleos, porque convivir con estas mujeres le distancia de su gran meta, que es trabajar y escribir.

Según Leticia Pereira de Andrade, “[…] Carolina parece sentirse diferente e incomprendida en todas partes […]” (Andrade, 2010: 246), eso es porque, ella es capaz de reflexionar sobre su condición, no consigue verse igual a los demás habitantes de las chabolas y, por otro lado, como recogedora de basura y residente en una chabola, no puede negar lo que tiene en común con los demás habitantes.

En estas páginas reposan anotaciones sobre condiciones sociales, económicas, políticas, étnicas, relaciones humanas deterioradas por motivos económicos, psicológicos, una gama de asuntos que pueden ser tratados y discutidos en diferentes áreas del conocimiento. “Somos pobres, venimos para las márgenes del río. Las márgenes del río es sitio de basura y de los marginados. Gente de chabola son consideradas marginadas. Ya no se ven los cuervos volando a las márgenes del río, cerca de la basura. Los hombres desempleados sustituyeron a los cuervos “(Jesús, 2005:45).

La perspectiva femenina de Carolina María de Jesús abre una pluralidad de existencias: desde la madre soltera que precisa mantener a sus hijos en medio de la miseria a la muchacha pobre que usa sus encantos para seducir a las personas, o el muchacho presunto violador de un bebe, el abogado pulla, los políticos corruptos que solo son amables durante las elecciones, el hombre triste abandonado por su esposa, los “nortistas” cachondos y guitarristas (Dalcastagnè, 2005: 71).
En *Quarto de despejo*, encontramos diferentes representaciones de la figura femenina construidas a través de la mirada crítica. En el inicio de su diario, Carolina declara: “tengo miedo de estas mujeres de la chabola [...] Sus lenguas son como pies de gallina. Todo lo propagan. Está circulando el rumor de que estoy embarazada. Y yo, ni lo sabía (Jesús, 2005: 12). Tal representación negativa de la figura femenina está presente desde el inicio al fin del diario, contrastando con la representación que ella hace de sí misma y de los hombres: “Aunque ellas me enfaden, yo escribo. Sé dominar mis impulsos. Tengo solo dos cursos escolares, pero busqué formar mi carácter. La única cosa que no existe en la chabola es la solidaridad” (Jesús, 2005: 13).

También encontramos la asociación de la figura femenina como mediadora cultural y educadora, es decir, que las madres debían asumir ante los niños y adolescentes, el papel de profesora que es culturalmente asociado a lo femenino, una vez que esa “obligación” es de la mujer, la de educar y enseñar buenos modales a sus hijos. Este discurso está presente en todo el diario. Cuando su hijo José Carlos es acusado de abusar de una niña, Carolina se desahoga: “Si él lo hizo, quien va a internarlo soy yo. Lloré” (Jesús, 2005: 78). O en el pasaje que ella habla con la vecina: “Aparecida vino a decirmee que João le mandó a tomar por el culo […]. Yo le dije: ‘Ustedes son las profesoras. Cuando beben dicen cosas horribles’ (Jesús, 2005: 153). Aquí también podemos ver, una vez más, la representación negativa de la figura de la mujer, vista como influencia nociva para los propios hijos y los hijos de las otras, porque no cumplen de forma correcta el papel didáctico-pedagógico que le es culturalmente atribuido. Las mujeres están representadas como cotillas, promiscuas, alcohólicas y peleonas. De esta forma, la mirada de desprecio de Carolina en relación a las mujeres de las chabolas es significativa, pues señala un cambio en las relaciones de género no solo dentro del contexto de la favela, sino de la propia sociedad.

2. **DIARIO DE BITITA: MEMORIAS DE INFANCIA Y JUVENTUD**

Otro trabajo de Carolina de Jesús es *Diario de Bitita*, es el más importante registro de la memoria de infancia de la escritora. Escrito en un momento difícil de su vida, como un intento de regresar al mercado editorial. Lanzado primero en Francia, en 1982 y llegó al Brasil en 1986, pero solo tuvo una edición. En el libro, la diarista narra las memorias de su infancia y su adolescencia, contadas desde el punto de vista de una niña, Bitita (mote de infancia de la escritora). *El Diario de Bitita* muestra su esfuerzo para, todavía
una niña, encontrar trabajo, garantizar su supervivencia material y fundamentalmente mantener la dignidad, por encima de todo. En esta obra trata temas como la injusticia social, la opresión y el perjuicio contra la raza negra y las mujeres; los abusos de los poderosos son presentados desde la perspectiva de la que los vivió. A pesar de sus condiciones materiales, Carolina lucha por conquistar la dignidad y establecerse como alguien que resiste a la explotación y a la deshumanización. La obra atestigua la historia de esa lucha y de la opresión a que están confinados los pobres en el Brasil, sobre todo en Sacramento y en las haciendas donde trabaja como colona y sus primeros tiempos en Franca, en el Estado de São Paulo.

Escuchaba a las viejas decir que los niños tienen que obedecer y respetar a sus padres. Un día, mi madre dijo que mi padre era de Araxá, y que su nombre era João Cândido Veloso. El de mi abuela era Joana Veloso. [...] Entonces llegué a la conclusión de que no necesitamos preguntar nada a nadie. Con el tiempo nos enteramos de todo (Jesús, 1986: 8).

La madre y el abuelo de Carolina son las dos personas más importantes en estos primeros años de vida. Por haber nacido en una familia matrifocal, todos los vínculos afectivos, materiales y morales sólidos están relacionados a la madre, Maria Carolina. El abuelo, Benedito José da Silva, exesclavo, era su tutor, le daba consejos, orientaciones de estudio y la manera que debía comportarse en el mundo de los blancos. La rígida conducta moral se proponía como estrategia para la supervivencia en una sociedad fundamentada en discriminación racial. También le incentivó el gusto por la lectura y la visión positiva frente el origen africano.

No tuve a nadie para guiarme en esta vida. Lo que me impidió caer en el abismo fueron las palabras de mi abuelo: - ¡Ustedes no deben robar! El hombre que roba ya no se rehabilita. No debemos engañar a los que nos tienen confianza. Cuando entres en una casa, deja siempre buena impresión para volver siempre y ser bien recibida. Los que se apoderan de bienes ajenos compran su billete al infierno (Jesús, 1986: 197).

Carolina, desde la infancia, tuvo una vida marcada por la pobreza, por el hambre y el ocaso social debido a su color, su clase social y su condición de mujer. Tanto ella como su hija, Vera Eunice, pasaron por privaciones semejantes: “Estaba descalza porque mi madre no puede comprar ‘pie de ángel’ para mí” (Jesús, 1986: 14). La subordinación y la segregación social y racial son elementos que formaron parte de la vida de la protagonista y de los demás personajes del diario:

Un día mi madre fregaba ropa. Quería lavarlas deprisa para conseguir dinero y comprar los comida. Pero los policías la detuvieron. Me puse nerviosa. Pero no podía decirles nada. Si me quejaba, el soldado me pegaría con el látigo de goma. A media noche la soltaron. Nos pusimos

Carolina, también fue injustamente denunciada y detenida por robo, por presuntamente haber robado un fraile. Pero la acusación era falsa. Su memoria registra diferentes situaciones en que denuncia el racismo:

Cuando ocurrió un robo, los negros eran sospechosos. Los policías les detenían. ¿Cuántas veces escuché?: - Negros ladrones, negros ordinarios.


Así como su madre, María Carolina, Carolina de Jesús también practicó la familia matrifocal en su fase adulta. Del mismo modo, tuvo varias parejas, pero por decisión propia no se casó o no quiso tener pareja estable. Se mantuvo siempre la cabeza de la familia. Se vanagloriaba de esa condición autónoma. Ambas, madre e hija, no dependían de su marido, cuidaron solas de sus hijos provenientes de distintas relaciones. Las dos estaban muy unidas, pero la única referencia negativa que Carolina hace de su madre es cuando dice: “Mi madre aprendió a decir a los blancos, si señor” (Jesús, 1994: 180). Madre e hija permanecieron unidas hasta el año de 1937, época que Carolina se traslada a São Paulo.

Al registrar su propia existencia por medio de la escritura, la diarista transciende los límites del *chronos* y nos lleva a una reflexión sobre cuestiones de identidad, sexismo y, sobre todo, los prejuicios que todavía asolan la realidad de muchas mujeres negras. La organización patriarcal que muestra la distinción de los sexos y que, durante siglos, condenó a la mujer a un ostracismo sistemático, es tema recurrente en el *Diario de Bitita*, donde encontramos relatos reveladores sobre la influencia fálica en la percepción de las jerarquías de género. Es decir, una jerarquía en la que lo femenino es siempre lo negativo y lo más débil. En este sentido, Bitita, todavía muy pequeña percibe que su imagen no se asemeja al triunfo y a la libertad, porque se disocia de la figura masculina, los parámetros de ideales, fuerza y respeto.

En los matorrales vi un hombre cortar un árbol. Tuve envidia y decidí ser hombre para tener fuerza. Fui a buscar a mi madre y le supliqué: – Mamá... quiero ser hombre, ¡No me gusta ser mujer! ¡Venga mamá! ¡Haga que me convierta en hombre! Cuando sea hombre voy a comprar un hacha para derribar un árbol. Sonreía y exhalaba alegría, pensé también que necesitaría una navaja para afeitarme, un cinturón para atar los pantalones. Comprar un caballo, sombreros y un lárito (Jesús, 1986:10).

Notamos que la chica desde la más temprana edad está contaminada por los valores sexistas de la sociedad, ella internaliza los conceptos de la supuesta superioridad
masculina y pasa a desear todo lo que está asociado con la virilidad. Además de desear ser hombre, desea ser un arquetipo opresor que utiliza un hacha y un látigo, elementos que ratifican poder, como instrumento de dominación. De esta manera, al enfocar tales elementos del universo masculino, Bitita los contrapone a la supuesta fragilidad femenina.

Otros temas evidentes en la obra son el silenciamiento y la opresión femenina. Bitita se presenta como hombre para intimidar al oponente y para defenderse. Así, como su madre, María Carolina intenta interferir en una discusión entre Bitita y el juez, la hija se lo impide con un argumento bastante incisivo:

Fueron a avisar a mi madre que me peleaba con el doctor Brand. Fueron a avisar a los soldados. El pueblo corría para ver la pelea. Cuando el doctor Brand caminó hacia mí, no corrió y él no me pegó. Mi madre me cogió por los brazos: —¡Cállate perra!

La escritora tiene el valor necesario para romper el silencio de la voz femenina. Pero es interesante resaltar que la frase: “Déjame, esto aquí es una pelea de hombres” demuestra el pensamiento sexista colectivo que establece fronteras claras entre los sexos, pues sugiere que solamente con la igualdad entre los hombres es posible una confrontación legítima. Así, a través de la rutina de Bitita comprenderemos que los detentores del poder no pertenecen al sexo femenino. También en su familia, las relaciones son marcadas por la opresión femenina:

La mujer que vivía con mi abuelo era Síá Maruca. Una negra muy tranquila. Era una pareja elegante. Cuando preguntaban si mi abuelo le pegaba, ella lloraba y curvaba la cabeza y pedía disculpas. Cuando él salía de casa, le preguntaba: —¿Síá Maruca por qué no reacciona cuando el abuelo te reprende?
— ¡No hija! La mujer debe obedecer al hombre.
Me quedaba furiosa. Lloraba porque quería ser hombre para que las mujeres me obedecieran (Jesús, 1986:66).

Es evidente la revuelta de Bitita en cuanto a la sumisión de Síá Maruca a su abuelo, todavía las circunstancias demuestran que la dominación masculina es más fuerte que el intento de insurrección, ya que la propia víctima declara la soberanía de su opresor. El lloro, revuelta y decepción de Bitita revelan, además de su indignación en relación a las desigualdades sexuales, su conciencia acerca de su lugar como mujer en la jerarquía de género. Así, una vez que el sistema educa las mujeres para ser amas de casa, buena esposa y buena madre siempre obedeciendo el hombre la única solución aparente sería “hacerse hombre”.
Cuando me enteré que ni San Benedito, ni el arcoíris, ni las cruces no me harían hombre, fui resignándome y conformándome: yo debería ser siempre mujer. Pero aunque semi-conformada, envidiaba a mi hermano que era hombre. Y mi hermano me envidiaba a mí por ser mujer. Decía que la vida de las mujeres es menos sacrificada, que la mujer ganaba dinero tumbada en la cama. Yo iba corriendo para la cama, pensando en el dinero que iba a ganar para comprar chuches. [...] Cuando mi madre llegaba y veía la cama deshecha, le explicaba lo que Jerónimo me había dicho y ella me pegaba (Jesús, 1986: 95).

Ante la frustración por no alcanzar su objetivo, la niña concluyó que “debería ser mujer”, o sea, ella no podría hacer nada, aparte de aceptar su destino como ser periférico y cargar eternamente con este fardo de un sexo que la descalificaba como merecedora de respeto. En el fragmento anterior, también percibimos la cosificación del cuerpo femenino, pues el hermano de Bitita, regido por los conceptos de la hegemonía del patriarcado, cree que, a diferencia del hombre, la mujer tiene una vida fácil, que no le hace falta salir de casa para ejercer la prostitución, no necesita de grandes esfuerzos para conseguir dinero, ya que su cuerpo es su instrumento de trabajo. A su vez, Bitita en su inocencia de niña, se tumba en la cama con la esperanza de conseguir dinero para comprar dulces. Pero es reprendida por su madre, que sabe que ganar dinero en la cama es prostituirse. En este fragmento corrobora la noción de mujer objeto, concepción arraigada en el imaginario social sexista que deforma y descalifica la imagen de la mujer.

El sexismo encontrado en la obra afecta a la imagen que Bitita tiene de sí misma y evidencia el prejuicio de género de este período. De hecho, la discriminación en relación a la mujer, la opresión y la violencia relatadas en Diario de Bitita traen a la luz situaciones que, por desgracia, todavía están presentes en lo cotidiano de las mujeres del siglo XXI.

El diario termina con su llegada a São Paulo, en 1937, llena de planes y proyectos para el futuro: “Rezaba y agradecía a Dios y le pedía protección. Quien sabe, algún día podría conseguir dinero para comprarme una casita y vivir mis últimos días en paz” (Jesús, 1986: 203). La Capital Paulista fue y todavía es la gran metrópolis de Brasil, que aquellas personas que están bajo el umbral de la pobreza recurren para mejorar de vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arriaga Flórez, M., Estévez Saá, M., y otros (eds.). Cuerpos de mujer en sus (con)textos, Sevilla, Arcibel Editores, 2005.


Cixous, H., La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura, pról. y trad. Ana María Moix, Barcelona, Anthropos.


Jesús, C. M. de, Meu estranho diário, São Paulo, Xamã, 1996.


I PERSONAGGI FEMMINILI NEI RACCONTI (AUTOBIOGRAFICI) DI MARIA JUDITE DE CARVALHO: RASSEGNAZIONE O FUGA COME RIBELLIONE ALLE NORME VIGENTI

Debora Ricci

Departamento de Linguística Geral e Românica- Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa

Maria Judite de Carvalho, Senza titolo
1. **La scrittrice che aspettava la morte… Ed è subito sera…**

Maria Judite de Carvalho nella sua opera omnia\(^1\) ci lascia uno splendido e allo stesso tempo amaro ritratto della condizione femminile in Portogallo durante e dopo la dittatura fascista dello Estado Novo iniziata con Antonio Oliveira Salazar che annichili il Paese per circa 40 anni. In realtà quello che ci descrive è un mondo rassegnato e senza speranza, formato da persone (soprattutto di genere femminile) che portano avanti un’esistenza piatta e statica con rarissimi episodi di serenità e che si trascinano quasi solo in attesa della morte, una condizione riassunta egregiamente nei due versi del poeta italiano Salvatore Quasimodo “Ognuno sta solo sul cuor della terra trafitto da un raggio di sole, ed è subito sera…” (Quasimodo: 1943).

In questa umanità sofferente sono le donne quelle che emergono di più, nel dolore e nella rassegnazione, nella divisione oppressiva tra la brava donna di casa, madre e sposa e la donna seduttrice, quella di cui non fidarsi, quella da non sospire oppure la zitella, creatura strana che nessuno ha voluto e che ha uno status sociale basso, impreciso e soprattutto asessuato. Un universo femminile formato da creature (le chiama spesso proprio così l’autrice, *criaturas*) di ogni età e classe sociale ma prevalentemente appartenenti ad un’ipocrita piccola borghesia. Donne che lavorano fuori casa o che fanno le casalinghe. Donne colte e donne ignoranti. Belle e brutte, ma sempre schiave, anche se più o meno inconsapevolmente, del ruolo per loro stabilito dalla società fin da prima della nascita. Una descrizione ampia e dettagliata del mondo femminile portoghese e della sua evoluzione in un periodo di tempo che va dal 1959, anno di uscita della prima raccolta di racconti, *Tanta Gente, Mariana* al 1998 data di pubblicazione dell’ultima raccolta, *Seta Despedida*. Quasi 40 anni in cui Maria Judite ci fa un ritratto esaustivo della condizione femminile in Portogallo, raccontando allo stesso

---

\(^1\) La scrittrice portoghese ci ha lasciato otto libri di racconti, un romanzo, una novella, un’opera teatrale, un libro di poesie e 4 raccolte degli articoli pubblicati nei vari giornali e riviste con le quali collaborò durante la sua vita.

Ed è infatti soltanto a partire dal 1975 che si comincia a configurare in Portogallo un punto di vista più moderno e meno oppressivo nei riguardi delle donne e del ruolo di esse all’interno della società. È infatti l’Anno Internazionale della Donna, promosso dall’ONU e che porterà il Governo nel 1980 a firmare la Convenzione sull’eliminazione di tutte le discriminazioni di genere durante La Conferenza Mondiale sui Diritti delle Donne alla quale il Portogallo invia una delegazione ufficiale. Maria Judite de Carvalho² nasce e muore a Lisbona, il suo rifugio. Dopo un breve periodo trascorso in Francia insieme al marito, lo scrittore Urbano Tavares Rodrigues, torna in Portogallo dove, spinta proprio dal suo compagno di vita che aveva percepito le capacità straordinarie della moglie nel mettere a nudo l’animo umano, comincia prima a pubblicare alcuni racconti in riviste con lo pseudonimo di Emilia Bravo finché non si deciderà finalmente a dare alle stampe il suo primo libro, Tanta gente, Mariana, che verrà applaudito come una vera e propria rivelazione letteraria. Nel frattempo comincia anche a collaborare come giornalista con numerosi giornali e riviste pubblicando racconti, piccole impressioni ed opinioni su episodi di vita quotidiani, o a tenere rubriche fisse che costituiscono un patrimonio importantissimo, insieme ai testi “ufficiali”, per lo studio della sua esegesi. Oltre alla scrittura, si dedica con un certo talento alla pittura dipingendo alcuni quadri in cui è evidente l’influenza di Modigliani, esposti in diverse mostre. Quadri i cui soggetti sono normalmente femminili, come principalmente femminile è il mondo che racconta nei suoi scritti.

2. I RACCONTI: FINESTRE INDISCRETE, APERTE SULLE VITE FEMMINILI

Sono sicura che la maggior parte delle donne scrive e dipinge con lo stesso spirito con cui mia madre ricamava le tovaglie da tè. Per sentire che sono utili. Per non sentirsi in più in questo mondo, per pagare, insomma, la loro permanenza² (MJC: 1961).

Ad una prima lettura l’opera di MJC può sembrare semplice nella sua struttura narrativa perché riproduce il mondo esterno nella sua organizzazione e apparenza. Ma ad una lettura più accurata osserviamo che il mondo esterno, la quotidianità fungono da

² D’ora in avanti, il nome della scrittrice sarà abbreviato in MJC.
³ “Estou certa de que a maioria das mulheres escrevem e pintam com o mesmo espírito que a minha mãe bordava toalhas de chá. Para sentirem que são úteis. Para não se sentirem a mais neste mundo, pagarem, em soma, a sua estadia.”
siamo, da supporto a una struttura molto più complessa che intende entrare nella vita interiore del personaggio e ad interrogarlo senza arrivare a dare però nessuna risposta.

Nei suoi racconti il silenzio è il principale centro di manifestazione, è forse l’interprete più importante ed è grazie o a causa della sua costante presenza che la non azione dei personaggi si sviluppa, “la parola già non ci dice nulla: è il silenzio che noi interrogiamo e che ci risponde” (Macherey: 1971).

In spazi chiusi psicologicamente angusti, in un tran tran regolare, quotidiano e senza sussulti, si muovono i personaggi dei racconti che raramente troviamo in ambienti all’aria aperta. Si spostano come automi dalla casa all’ufficio, dal negozio alla sala d’attesa del medico. Sono vite apparentemente semplici in cui ci possiamo ritrovare, identificare, specchiarcì dentro.

Non succede mai niente di stra-ordinario, nel senso etimologico della parola, in queste vite. Non ci sono avventure in cui l’eroe o l’eroina viaggiano per il mondo, salvano la terra da catastrofi, si ritrovano su altri pianeti. In realtà non viene raccontata nessuna storia, tesse amorose, liti famigliari, misteri di lunga data no, nulla di tutto questo, solo la vita reale, quella della gente comune, esposta così come è, con poche parole, frasi scarne, senza orpelli dove appunto il silenzio emerge e fa da padrone.

Se non che queste vite, per quanto famigliari apparentemente ed a prima vista possano sembrare, hanno una caratteristica forse non comune ai lettori e alle lettrici che si sono avvicinati alla sua opera: tutto è attraversato da un soffio di pessimismo che diventa poi un vivere senza alcuna speranza, aspettando che arrivi la morte. La scrittura capta l’assurdo dell’esistenza, dissimulata nella semplicità del quotidiano.

La condizione umana, che accomuna donne e uomini, è immersa nella solitudine che spesso diventa disperazione. La società che impone ruoli, comportamenti, sentimenti; che ci obbliga a vivere una vita nella quale non ci riconosciamo, una vita di prigionia dalla quale non ci riesce a liberare se non attraverso la pazzia o la morte.

Questa condizione di terribile repressione e oppressione viene ben descritta dalla voce della scrittrice che si confonde con quella della narratrice attraverso il male di vivere o l’apatia che colpisce soprattutto i personaggi femminili che popolano questi racconti.

La condizione della donna è dunque il modo per arrivare alla condizione umana, ad una condizione universale. È attraverso queste donne, le protagoniste dei racconti, Ethel, Mariana, Flores, Mercês e tante altre che scorre come in un film la Storia portoghese del XX secolo, il passaggio dalla dittatura alla democrazia così come la
trasformazione del ruolo della donna all’interno della società, il passaggio dalla donna di casa dipendente economicamente alla donna indipendente tanto da poter sostenere senza sbagliare che ci troviamo di fronte ad una narrativa femminista anche se l’autrice non l’ha mai affermato in maniera esplicita.

Non ci dimentichiamo che MJC comincia a pubblicare nel 1959 proprio agli albori delle lotte femministe europee e statunitensi e che, anche grazie al fatto di essere vissuta in Francia per alcuni anni, è venuta a contatto col femminismo francese, quello radicale/esistenzialista di Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe* esce nel 1949).

Se fino ad allora la figura femminile nella letteratura occidentale viene rappresentata mediante i due estremi della donna cattiva, adultera, seduttrice che viene punita per i suoi atti (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*) dall’altro troviamo l’angelo del focolare, la santa, sposa, madre, sottomessa al marito e ai suoi voleri. La donna senza desideri e vita propria. Si confermano e riaffermano così gli stereotipi di stampo patriarcale creati secondo l’ottica maschile e che spesso nascondono una profonda misoginia. MJC, anche se non apertamente, combatte e denigra questi stereotipi attraverso l’uso che fa della lingua e attraverso il soggetto della sua narrativa. Abbiamo detto che le protagoniste sono quasi tutte donne il cui unico scopo è quello di sposarsi, che non hanno altra aspirazione se non quella di correre contro il tempo per accaparrarsi un marito finché sono giovani e belle di aspetto. Nonostante molte abbiano studiato o lavorino e siano economicamente indipendenti. I suoi personaggi maschili, pochi a dir la verità, rappresentano quel che di negativo può avere la personalità dell’uomo. Sono manipolatori, malfattori, usano le donne per i loro scopi, per le loro vendette o per la crescita sociale, hanno amanti giovani, lasciano le loro mogli quando queste cominciano ad invecchiare, sono egoisti e assenti. In questo si riassume l’universo maschile della scrittrice.

Attraverso la rappresentazione stereotipata del mondo binario, attraverso il sottolineare l’importanza che ha per la società seguire i dettami della Chiesa, dello Stato, della società senza mai lasciarsi andare a uno slancio personale, MJC mette in evidenza cosa genera questa solitudine, la causa della delusione e dell’amarezza che caratterizza le sue donne: il non poter agire in libertà perché schiave o prigioniere di ruoli di genere imposti che opprimono e reprimono⁴.

⁴ Cfr con Elaine Showalter, fondatrice della critica letteraria femminista statunitense che identifica nella ginoetrica (1979: *Towards a Feminist Poetics*) lo studio delle donne come scrittrici e della loro creatività cercando di identificare un immaginario e un universo esclusivamente femminile liberati dal giogo critico
3. O FEMININO E O FEMINISTA

In Portogallo, nella 2ª metà del XX secolo, assistiamo a una specie di irruzione di donne che scrivono e che pubblicano. Possiamo anzi affermare che con A Sibila (1954) di Augustina Bessa Luis, la narrativa femminile portoghese emerge in maniera molto significativa pur non dimenticando il prezioso contributo dato da autrici come Irene Lisboa o Florbela Espanca nella prima metà del secolo.

Questa narrativa presenta dei tratti comuni, un denominatore simbolico definito per la forma in cui le donne, condizionate da elementi fisiologici, antropologici, socioeconomici, culturali hanno dato una risposta ai problemi di produzione e di riproduzione, materiale e simbolica (Kristeva: 1979)

Tra i vari testi letterari di preoccupazione femminista o scritti da un punto di vista femminile citiamo Madona di Natalia Correia (1968), Maina Mentes di Maria Velho da Costa (1969); Ambas sas maôs sobre o corpo di Maria Teresa Horta (1970) e senz’altro Novas Cartas portuguesas (1998, 7ªed.) di Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta (dette le 3 Marie) opera che venne immediatamente ritirata dalla circolazione con la conseguente condanna delle autrici a un processo giudiziario.

In tutti questi esempi di scritti femminili troviamo delle caratteristiche comuni proprio perché scritti da donne. Kristeva li chiama elementi semiotici, ossia, elementi che non essendo espressi nel discorso logocentrico, sono visibili, per esempio, attraverso il ritmo, la struttura, il tono, i silenzi o altri elementi.

La Rivoluzione costituisce un momento di divisione tra un prima e un dopo, un passato ed un futuro in tutti i campi della vita portoghese e quindi anche in quello delle manifestazioni artistiche e letterarie. E nonostante il Paese non abbia conosciuto un importante e significativo movimento sociale di donne né una riflessione teorica consistente su questioni relative all’identificazione di un’identità del femminile, le opere prodotte, anche quelle più contemporanee, costituiscono un grande contributo per la storia della letteratura europea di donne.

In questo quadro si inserisce l’opera di Maria Judite de Carvalho.
4. L’INUTILITÀ DELLA CONDIZIONE UMANA

Nel primo libro, uscito nel 1959, *Tanta Gente Mariana*, formato da una novella che dà il titolo all’intero testo e da racconti brevi, ci troviamo di fronte a tutto l’universo che MJC svilupperà in maniera sublime attraverso le altre pubblicazioni per arrivare poi al suo ultimo libro, *Seta Despedida*, del 1998, in cui l’autrice raggiunge la completa maturità narrativa. Quel che colpisce, se leggiamo cronologicamente le raccolte di racconti, è che si modernizza l’ambiente circostante ma la sostanza non cambia, gli attori e soprattutto le attrici di questa commedia umana cambiano il nome ma son gli stessi dei primi racconti. Sono passati 39 anni da *Tanta Gente, Mariana* ma le problematiche che caratterizzano i personaggi, soprattutto quelli femminili, quali l’angoscia, la depressione, il pessimismo, la ricerca e l’aspettare della morte, l’apatia, la rassegnazione, sono sempre presenti, statici e imperturbabili. Cambia il modo di vestire, la Storia, le vicende umane, ma non cambia la tematica comune a tutti gli scritti: la solitudine dell’essere umano.

Nella novella che dà il nome al libro, *Tanta Gente, Mariana*, MJC dà vita al suo primo personaggio femminile, la sua Eva, Mariana Toledo, che diventerà l’anticipazione o il paradigma di tutti i personaggi femminili futuri, come se questo primo libro fosse la matrice e tutte le altre opere una variazione dello stesso tema, quello della solitudine, come già ricordato.

Mariana, la protagonista, scopre questa solitudine a 15 anni e domanda al padre il perché. Le risponde: “Te ne sei accorta anche tu. C’è gente che vive 70, 80 anni e anche più senza rendersene conto. Tu a 15...Tutti noi siamo soli, Mariana! Tanta gente, Mariana. E nessuno può fare niente per noi. Nessuno può. Nessuno vorrebbe, anche potendo. Non c’è speranza”. Più avanti Mariana, ormai con la consapevolezza di questa solitudine impossibile da evitare, aggiunge: “Oggi è il 20 gennaio...e tra 3 o 4 mesi comincio ad aspettare la morte”.

La morte, l’inevitabilità di essa, la condizione passeggera dell’essere umano, è, insieme alla solitudine, uno dei temi principali dei racconti di MJC. Ma, paradossalmente, la morte non è vista come una catastrofe ma spesso come liberazione

---

5 Ndr: Le traduzioni sono mie. Ho optato per scrivere nel testo dell’articolo le citazioni in italiano e non nella lingua originale perché, essendo queste essenziali per capire il mondo reale e narrativo della scrittrice, dovevano diventare un tutt’uno con i concetti da me espressi e allo stesso tempo corroborarli. In lingua originale avrebbero obbligato il lettore ad una interruzione.
dalla malattia della vita. Come una freccia che non può tornare all’arco che l’ha tirata.\(^6\) È certo che un’opera che parla della vita così com’è, anche se lo fa in maniera magistrale, scegliendo le parole con attenzione, senza inutili decorazioni, risparmiando anzi per rendere anche attraverso il segno grafico la quasi inutilità della vita, non poteva incontrare il grande pubblico. Ha vinto molti premi MJC per questi piccoli capolavori, i critici l’hanno applaudita per la sua unicità nel descrivere certi stati di spirito, è stata tradotta in varie lingue ed esportata in altri Paesi ma rimane ancora troppo poco conosciuta e studiata. Purtroppo.

Leggere MJC è come fare terapia, è intraprendere un viaggio dentro se stessi e la propria anima attraverso le sue donne ma anche i suoi uomini, seppur poco presenti, quasi accessori. Inevitabilmente la lettura ci porta a pensare che forse l’opera imita la vita e che tutto è profondamente autobiografico. «Mi sento sola- afferma in una delle rare interviste date- come non mai, anche se lo sono sempre stata». Muore a 76 anni, a Lisbona, il 20 gennaio del 1998.

5. **L’IMMOBILITÀ DEL TEMPO E LA SUA VELOCITÀ**

Sebbene i racconti ci propongano storie diverse, una grande varietà di personaggi, di situazioni, di sentimenti, in realtà essi sorgono come una totalità, come se ci si trovasse di fronte ad un unico grande racconto, o romanzo.

Con un linguaggio chiaro e scarno, senza acrobazie verbali e pompose e minuziose descrizioni, MJC costruisce una prosa in cui la singola parola acquisisce un’importanza fondamentale.

Ogni sostantivo, aggettivo, verbo concentra in se stesso il massimo del significato e della suggestione. Nessuna parola è superflua perché rappresenta i frammenti di una realtà banale solo all’apparenza.

I racconti non hanno dunque la funzione di distrarre dalla vita ma, al contrario, di mettere a fuoco quel che la vita ha di assurdo e contraddittorio. Turbano il lettore per il loro irrimediabile pessimismo tanto che dopo la lettura non siamo più gli stessi, che si concordi o meno con tale visione del mondo.

Come accennato prima, le protagoniste della maggior parte dei racconti sono di genere femminile con un’età tra i 35 ed i 40 anni anche se vengono descritte e

---

\(^6\) Si tratta della traduzione di una frase (“sesta derępida não volta ao arco”) tratta dal 1° racconto dell’ultimo libro della scrittrice, Seta Despedida, ‘freccia tirata’, che, come avviene per tutte le altre raccolte, dà il nome all’intero testo.
rappresentate tutte le fasi della vita di una donna, dall’infanzia all’adolescenza, dalla fase adulta alla vecchiaia. Queste presentano delle caratteristiche comuni: sono state abbandonate da piccole o da uno o da entrambi i genitori, molte volte sono malate (generalmente soffrono di cuore, metafora del dolore che sentono perché sole); usate e poi ingannate dagli uomini che le lasciano sempre per correre tra le braccia di una donna più giovane che inevitabilmente, più avanti, subirà lo stesso destino. Sono normalmente brutte fisicamente o, nella maggior parte dei casi, ci sono diventate. Conducono un’esistenza vuota, con contatti brevi e rari con gli altri, agrappate ad un passato infelice. Tutto termina spesso con la propria morte, volontaria o no, o con la morte (spesso indotta) del partner.

La diversità che troviamo nei racconti riguarda il contenuto ma non la sostanza. Tutto rimette ad un unico grande tema che è quello dell’inutilità della condizione umana. Quindi la solitudine, l’incomunicabilità, la mancanza di amore, sono sfaccettature dello stesso dolore. Personaggi che attraversano la vita sotto il peso della certezza di essere soli, abbandonati da tutto e da tutti. La coscienza della solitudine, la certezza che nessuno può o vuole fare qualcosa per gli altri, distrugge fin da subito qualsiasi possibilità di lotta.

Per esempio nel racconto Flores ao telefone, che dà il titolo all’intera raccolta, la coscienza della solitudine costituisce una porta aperta alla morte. Arrivata a tale estremo, nessun sogno o speranza serve per evitare o posticipare la fuga definitiva della quale i sogni sono un pallido riflesso.


---

7 Troviamo qui uno dei tanti elementi autobiografici sparsi in tutta l’opera. Maria Judite crebbe infatti con gli zii a Lisbona, e vedeva raramente i genitori che vivevano in Belgo. La madre muore quando lei ha 8 anni, il padre poco tempo dopo. Cresce quindi orfana ed in condizioni poco felici. Dopo aver frequentato la scuola francese, si iscrive alla Facoltà di Lettere, laureandosi in Studi Germanici, e li conosce il futuro marito, Urbano Tavares Rodrigues con il quale avrà una figlia, la scrittrice e poeta Isabel Fraga.

8 “Não há nada a fazer, pensou ela também na borda da cama. Nada. Não há também ninguém. Tinha apontado três números de telefone num pedacinh de papel: o de uma colega de trabalho que sempre se mostrara simpática, o da sua melhor amiga, o do homem com que fora casada. Ia gritar por socorro mas ninguém lhe dera tempo de faze-lo. Tinhum um marido, cartas a escrever, doentes. Pensava em tudo aquilo com serenidade enquanto ia despejando na palma da mão – tremula apesar de tudo – o frasco de comprimidos. Eram azuis, pequeninos como as contas de um colar que tivera em menina, e prometiam o esquecimento.”
Le parole-chiave dei racconti appartengono tutte al campo semantico del sostantivo SOLIDÀO/SOLIDUDINE.

Queste donne, le protagoniste spesso senza nome dei racconti – non sono mai descritte nella loro intezza. Sono invece rappresentate attraverso una frammentazione del corpo che corrisponde ad una scrittura frammentata (tanti punti, virgole, congiunzioni, puntini). Il corpo sembra composto da parti mal unite fra loro. Frammentata la scrittura, frammentato il corpo, frammentata la vita di queste donne, frammentata la loro anima.

L’azione può avvenire, anche se raramente, in uno spazio esterno, a Lisbona, città-mostra divoratrice che favorisce lo stato di solitudine e di isolamento. I luoghi, spesso conosciuti e menzionati, sono però solamente punti di riferimento che nulla influiscono sull’andatura del racconto anche se si avverte una proiezione della chiusura e della limitazione in cui vivono queste donne, condizionate profondamente, proprio in quanto donne, da una struttura sociale castrante.

Generalmente le protagoniste si trovano in spazi chiusi che servono a sottolineare ancora meglio l’isolamento fisico e psicologico della persona, il suo dramma interno, la sua angoscia. Ed è anche per questo che predomina il tempo psicologico interno e non quello cronologico. Il tempo narrativo non è impiegato per descrivere le azioni molte volte inesistenti, ma nella descrizione dei movimenti interni della coscienza delle protagoniste.

Il monologo interiore, una delle tecniche narrative più usate da MJC, scava nel passato che è portato alla luce in strati geologici, senza obbedire all’ordine cronologico della sua sedimentazione. Attraverso questo processo, il lettore ottiene informazioni sulla vita passata del personaggio, un passato che è responsabile dell’abulia del presente.

Nella maggior parte dei racconti il passaggio del tempo è quasi impercettibile. È un tempo svincolato dagli orologi e dai calendari, “un giorno”, “una sera” “era una notte di Natale” sono le espressioni temporali ricorrenti. L’imprecisione temporale è un’altra delle caratteristiche della narrativa della scrivitrice. Il tempo fa spazio alla memoria che costituisce l’origine e la convergenza di varie sensazioni il cui potere consiste nella capacità della loro durata.

Dei 25 racconti distribuiti negli 8 libri, solo uno è narrato in 1ª persona ed è il primo in assoluto: *Tanta gente, Mariana*. Tutti gli altri sono narrati in 3ª persona a cui si affianca la tecnica del discorso indiretto libero, attraverso il quale la narratrice entra
dentro le sue creature, identificandosi con loro, traducendo i loro stati mentali. Molto spesso la narratrice usa la forma interrogativa per provocare delle risposte nel lettore o nella lettrice. C’è quindi un tentativo, vincente, di stabilire una maggiore vicinanza tra la narratrice, il lettore e i personaggi.

MJC si comporta da narratrice onnisciente. C’è nei racconti un filo fatto di sofferenza dal quale si deduce che anche la scrittrice si trovi o si è trovata dentro una spirale di solitudine e silenzio che viene fuori attraverso le donne delle sue opere. Forse queste altro non sono che le varie sfaccettature di una sola persona. Rappresentano i vari IO che si raccontano formando tutti insieme un’unica personalità, quella di Maria Judite, de Carvalho.

Dalla lettura attenta di tutti i racconti possiamo arrivare alla conclusione che questi sono normalmente strutturati nel seguente modo: 1) Si comincia con una situazione iniziale che contiene informazioni sulla protagonista, 2) ne segue un avvenimento improvviso (epifania) che rompe l’apparente equilibrio 3) dopo il quale il ciclo si chiude mostrando la situazione in seguito a tale evento, normalmente con la morte fisica o psicologica della protagonista.

L’Epifania, episodio di rivelazione, aiuta a capire meglio questo universo tragico dove nulla vale la pena. Anche quando la rivelazione offre un’alternativa differente dalla morte, un’apertura, è comunque sempre qualcosa di opposto alla felicità.

Nella struttura analizzata ricorrono i seguenti elementi: 1) le circostanze; 2) il sogno che può compensare la realtà ma alla fine si rivela sempre inutile e quindi illusorio; 3) il silenzio che sottolinea l’assenza di comunicazione; 4) la solitudine che è sempre di tipo esistenziale; 5) la sterilità. L’assenza di figli nel matrimonio non è casuale visto che una donna senza figli in quella (e questa) società è considerata una donna fallita, a metà. La sterilità è inoltre simbolo di egoismo, di mancanza di sentimenti e di empatia; 6) l’epifania di cui già abbiamo parlato; 7) la passività, caratteristica di tutti i personaggi sia prima che dopo l’evento-rivelazione. La passiva accettazione delle circostanze è una specie di conformismo di fronte all’assurdità del mondo; 8) la fatalità, l’elemento punitivo per eccellenza; 9) la morte che a volte indica libertà. Infatti le protagoniste scelgono sempre la morte come mezzo di liberarsi o di liberare il proprio corpo e il proprio spirito da una vita triste ed infelice. Rappresenta anche l’unico mezzo per comunicare con il mondo esterno, con gli altri; 10) spazi chiusi dove si svolge l’azione; 11) gioventù vs vecchiaia. La consapevolezza femminile del passare del tempo, dell’inevichimento e delle sue funeste conseguenze. Si trasforma in una corsa frenetica
alla ricerca incessante di un marito che dia legittimità alle loro esistenze. Dall’adolescenza fino ai 20/25 anni perché poi l’incanto sparisce, gli uomini perdono interesse per donne più mature (maturità già a 30 anni!) ed è facile perdere la chance di diventare visibile grazie al matrimonio.

Il lavoro e la famiglia sono sempre al primo posto e non lasciano spazio alla cura di se stesse anche perché questo spazio non è previsto. La vita, anche per le donne sposate, è una vita vuota ma è l’unica considerata normale. Alcune, pur essendo sposate, non hanno nemmeno questa opportunità perché sta loro accanto un uomo indifferente, o perché sono state violentate o perché non sono riuscite ad avere figli. Molte volte questi traumi si risolvono in maniera tragica e violenta, ma in ogni caso è sempre una situazione di grande desolazione.

Una donna ha un amante ma lui vuole solo vendicarsi del marito. Una donna senza figli rapisce il bambino di un’altra. Una donna viene criticata perché troppo puritana, cambia e viene rifiutata perché promiscua. Queste vite, sebbene siano presenti fin dal primo libro non si esauriscono in esso. Anzi si ripetono, anche se con connotazioni diverse in tutti quelli che seguiranno perché di poco è cambiata nel frattempo la condizione femminile. Nonostante i trattati, le leggi, le lotte, la realtà è un’altra.

L’oppressione delle donne così come i condizionamenti sociali sono una forma marziale di frustrazione; ma la frustrazione è in Maria Judite una condizione esistenziale, inerente a qualsiasi società.

Si nota la sua rivolta, è evidente e presente ma è una ribellione rassegnata in quanto l’autrice è consapevole che si è ancora lontane dal cambiamento.

6. UN RACCONTO

“A noiva inconsolável”9 (La fidanzata inconsolabile)

Ho scelto di analizzare questo racconto perché rappresenta una icona della narrativa di MJC e perché qui sono presenti tutti i valori della società borghese e tutte quelle imposizioni sociali attraverso le quali si costruisce l’identità femminile. I ruoli di genere sono ben definiti così come le conseguenze di chi è obbligata o vorrebbe uscire dalle norme vigenti. Naturalmente tali valori sono messi in discussione dalla narratrice, anche con una punta di ironia che indica una ribellione e un desiderio di cambiamento.

---

9 Il racconto fa parte della raccolta *As Palavras Poupadas*
Il matrimonio, la famiglia, sono il fondamento della società borghese. È attraverso il matrimonio che la donna conquista una posizione definita, l’unicità alla quale è destinata: quella di sposa e madre. Non sposarsi significa aver fallito e vivere una vita inutile per la società e senza senso per se stesse. Infatti la donna single, o meglio, zitella (in questo contesto la parola risulta più appropriata), nei racconti viene presentata come una figura fuori luogo, aliena. Le persone la guardano con pietà ma anche con malizia, sfiducia. La zitella vive segregata socialmente. Se vuole sopravvivere alla pietà che insulta o alle maldecenze dei suoi simili, deve sublimare i suoi istinti, trasformandosi nella zia affettuosa che si dedica ai figli delle altre più fortunate. Altrimenti la sua sarà una vita marginalizzata.

Per conquistare un marito la bellezza è fondamentale e Joana, la protagonista di questo racconto, ha un viso ingrato, da coniglio, occhiali spessi, il corpo pesante, senza grazia. (…) Si guardava allo specchio, studiava una nuova pettinatura come quella di Farah Diba, provava una crema sulla quale si erano dette meraviglie nell’ultimo numero di Elle. Ma il muso da coniglio era più forte di tutto. Era sempre in primo piano… (MJC, 1988: 133)\textsuperscript{10}

Diciamo quindi che Joana ha poche possibilità di maritarsi e di conseguenza vive nella completa solitudine, conoscendo della sua scarsa avvenenza. La famiglia, la cellula della società, è una famiglia tipica della piccola borghesia lisboeta. Il padre è colui che sa tutto, la cui autorità non viene contestata se non dal figlio con il compiamento della madre, figura sempre silenziosa. Il suo ruolo è quello assegnatole dalla società “una brava moglie, una brava madre. Quante notti aveva perso e continuava a perdere quando qualcuno era malato! Non potevano chiederle di più…”\textsuperscript{11}( MJC, 1988: 132).

Il fratello gode di tutti i privilegi che la società concede ai figli maschi come l’accesso al sistema scolastico che gli conferisce una certa superiorità rispetto alle donne per le quali invece non è previsto.

Joana, dal canto suo, chiusa nel suo piccolo mondo, si sente distante da ognuno di loro, da quelle piccole ambizioni ed invidie meschine. Si rifugia nella sua solitudine, relegata come è in secondo piano all’interno della famiglia per la sua condizione di

\textsuperscript{10} “…o seu pequeno rosto ingrato, de coelho, os seus óculos espessos, de muitas dioptrias, a silhueta pesada e sem graça… Via-se ao espelho, estudava o novo penteado à Farah Diba, experimentava um creme de que se diziam maravilhas no último número da Elle. Mas a carinha de coelho era mais forte do que tudo. Estava sempre em primeiro plano (…)”

\textsuperscript{11} “era uma boa esposa, uma boa mãe. As noites que tinha perdido, que continuava a perder sempre que alguém estava doente! Não lhe podíam pedir mais, não lhe podíam pedir mais.”
zitella, brutta, non più tanto giovane, alla quale non si può attribuire quindi nessun ruolo all’interno di una società in cui una donna non sposata suscita pena e compassion.

Ad un certo punto succede una specie di miracolo: appare un possibile pretendente alla mano di Joana. Finalmente anche lei potrà avere il suo posto nel mondo. Potrà diventare una brava moglie, una buona madre, una persona insomma accettata e considerata dall’ambiente circostante. Si fidanza ma vive questa condizione con angoscia per la paura di perdere il futuro marito – nemmeno si chiede se lo ama veramente o no, probabilmente no, ma cosa c’entra l’amore in tutto questo? - perché lui può avere un ripensamento o perché decide semplicemente di lasciarla. Queste preoccupazioni vengono confermate dal comportamento del ragazzo che sembra piano piano si stia allontanando da lei. Joana corre dunque il rischio di tornare ad essere invisibile e a cadere di nuovo nel vuoto della sua vita precedente. Così, quando il fidanzato muore affogato (epifania) Joana, nel leggere la notizia su un giornale locale, si sente subito più leggera, sollevata e perde ogni paura. I suoi sogni finalmente si sono realizzati: ha acquisito un posto nella società, un posto definitivo, non dovrà più preoccuparsi del suo aspetto, di avere pretendenti, di sposarsi, di avere una famiglia. Sarà per sempre la fidanzata inconsolabile del giovane morto affogato.


La morte diventa un avvenimento che dona un significato, in una totale inversione di valori, tanto importanti sono i ruoli attribuiti. Ruoli che non possono essere contraddetti o combattuti. Ruoli ai quali, le donne, possono soltanto rassegnarsi.

**Riferimenti Bibliografici di Maria Judite de Carvalho (ultime edizioni)**

**Racconti**


---

12 “Toda a angustia desaparecera. Já não receava nada. Sentia essa calma no rosto que não via, nas mãos quietas, na voz que lhe saia direita, quase rigida...Sorrir à mãe quando ela entrasse com os trapos pretos que nunca mais havia de despir...Era de súbito outra pessoa. A noiva inconsolável do homem que morrerá.”.


Raccolte di articoli
Diários de Emília Bravo, 2002 (postumo)

Novella

Romanzo

Poesia
A Flor Que Havia na Água Parada (poemas), Lisboa: Europa América, 1998 (postumo).

Teatro

BIBLIOGRAFIA SU MARIA JUDITE DE CARVALHO

AAVV, A escritora que poupava as palavras, in Diário de Notícias, 20 de Janeiro de 1998.
AAVV, A escritora que esperou a morte, in O Público, 20 de Janeiro de 1998.
Alves, Frederico, “Tempo de Mercês” por Maria Judite de Carvalho, in O Século, 11 de Fevereiro 1974.


Cochofel, João José, Maria Judite de Carvalho: Flores ao telefone em _Críticas e crónicas_, Lisboa, 1982.

Coelho, Jacinto do Prado, Maria Judite: As palavras poupadas, in _Ao contrário de Penelope_, Lisboa, 1987.


Ferreira, João Palma, Sobre os Idólatras de Maria Judite de Carvalho, in _Pretérito Imperfeito_, Lisboa, 1974.

Freire, Natércia, Uma breve nota – Tempo de Mercês, in _Artes e Letras_, 18 de Abril 1974.


Horta, Maria Teresa, Duas mulheres, dois apelos; “Tempo de Mercês” de Maria Judite de Carvalho, in _Expresso_, n.º 65, Março 1974.


Lepecki, Maria Lúcia, A história de uma menina que uma noite chorou, in *Diário de Noticias*, 23 de Outubro 1988.


Melo, João de, Maria Judite de Carvalho, in *O Século*, 20 de Julho 1970.

Mendoça, Fernando, “Flores ao telefone” de Maria Judite de Carvalho, in *Diário de Lisboa*, 14 de agosto de 1969.


Oliveira, Cristina Cordeiro, Maria Judite de Carvalho: Além do quadro, in *Colóquios e Letras*, n.º 82, 1984.


Rodrigues da Silva, Uma voz estrangulada, entrevista a Maria Judite de Carvalho, in *J.L. – Ideias e Letras*, 22 de Maio de 1996.


Seixo, Maria Alzira, Maria Judite de Carvalho, Os Idólatras; Maria Judite de Carvalho, Tempo de Mercês, in *Discursos do texto*, Lisboa, Bertrand, 1977.

Simões, João Gaspar, Maria Judite de Carvalho – As Palavras Poupadas, in *Critica IV*, Lisboa, 1981.


Torres, Alexandre Pinheiro, Maria Judite de Carvalho e a barbárie do capitalismo, in *Ensaios escolhidos I – Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1989.
DE LA GENIALIDAD A LA LOCURA:
SERAPHINE DE SENLIS Y CAMILLE CLAUDEL

M.Gloria Ríos Guardiola
Universidad de Murcia

1. ¿POR QUÉ SOLEMOS ASOCIAR EL GENIO Y LA CREACIÓN A LA LOCURA?

El modelo cultural que realiza esta asociación, a partir de una larga lista de grandes creadores en los que se observan rasgos de excentricidad, desequilibrio o cierta anormalidad, ha sido objeto de numerosos estudios recientes. Estas investigaciones sobre la relación existente entre la creatividad y los trastornos psíquicos tratan de esclarecer si esta vinculación se basa en datos objetivos o si se trata tan solo de un tópico.

Los primeros en asociar locura con creatividad fueron los griegos. Esta relación fue reforzada en las representaciones colectivas del arquetipo romántico del artista maldito heredado del siglo XIX, uniéndose entonces la creatividad a las enfermedades mentales y a distintas adicciones.

Un estudio realizado por el Dr. Simon Kyaga (2014)¹ afirma que existen suficientes datos para pensar que locura y creatividad tienen el mismo origen. Sin pretender profundizar en ello, podemos concluir que existe una línea muy delgada entre el genio/la creatividad y la locura, proximidad que se observa también en estos conceptos que se solapan en parte. La locura, concebida en un amplio sentido, conlleva “un estado más allá o aparte de la razón, algo siempre diferente a lo conocido, algo siempre enigmático; y la creatividad supone, por definición, avanzar hacia terrenos nunca explorados anteriormente, adentrarse en lo desconocido, huir de lo establecido e incluso cuestionarlo” (Romero, 2000: 133).

Del mismo modo que los conceptos de locura y creatividad presentan esta conexión, los de arte y locura poseen también características que se superponen, por ejemplo cuando entendemos el arte como expresión del mundo emocional del artista; cuando consideramos que en el arte se trasciende la razón y la lógica o concebimos el arte como manifestación del inconsciente, sin mediación alguna del consciente o la cultura; cuando

¹ Esta investigación se basa en el estudio de más de trescientas mil personas. Véase Kyaga, Simon, Creativity and psychopathology, Stockholm, Karolinska Institutet, 2014.
consideramos que es pura espontaneidad, sin que intervenga ningún aprendizaje, reglas
o la razón; o cuando implica la producción de algo que sobrepasa las capacidades
humanas normales o que impacta de forma desmedida al espectador (Romero, 2000:
137). Todas estas aproximaciones coinciden en una alusión a algo que no es posible
aprehender por completo con la razón.

¿Existe entonces una línea que separe la patología de la normalidad? Quizás
debamos considerar que se trata de un continuo, considerando la locura como una
característica más del ser humano, concluyendo que “ni la normalidad excluye
totalmente la patología ni lo patológico es una condición pura y contante. […] La
diferencia de los artistas respecto a los individuos no artistas es la especial atención que
recibe en ellos esa anormalidad” (Romero, 2000: 138).

Desde la concepción del arte como expresión de la subjetividad, de los sentimientos,
del mundo interior del artista, nos aproximaremos a las figuras de Camille Claudel y
Séraphine de Senlis, cuyos destinos paralelos nos permiten acompañarlas en el viaje de
dos genios artísticos hacia la locura.

2. SERAPHINE DE SENLIS O SERAPHINE LOUIS (1864-1942)

Las historias del arte se olvidan de esta pintora, a pesar de haber recibido entre otras
distinciones la de Caballero de las Artes y las Letras, y apenas se han publicado estudios
sobre su vida2. Con excepción de sus cuadros diseminados por colecciones privadas y
públicas3, no queda casi rastro de esta pintora autodidacta.

Todo lo que se sabe sobre ella proviene de sus propias confesiones a los enfermeros
o psiquiatras de Clermont-de-l’Oise o de las pocas personas con las que se relacionó.
Huérfana a los siete años, tuvo que ponerse a trabajar. El párroco de Arsy le propuso ir a
la escuela a los diez años. Sus maestros la consideraban una alumna estudiosa, atenta y

---

2 El Dr. H.M. Gallot, que la conoció personalmente a partir de 1924, publicó en 1957 Séraphine,
bouquetière “sans rivale” des fleurs maudites de l’instinct. El señor Baudry, editor de L’œil du temps,
publicó una monografía sobre Séraphine (citado en Vircondelet, 2010: 10). La psicóloga y pintora
Françoise Cloarec realizó su tesis Un cas de peinture spontanée: Séraphine de Senlis, approche
psychobiographique en 1984. En 2008, hallamos tres estudios sobre esta artista coincidiendo con el
estreno de la película Séraphine de Martin Provost: Alain Vircondelet, que también hizo su tesis de
historia del arte sobre ella en 1985, publica Séraphine; Bertrand Lorquin La vie rêvée de Séraphine
de Senlis y Françoise Cloarec Séraphine de Senlis. Jacques Busse también escribió un excelente artículo
en el Bénézit (diccionario de referencia en el mundo de las artes) sobre esta pintora (citado en
Vircondelet, 2010: 9).

3 Encontramos dos de sus obras en la sala Wilhelm Uhde en el museo de Arte Moderno de París, una en el
museo municipal de Cassel en Alemania y once en el museo de Senlis.
dotada. Solitaria desde su infancia, solía mantener una actitud de mutismo que le hacía ser considerada una chica rara por sus reacciones inhabituales. Encontró su válvula de escape en la naturaleza con la que se comunicaba y a la que amaba. Fue su maestra y de ella obtenía distintos materiales que incorporaba posteriormente en la elaboración de sus pinturas, constituyendo aún en nuestros días un gran misterio.

También sabe desde pronto que está condenada a servir a los pudientes, dedicada a lo que llama “trabajo negro”, expresión que guarda relación con el libro *Un coeur simple* de Flaubert que ella ha leído. Ella se compara con el personaje de Félicité (Vircondelet, 2010: 26).

En el convento de Saint-Joseph-de-Cluny en Senlis es acogida durante veinte años. Este entorno aumenta su tendencia a la soledad y a la reclusión. Allí se impregna del fervor religioso popular de los años anteriores al siglo XX, muy marcado por el culto mariano, que se refleja en una iconografía que hace soñar a Séraphine. En ella, las flores simbolizan la apoteosis de la virgen María (Vircondelet, 2010: 42).

En ese período de cierta tranquilidad y despreocupación comienza a tener actitudes que la acercan a la locura y que conocemos por sus confesiones al psiquiatra de Clermont-de-l’Oise años más tarde. Sin embargo, Séraphine empieza a cansarse de no “avanzar” y decide marcharse del convento (Vircondelet, 2010: 45). Se pasea entonces por las calles de Senlis con ropas que seguían la moda de hacía veinte años, con su sombrero de paja, sus zapatos de hombre muy limpios y sus legendarias pañoletas que le daban un aire de vieja haya de otros tiempos perdida en la ciudad con un capazo colgado del brazo (Gallot, 19694; Vircondelet, 2010: 61). Trabaja duramente ganando una miseria5.

Decide seguir la voz interior que le dice que sea independiente, que viva en su propia casa. Por fin llega la llamada que esperaba: un ángel le informa de los deseos de María que quiere que pinte para la gloria de Dios. En principio no sabe cómo se las va a arreglar pero su confianza es ilimitada. Con sus escasos ahorros compra pintura *gouache*, unos tubos de óleo, pinceles, un lienzo y Ripolín de todos los colores. Se dirige a su casa, cierra puertas y ventanas y confía en que sea su ángel el que la guíe. Ella no sabe nada de pintura, ni de los círculos artísticos, no ha ido nunca a un museo, solo ha visto obras de arte en las iglesias y en el convento. Le surgen flores, pétalos,
hojas, racimos. Ella firma sus obras como “S.Louis” y va acumulando cuadros de pequeño formato realizados sobre tablas de madera que recoge por las calles. Necesitaba pintar y lo hacía sobre cualquier objeto o material que encontraba: jarrones, cartones, bombillas,… así como en todo el mobiliario de su casa (Darras, 1969).

No dejaba entrar a nadie en su apartamento, allí se encerraba y pintaba sin cesar hasta abolirse en la pintura, en un jardín mágico nacido de sus fantasías. Solo trabajaba como sirvienta para abastecer sus necesidades. Trataba de convencer a sus patrones de que aceptasen un dibujo o un cuadrito a cambio de un pedazo de pan, de un trozo de queso o de carne. Poco a poco dejó de sentir la necesidad de trabajar y vivía casi exclusivamente del trueque. Cuando no le quedó más remedio que volver al trabajo, conoció a Wilhelm Uhde, marchante de arte, comisario de exposiciones de varias galerías, reconocido detector de talentos y gran esteta. Llegó a Senlis acompañado por un amigo y su hermana Anne Marie Uhde.

En 1912 Wilhelm descubre por fin el secreto de su sirvienta. Describe en sus escritos con emoción las circunstancias de aquel increíble encuentro:

Un día, en casa de unos pequeños burgueses de Senlis, vi un bodegón que me impresionó tanto que me quedé petrificado delante de él, sobrecogido, enmudecido de emoción. Al estudiarlo con más detenimiento, me di cuenta de que la primera impresión que me había causado no se debía a causas externas, sino a su gran valor artístico, que resistía a un examen minucioso. Eran unas manzanas, colocadas encima de una mesa, sin más. Pero eran unas manzanas de verdad, moldeadas en una hermosa materia consistente. A Cézanne le hubiesen encantado (citado en Vircondelet, 2010: 73).

Preguntó quién había pintado ese cuadro y lo adquirió de inmediato. Para él se trataba de una auténtica revelación, la impresión que le causaban estas manzanas era de carácter místico. Experimentó la misma sensación que la que tuvo cuando en el piso de Durand-Ruel (marchante de arte) recorría las numerosas estancias dedicadas a los impresionistas. Para Uhde, Séraphine había alcanzado —al igual que Cézanne— una densidad sublime, había logrado crear lo esencial y lo permanente, lo fugaz y lo eterno. Allí había algo inaprensible y misterioso (Vircondelet, 2010: 74).

Así empieza la relación entre ambos ante la sorpresa de Séraphine. En sus Memorias Uhde constatará que su emoción frente a sus cuadros no había decaído, que estos no

---

6 De origen alemán, tomó contacto en París con todos los ambientes artísticos en un momento de plena efervescencia creativa. Al poco tiempo descubrió a Picasso y le compró algunas obras. Hacia 1908, organiza una exposición de pintores impresionistas y cubistas y se convierte en uno de los críticos de arte y coleccionistas más reconocidos y valorados. Es una de las personas que establecieron los nuevos gustos en el arte.

Uhde sigue su evolución con asombro: los colores son más refinados, aparecen las mezclas y los motivos se hacen más complejos. Pretende darle entonces una educación artística pero ella se niega.

Estalla entonces la guerra de 1914 y Uhde es expulsado de Francia. El Estado francés confisca su colección y la subasta. En Senlis, todo el contenido de su apartamento es también incautado y los cuadros de Séraphine que allí había se pierden para siempre. Séraphine sigue pintando y evolucionando a pesar de la guerra: pinta flores misteriosas exclusivamente y no solo las dispone en ramos, los formatos son mucho más grandes. Ella asegura que son las flores del paraíso.

Otra persona que interviene en su vida es el ilustrador Charles-Jean Hallo, amigo del pintor Albert Guillaume, presidente de la Sociedad de los Amigos de las Artes de Senlis. Hallo le habló de la pintura de Séraphine y accede a dejarle colgar sus cuadros en la exposición del 16 de octubre de 1927. Séraphine acepta la invitación y presenta tres cuadros7. Uhde conoce por Le Courrier de l’Oise la inauguración de esa exposición de pintura regional y una corazonada le impulsa a ir. En sus memorias escribe que llegó a esa ciudad que no había vuelto a ver “temblando de impaciencia” (Citado en Vircondelet, 2010: 98) y descubre con emoción los cuadros de Séraphine. Decide entonces comprarlos.

La prensa local escribe: “¡Séraphine es nuestro Aduanero Rousseau! Esta excelente persona cambió el plumero por el pincel. Es una autodidacta singular. Nunca ha tomado clases y es conveniente que no lo haga. No hay duda que tiene un temperamento de artista cuya atractiva ingenuidad recuerda al arte medieval” (Vircondelet 2010: 100). Este artículo sin embargo muestra también cierta ironía y desprecio por la religiosidad y los autodidactas, críticas vigentes ochenta años después.

Uhde toma contacto de nuevo con Séraphine y decide pagarle todos sus gastos diarios, sobre todo el material para pintar. Uhde está convencido de su evolución

7 Un cerezo, un ramo de lilas sobre fondo negro y dos cepas de viña (una con uvas negras y otra con blancas).
mística: constata que el deterioro de su salud psíquica abre el camino a auténticas obras maestras que denomina “confesiones extáticas”⁸. En 1928 organiza una exposición para sacar a la luz a los *Primitivos modernos⁹* entre los que se encuentra Séraphine.

De 1928 a 1932 se inicia su gran época creativa y genial. Utiliza lienzos de tamaño descomunal y en sus composiciones se aprecia un deseo de verticalidad: las *Lilas blancas sobre fondo rosa*, las *Manzanas con hojas*, el *Árbol de la Vida*, las *Grandes hojas* o las *Hojas de otoño*, el *Árbol rojo* y el *Árbol del paraíso*. Uhde compara esa época grandiosa con el singular arte de Van Gogh. Sus cuadros presentan una flora abundante de vivos colores enriquecida con plumas. Sus composiciones se hacen más complejas y no busca la representación fiel de los motivos. Su vegetación tropical y paradisiaca exhibe colores brillantes y luminosos. Sigue fiel a sus mezclas con Ripolín aunque también usa las pinturas al óleo que domina a pesar de su complejidad¹⁰.

La prensa nacional y las revistas de arte empiezan a interesarse por ella; la comparan de nuevo con el Aduanero Rousseau pero Uhde piensa que la pintura de Séraphine es más religiosa, más espiritual y la emparenta con la obra de los tejedores de la Edad Media.


Un día pidió papel pero no sería para pintar. Su mano recorre la hoja blanca velozmente y lo cubre todo. “Se vuelve grafomana, tiene un pavor absoluto al vacío, como ocurriría en sus composiciones florales” (Vircondelet, 2010: 168). Escribe cartas y las entrega en la oficina del internado. Los médicos las leen para su diagnóstico y las meten en su historial clínico. Todo lo que en sus cuadros era gracia y delicadeza se ha convertido en brutalidad e injurias, pero también encontramos en ellas poesía y sensibilidad.

---

⁸ Citado en “Séraphine Louis dite Séraphine de Senlis”, *Dossiers thématiques* (Musées de Senlis).
⁹ Uhde los promueve a partir de 1924. Se trata de pintores autodidactas (Bauchart, Bombois, Vivin y Séraphine) entre los que destaca el Aduanero Rousseau. En 1947 les consagra una obra: *Cinq maîtresses primitifs* (Dossiers thématiques: Séraphine de Senlis).
¹⁰ “Séraphine Louis dite Séraphine de Senlis”, *Dossiers thématiques* (Musées de Senlis).
3. CAMILLE CLAUDEL (1864-1943)

Su biografía está incompleta, de ella han quedado unas doscientas cartas y apenas algunos recuerdos relativos a sus padres y sus primeros años; algunas fotos, el importante artículo que le consagró el periodista y poeta Mathias Morhardt en 1898 en el *Mercure de France* (“Mlle Camille Claudel”) y los textos tardíos que le dedicó su hermano, el escritor Paul Claudel.

Nacida en el seno de una familia burguesa, compartía con sus hermanos la vocación artística. Recibieron el apoyo de su padre quien preparó el traslado de la familia a París para recibir formación. Allí ingresó en la Academia Colarossi, ya que las mujeres no podían estudiar en la Academia de Bellas Artes, y alquila un taller que comparte con otras artistas. El escultor Alfred Boucher supervisa su trabajo hasta que pide a Auguste Rodin que lo sustituya en las clases, recomendándole particularmente a Camille. Rodin queda cautivado y comienza una relación en la que ella jugó de forma sucesiva o simultánea el papel de alumna, asistente, inspiradora, pareja y confidente. Ambos se complementan y se comprenden totalmente.11 Las estrechas relaciones, la intimidad que se instala, hacen difícil el ejercicio de atribuir a uno a otro una idea o una forma.12 Se profesan un amor apasionado. El tema de la pareja, hasta entonces ausente en la obra de Rodin, la invade. Los dos amantes muestran una energía creadora sorprendente, nutriéndose el uno al otro. A pesar de la pasión que Camille despierta en Rodin, esta no es exclusiva, lo que despierta sus celos y da lugar a distintos desencuentros y épocas de distanciamiento.

Pronto recibe elogios de personalidades como el pintor Léon Lhermitte, quien ya en 1886 alaba su obra y talento en cartas que dirige a Rodin (Rivière & Gaudichon, 2014: 18) o como el director de la revista *L’Art* Léon Gauche.

---

11 Rodin la consulta antes de tomar cualquier decisión. Él mismo afirmó respecto a su relación que “La felicidad de ser siempre comprendido, de ver su expectativa siempre excedida, fue una de las grandes alegrías de su vida artística” (Rivière, Gaudichon et Ghanassia, 2001: 61).

12 Hay esculturas, como *Tête de rieur*, que llevan unas veces la firma de uno, otras la de otro (Pinet & Paris, 2003: 36). En el estudio de las obras de ambos escultores, se observan claras influencias entre *Galatée* (hacia 1887-88) de Rodin y *La jeune fille à la gerbe* (hacia 1886) de Camille; entre *L’Éternelle Idole* (Rodin, antes de 1891) y *Sakountala* (Claudel, 1888); entre *Celle qui fut la Belle Heaulmière* (Rodin, 1889) y *Clotho* (1893); y entre *La pensée* (Rodin, 1895) y *Le Psaume* (Claudel, 1889). En casi todos estos casos, a excepción de *Clotho*, las obras de Camille son anteriores a las de Rodin, por lo que podríamos afirmar que la originalidad de los temas hay que atribuirla a esta gran escultora.
Su primera gran obra corresponde al grupo escultórico *Sakountala* que recibió una mención honorable en el Salón de los Artistas Franceses en 1888. En ella se anuncia un estilo y lenguaje propios. En 1889 comienza su obra maestra de juventud, *La Valse*, que irá modificándose hasta alcanzar la perfección. En el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1893 fue acogido con entusiasmo. La corriente simbolista encuentra en este grupo escultórico una perfecta expresión (Porter & al., 2005: 113).

Camille se independiza de su familia y se establece en un taller con el dinero que su padre le había dado, equivalente a la dote de su hermana. En 1892 se traslada sola a otra vivienda y deja de trabajar para Rodin, a cuya sombra no era posible seguir creciendo. En diciembre de 1893 escribe a su hermano para informarle de las nuevas direcciones de su trabajo. Desde entonces buscaría de forma obsesionada su independencia como artista (Rivière & Gaudichon, 2014: 101-103). En el Salón de 1893 presenta el modelo en yeso de *Clotho*, una de las Parcas, y la primera versión del busto de *La Petite Châtelaine*: los hilos de la vejez y la expresión de la juventud. *Clotho* aparece como anciana desnuda, raquítica, su cuerpo cubierto por los mechones de su larga cabellera. Esta es descrita en el catálogo asemajándola a un pulpo o a una araña. Bajo ella se distinguen dos ojos penetrantes y una boca contraída en una especie de rictus, casi una máscara de muerto, como si la vieja acéchara a su presa. Camille realiza un estudio muy realista en el que, en lugar de recrearse en la tristeza y el deterioro propios de la vejez, los trasciende y con un torso espantoso de anciana logra el triunfo de la vejez (Le Normand-Romain, 2005: 153).

En el Salón de 1896 y en el del *Art nouveau* muestra la nueva versión de *La Petite Châtelaine*, siendo considerada una absoluta conquista de las formas (Maillard, 1896: 329), esculpida con “esa ciencia ardiente particular del artista” (Geffroy, 1896: 200).

---

13 Este grupo escultórico también recibirá el nombre de *L’Abanadon* en su realización en bronce y el de *Vertumne et Pomone* en mármol.

14 En su primera versión, el inspector Armand Dayot, comenta que todos los detalles de este grupo poseen una perfecta virtuosidad de ejecución y que el mismo Rodin no habría ejecutado con más arte y conciencia la estremecedora vida de los músculos hasta el estremecimiento de la epidermis. Sin embargo, aconsejaba recurrir al uso de tejidos que envolvieran la desnudez de la pareja para lograr giro e impulso de las figuras. Sin duda, la cercanía de los sexos, que logra una sorprendente sensualidad de expresión, lo incomoda. Camille admite sin embargo sus sugerencias, dado que de él dependía un posible encargo para el Estado, y logra así crear una espiral de movimiento ascendente al son de la música. El entusiasmo del inspector lo lleva a aconsejar su realización en mármol: “¿Es como una vaina rasgada de la que parece salir bruscamente algo alado! Este grupo ya tan hermoso, de una originalidad tan cautivadora […] Mlle Claudel es una artista de grandísimo talento.” Finalmente, no llegó a realizarse su versión en mármol porque el director de Bellas Artes, Henry Roujon, consideraba que parecía que iban a acabar este baile haciendo el amor (Le Normand-Romain, 2005:113).

15 La traducción de todas las citas de este artículo han sido realizadas por la autora del mismo.
En esta versión, la trenza deshecha permite que la luz entre de forma magistral en una materia como el mármol (Gaudichon, 2005: 147).

Rodin hace todo lo posible por ayudar a su promoción, pero estas iniciativas se tornan perjudiciales al reforzar para siempre la vinculación de la obra de Camille a la de su maestro.

Como retratista muestra, además de su virtuosidad técnica, gran capacidad de observación psicológica ya que, al realismo y fuerza de sus bustos, hay que añadir su maestría para reflejar el carácter e individualidad de sus modelos, capaz de esculpir un alma tras un rostro\(^{16}\).

En 1898 termina su segunda versión de *L’Âge Mûr* - su obra maestra e ilustración de su genio -. Se trata de un grupo escultórico también indisociable de la figura de Rodin debido a su contenido narrativo. En *La Edad Madura*, también llamada por Camille *La Fatalidad*, asistimos a la puesta en escena de la ruptura entre ambos artistas\(^{17}\). Todo indica que Rodin, al ver expuesta su vida ante el público, interviniera para impedir que el yeso fuese traducido a mármol, incluso a pesar de que el Estado había firmado dicho encargo a Camille\(^{18}\). Consigue exponerla en su versión en bronce en 1903 en el Salón de los Artistas Franceses.

En 1905 Eugène Blot organiza la primera exposición de Camille, Paul Claudel publica el artículo “Camille Claudel statuaire” en *L’Occident* y se le consagra un número especial en *L’Art décoratif* con el texto de su hermano antes citado. A partir de 1906, cuenta el periodista Henry Asselin que la escultora rompía a martillazos sus obras - quizás expresaba así su dolor y su rabia - y la describe dejada en su apariencia, abandonada, pero con una mirada que no había perdido su belleza ni su brillo pertubador (Citado en Pinet & Paris, 2003: 93).

En 1910 su obra *Péseé et La Gorgone* es presentada en la exposición de las “Mujeres pintoras y escultoras”. La cabeza cortada de Medusa es su propia cabeza con un gesto que anuncia la locura, la decepción y el desconcierto. Perseo pisa su cuerpo

---

\(^{16}\) Raphaël Masson considera que la oposición entre Rodin y Camille es patente particularmente en el campo del retrato. Compara los bustos que ambos se realizaron mutuamente y observa que, mientras que Rodin realiza casi una idealización de la joven en los bustos que esculpe de Camille, la escultora deja aparecer en el retrato de Rodin la grandeza del genio con las debilidades del hombre (Masson, 2005: 133).

\(^{17}\) Los años de ruptura se extienden desde 1892 a 1899. El rechazo de Rodin a abandonar a su vieja compañera Rose Beuret precipitaría los hechos. La joven implorante es la propia Camille que, desnuda y de rodillas, suplica al hombre. Este avanza conducido por una anciana sin volver la vista atrás.

\(^{18}\) Comienza así un largo proceso contra el Estado que acrecentará su fragilidad y agravará su enfermedad. Rodin y sus amigos serán demonizados por Camille y responsabilizados de todos sus males (Porter, 2014: 184).
alado decapitado y mira su reflejo en un espejo, no por medio del escudo como cuenta el mito. Su representación nos invita a fantasear sobre la simbología de los seres alados y la elección de este tema por Camille. Sin duda anuncia el cese de su actividad creadora y la fatalidad de su destino.

Su padre muere en 1913 y Camille conoce la noticia una vez enterrado. Curiosamente, una semana después, es internada en la casa de salud de Ville-Évrard de la que sería trasladada en 1914 al psiquiátrico de Montdevergues, en donde pasaría los últimos treinta años de su vida. Nada de lo que pedía se le concedía. Sus cartas no siempre eran enviadas y muchas de ellas le eran devueltas. Siempre consciente, escribe desde una soledad casi total: “¿Valía la pena trabajar tanto y tener talento para tener una recompensa así? Siempre en la miseria, torturada con distintos medios toda mi vida. Privada de todo lo que constituye la felicidad y acabar de este modo.”

Las distintas descripciones que de ella se hacen la presentan como una mujer autoritaria, obstinada, violenta, sarcástica, orgullosa, rebelde y muy segura a temprana edad de su vocación de escultora. Despierta en su hermano Paul una mezcla explosiva de admiración y repulsión, de ternura y crueldad. Trabajadora incansable hasta el agotamiento, se pasa el día en el taller –como cuenta a su amiga Florence Jeans en una carta de noviembre de 1886 (Rivière & Gaudichon, 2014: 42). Henry Asselin la describe activa y encantadora, con una extraña espontaneidad, su mirada a veces molesta “por ser expresión de una franqueza absoluta que nunca se preocupaba por las formas o matices”, “de temperamento ardiente y siempre joven” (Citado en Pinet & París, 2003: 99).

4. DOS DESTINOS PARALELOS

Séraphine y Camille nacieron el mismo año y ambas murieron a los setenta y ocho años, en lugares semejantes y debido a la hambruna que sufrieron los enfermos mentales durante el periodo de ocupación. Fueron enterradas en vida una vez recluidas en el hospital psiquiátrico y acabaron olvidadas en una fosa común.

19 Su padre era el único en su familia preocupado por su vida y su penuria. Su madre y su hermana la rechazaban y reprobaran la relación que había mantenido con Rodin. Su madre la considera una carga, un error de la naturaleza. Solicita al Dr. Michaux, que vive sobre el taller de Camille, un certificado para lograr internarla y pide a Paul su apoyo (Lewino & Dos Santos, 2012). Nunca la visitarían, a pesar de las súplicas que constantemente le dirigía en cartas a su madre, ni aceptarían que la trasladaran a una residencia más cercana a la familia o que regresase al hogar, una vez confirmada por los médicos su gran mejoría.
20 Carta enviada a Charles Thierry el 21 de marzo de 1913 (Rivière & Gaudichon, 20014: 284).
A pesar de proceder de contextos sociales tan diferentes, ambas vivieron grandes dificultades económicas que les obligaban a malvender sus obras para sobrevivir y poder sufragar los gastos que requería su labor creadora.

Se trata de mujeres desconcertantes, mujeres enigma: Camille fascinaba tanto como irritaba, Séraphine tiene conductas inhabituales que hacen que la consideren rara o anormal. Ambas viven aisladas socialmente (Camille especialmente a partir de la ruptura con Rodin) y se encierran para crear.

Trazan su destino: Seraphine se niega a dejar que la encierren en su condición de mujer de la limpieza; Camille no desea ser la mujer convencional que responde a las expectativas de su contexto burgués.

Es interesante mencionar su orgullo - incluso en Séraphine a pesar de su origen -, su alto sentido de la justicia y su franqueza.

Su actitud y sus obras resultan en muchos casos provocadoras. Séraphine se niega a asistir a los oficios religiosos realizados para el servicio doméstico y los jornaleros de las granjas por considerar humillante esta distinción. Asiste expresamente a los de los burgueses, sentándose entre ellos y provocando su incomodidad. Siempre hace lo que dice y lo que piensa. Camille Claudel deja ver esa actitud provocadora cuando responde a un cuestionario de moda en mayo de 188821 (por ejemplo, afirma que la principal virtud de una mujer es saber hacer rabiar al marido y la del marido saber obedecer a su mujer, que su poeta favorito es aquel que no escribe versos o que no posee ninguna virtud ya que todas las virtudes son fastidiosas). Considera que no existe un arte femenino diferente del arte masculino, a diferencia de la feminista Hélène Bertaux. Ella quería exponer en los mismos salones que sus colegas masculinos y con la misma libertad de expresión.

Debemos destacar sobre todo que la superioridad técnica de Camille Claudel en un contexto artístico de hombres, como era el de la escultura, resultaba desafiante. A esto debemos añadir, para comprender mejor su relevancia, que las mujeres que poseían cualidades artísticas eran derivadas al dibujo o a la pintura porque podían desarrollarse en la intimidad del hogar. La escultura, sin embargo, requería el espacio de un taller y se trataba de un trabajo duro y sucio, además de oneroso, impropio de la condición femenina. Los temas que las mujeres escultoras podían representar estaban relacionados con la literatura o la mitología y las figuras debían mostrarse en una pose casta. No

---

solían tener acceso a modelos reales y, en caso de poder contar con ese privilegio, jamás posaban desnudos. Podemos imaginar la transgresión que suponía la obra de Camille repleta de desnudos, a menudo parejas que exudan la sexualidad. Los senos son generosos, el vientre redondo, la pose voluptuosa o dramática, la carne marcada por los dedos del artista (Ayralclause, 2005: 322). Su obra está impregnada de una gran sensualidad y erotismo. Ninguna otra mujer osó desafiar abiertamente las restricciones impuestas a su libertad de expresión.

Ni Séraphine ni Camille poseen rival. Séraphine se cree la mejor pintora de toda la historia del arte y por eso a partir de 1928 empieza a firmar como “Séraphine Louis sin rival”, y es cierto porque en la época de Séraphine no encontramos nada semejante en el campo pictórico. Sobre Mlle. Claudel, Henri de Braisne23 afirma que no tiene rival debido al poder de su voluntad y a su trabajo, a su increíble conciencia, a su fe tan extraña en la verdad que para ella es lo Bello. Aseveración que podría también ser empleada para Séraphine.

La obra artística de ambas comparte la originalidad tanto en la elección de sus temas como en el tratamiento que de ellos hacen. Posee un carácter profundamente poético, espiritual, atrapando la sensibilidad del público. Los motivos que representan surgen del fondo mismo de la naturaleza, como señala Paul Claudel sobre su hermana (citado en Pinet & Paris, 2003: 108), naturaleza que es sorprendida en su verdad e interpretada con amor (Hamel, 1889: 26).

Para muchos estudiosos, sus obras son consideradas expresión del mundo interior, de su experiencia vital. Camille Claudel recurre a la alegoría como lenguaje. Para Paul Claudel existe una relación íntima entre el transcurso de la vida de su hermana y la producción de su obra24.

En Séraphine observamos una evolución en la elección de los motivos, en la

22 La mayor parte de las mujeres artistas de la época cesaban su actividad una vez contraían matrimonio. Por eso las mujeres que lograron continuar su carrera artística fueron aquellas que no se casaron, como Félicie de Faveau o Rosa Bonheur, o que continuaron viudas, como Adèle d’Affry (Ayralclause, 2005: 315).
23 En el artículo “Camille Claudel” en la Rêvûe idéaliste (1 de octubre de 1897), citado en Pinet & Paris (2003: 104).
24 “Reflexión sobre la obra de mi hermana que es una confesión impregnada de sentimiento, de pasión, del drama íntimo. La 1ª obra L’Abandon, esa mujer que se abandona al amor, al genio. La 2ª La Valse, en un movimiento en espiral y una especie de vuelo ella es arrastrada en el torbellino de la música y la pasión. La 3ª La Vague, las tres bañistas que se cogen de la mano y que esperan la destrucción de la enorme ola sobre ellas. 4 L’âge Mir, la obra más desgarradora. El hombre cobarde, llevado por la costumbre y la malvada fatalidad, esta joven de rodillas detrás de él y separada que le tiende los brazos. 5 La Cheminée, la abandonada que mira el fuego. 6 La última obra Persée. El heraldo mira en un espejo que tiene en la mano izquierda la cabeza de Medusa (¡la locura!) que el brazo derecho levanta verticalmente tras él.” (Journal de Paul Claudel, citado en Ouellet, 2014: 296-297).
profusión de elementos, en la elección de los colores y el tamaño de sus cuadros. Séraphine plasma su vida íntima, marcada por su vínculo con la naturaleza y sus aspiraciones espirituales.

La visión de la realidad interior de ambas artistas incomoda en muchos casos al público: las telas que se consideran el zént del arte de Séraphine son percibidas en algunos casos como expresión de una violencia abrasadora intolerable, lo que dificulta su venta a pesar de los esfuerzos que realiza Uhde. También sucede con la obra de Camille, su escultura es tachada en ocasiones de inmoral - como su grupo *Sakountala* (Rivière & Paris, 2003: 68) o el de *La Valse*, antes de ser cubiertos sus cuerpos con tejidos - o produce una cierta repulsión, como en el caso de la anciana *Clotho* o el rostro de Medusa.

Estas artistas responden a la concepción de genio que en la tradición francesa proviene de Diderot:

La Musa que en la Antigüedad inspiraba da paso al poder fuera de lo común del don innato. El genio, cercano al monstro, se encuentra desde entonces aislado. Sufre a la altura de su hipersensibilidad así como por la conciencia aguda de su situación de incomprendido. Si su misión es superior, nadie lo entiende ni le ayuda a cumplirla. La desgracia se convierte en su destino. (Nantet, 2005: 327).

Camille es considerada un genio por críticos de arte como Octave Mirbeau25 o Louis Vauxcelles26, por su hermano Paul27 y por el propio Rodin28.

Uhde dice que Séraphine es un “genio del corazón y de la intuición”, alejado “del talento de la razón y de la inteligencia” (Musées de Senlis). Ella fabrica sus propias mezclas29, diluye agentes colorantes en Ripolin blanco, pintura industrial que compra en la droguería. Se desconoce cómo logra el pulimento y el brillo con el que cubre algunos

26 En el catálogo a la exposición de 1905, organizada por Blot, y a propósito de *L’âge Mûr*, destaca el genio de una escultora que nunca había renunciado a rivalizar con sus competidores masculinos: “Contemplad por largo tiempo este grupo en el que la ciencia se alía a la emoción […] Camille Claudel es indiscutiblemente la única escultora sobre cuya frente brilla el signo del genio.” (Porter, 2014: 188).
27 En la última visita que le hizo, cuando ella tenía sesenta y nueve años, observa que en su mirada, a pesar de treinta años de internamiento, aún se percibe una atmósfera de superioridad imponente, de genialidad (Pinent & Paris, 2003: 99).
28 Por ejemplo en una carta al periodista Gabriel Mourey para pedirle ayuda en favor de Camille: “haga algo para esta mujer de genio (la palabra no es exagerada) que tanto amo” (Porter, 2014: 174).
29 Es famoso su intenso rojo que logra mezclando la sangre de cerdo con la cera de las velas. Más de medio siglo después de haber sido colocados en el lienzo, los pigmentos no se descomponen, las mezclas conservan toda su profundidad y su relieve.
de los pétalos. Es parecido al de las vidrieras y los esmaltes. Séraphine es la alquimista que sabe transformar esa vulgar laca en esmaltes del periodo gótico. Su técnica es extremadamente refinada. No ha estudiado nunca, no ha tenido ninguna preparación específica, pero sabe (Vircondelet, 2010: 104). Todos se preguntan cómo introduce la luz en sus cuadros. Cuando esta se apaga, sus cuadros siguen iluminados, la luz permanece. La estructura misma de sus composiciones resulta inédita, parecida a la de los bodegones del S.XVII.

A Mandiargues y a su esposa Bona les gustaba Séraphine porque sentían admiración por los iluminados, los temerarios que franqueaban todas las fronteras, que se dejaban llevar, que estaban abiertos a las corrientes del mundo, a los misterios más remotos. Para él, Arcimboldo y Séraphine eran lo mismo, el mismo avance secreto en medio de la noche, el mismo viaje hacia tierras desconocidas (Vircondelet, 2010: 17).

Camille Claudel fue una artista fuera de serie en una época en la que el estatuto de la mujer escultora estaba lejos de ser reconocido. Las obras que realizó en mármol-ónix (Les causeuses y La vague) son clave en la estética Art Nouveau. En sus obras de pequeñas dimensiones muestra la intensidad de la vida, el poder brutal del elemento natural, la presencia de una verdad íntima.

Paul Claudel afirma que “El genio es como un espejo que por un lado recibe la luz y por el otro es rugoso y herrumbroso”30. Podemos concluir que esta metáfora, que retoma el espejo de Perseo, caracteriza las luces y sombras de estas artistas, grandes mujeres que merecen ser reconocidas y a las que quiero rendir homenaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS


En 1977 la editorial Einaudi publica una obra de Natalia Ginzburg titulada *Famiglia* y que contiene dos relatos: “Famiglia” y “Borghesia”. Con la única excepción de la novela narrativo-epistolar *Caro Michele*, que había visto la luz cuatro años antes, era la primera vez que la Ginzburg publicaba un trabajo narrativo íntegro desde *Lessico famigliare* (1963). Asimismo, la publicación de este volumen implicaba el regreso de la autora a la que había sido su editorial de referencia hasta que, en 1970, los recelos con respecto a determinadas iniciativas que contaron con el auspicio de Giulio Einaudi la llevasen a publicar primero con Garzanti y más tarde con Mondadori.

A pesar de que *Famiglia* no ha gozado de una particular fortuna entre los estudiosos de su autora, esta obra posee una serie de características o particularidades que la convierten en un hito o, si se prefiere, en una síntesis especialmente significativa en el conjunto de la producción ginzburguiana, principalmente desde el punto de vista temático. No obstante, dejando al margen los rasgos temáticos semánticamente prevalentes en la narrativa de la autora –uno de los cuales ya destaca en el título mismo

---


3 La práctica totalidad de los trabajos críticos que se han ocupado de esta obra se pueden resumir a los publicados por Domenico Scarpa como presentación y apéndice a la edición de *Famiglia* publicada en 2011 en la colección “ET Scrittori” de Einaudi. Se trata de una introducción-presentación de la obra firmada por Scarpa y titulada “L’offerta” y de una “Antologia della critica” colocada a modo de epílogo en el volumen que recoge, junto a dos cartas de Italo Calvino a Natalia Ginzburg con ocasión de la publicación de la obra, fragmentos de las principales recensiones que la prensa del momento publicó acerca del volumen. Al margen de este testimonio, analizan algunos aspectos aislados de *Famiglia* estudiosos como Luti (1986), Sanvitale (1986) o Grignani (1986), cuyos trabajos se centran en la trayectoria global de la Ginzburg. Un testimonio llamativo por su exhaustividad, su reciente fecha y, además, por el hecho de centrarse exclusivamente en *Famiglia* lo encontramos en Nilsen (2014).
de la obra– hay otro elemento, en esta ocasión de naturaleza formal, particularmente interesante en el volumen.

Cuando el 26 de noviembre de 1977 la obra se publica en el seno de la colección “Supercoralli nuova serie” de Einaudi, el texto de la presentación editorial decía lo siguiente:

“Famiglia” y “Borghesia”, i due capitoli che compongono il nuovo libro di Natalia Ginzburg, enuncianano dal titolo i temi prediletti della scrittice, che ha portato avanti negli anni un coerente lavoro di scandaglio e di scavo. Visti oggi, in prospettiva, i suoi romanzi e racconti interpretano emblematicamente l’evoluzione di una certa famiglia italiana, cittadina e borghese, dall’aria provinciale negli anni quaranta (Le voci della sera) ai tumultuosi cambiamenti del costume che stiamo vivendo (Caro Michele).

Sono appunto vicende di smarrimento e di crisi quelle che il libro rappresenta, introducendoci in due nuclei familiari della Roma d’oggi: subito ci pare di conoscere da sempre i personaggi che annodano e dipanano i loro destini, come trascinati da una casualità capricciosa e beffarda, che inventa incontri sorprendenti, amicizie scontrose, fragili amori, tenaci avversioni.

L’intreccio delle storie viene dedotto, più che attraverso un dialogo ridotto all’essenziale, attraverso il rapporto che i personaggi intrattengono con gli oggetti dell’uso quotidiano, con le cose che mangiano, con gli animali domestici di cui si circondano. Quello a cui assistiamo è un dramma dell’attesa: gli antieroi della Ginzburg ci appaiono sempre sul punto di uscire dal torpore della loro condizione mediocre per trovare lo scatto del nuovo, e proiettarsi in una zona meno grigia e rassegnata; talora il loro aspetto dimesso nasconde la strana grazia dei predestinati. Lo sguardo che abbraccia questi interni è quello di chi è chiamato a fare l’inventario di una casa quando qualcuno l’ha lasciata senza preavviso, e riesce a ricostruire sui relitti delle burrasche appena conclusive le cadenze segrete dell’esistere. Il significato profondo che si nasconde negli incontri e nei riti più futili è destinato ad affiorare lentamente, o forse troppo tardi, quando tutti i giochi sono stati fatti, e la memoria, getting una luce finalmente fredda ed esatta sul passato, distilla una nostalgia lacrante per i piccoli ieri perduti.

Come le avviene nelle sue pagine migliori, Natalia Ginzburg segue gli arabeschi di queste esistenze incrinate con una partecipazione accorata che si nasconde nella ferma oggettività del dettato. Il sapiente accordo dei suoi strumenti scompone e reinventa la musica banale e terribile della vita.

Leyendo este breve texto, que en la primera edición de la obra ocupa buena parte de la contraportada, es imposible dejar al margen las observaciones que Gérard Genette hacía con respecto a ese elemento editorial, en sus orígenes tan multiforme, que en Francia se denomina “prière d’insérer” y cuyas características, para las cuestiones que se analizan en estas páginas, coinciden con las de la presentación editorial. Esto es, se podría definir como “un texte bref (généralement d’une demi-page à une page) décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d’une manière le plus souvent valorisante, l’ouvrage auquel il se rapporte” (Genette, 1987: 108). Evidentemente, la

4 La edición de 2011 de Famiglia sigue conservando en su contraportada una presentación editorial mucho más breve que la de 1977 pero de igual interés para el tema que nos ocupa: Famiglia e Borghesia sono i due capitoli che compongono questo libro della Ginzburg scritto nel 1977, ora riproposto in una nuova edizione. Due storie di smarrimento e di crisi familiare in cui i personaggi che annodano e dipanano i loro destini sembrano trascinati da una casualità capricciosa che inventa incontri sorprendenti, amicizie scontrose, fragili amori, tenaci avversioni. Come avviene nelle sue pagine migliori, Natalia Ginzburg segue gli arabeschi di queste esistenze incrinate con uno stile distillato, in un sommesso ma implacabile controcanotto che reinventa la musica banale e terribile della vita.
valorización más efectiva de la obra se produce mediante la constatación de una serie de fenómenos que no deben sorprender teniendo en cuenta la finalidad eminentemente publicitaria de este tipo de paratextos; de aquí que la mayor parte de la presentación editorial reproducida sea, siguiendo el ejemplo clásico de Zola, “un paragraphe descriptif aussi factuel que possible, un paragraphe de commentaire thématique et technique [et] une appréciation élogieuse dans les derniers mots” (Genette, 1987: 110).

Como se ha visto, todos estos ingredientes se encuentran –como cabía esperar– en el paratexto situado en la contraportada de *Famiglia*, pero si traemos a colación en este estudio las teorías de Genette y el análisis paratextual de la primera edición de la obra de la Ginzburg es simplemente porque ambas cosas pueden arrojar luz sobre uno de los apartados más enigmáticos de la obra: su unidad. Dicho de otro modo, ya se ha indicado que *Famiglia* es un libro o un volumen que contiene dos “partes” perfectamente diferenciadas y diferenciables: “Famiglia” y “Borghesia”, pero esta situación hace surgir dos preguntas fundamentales: ¿qué relación hay entre “Famiglia” y “Borghesia”? y, sobre todo, ¿”Famiglia” es una obra que aspira a un cierto grado de unidad o un simple cajón de sastre donde se recogen dos narraciones que solo se asemejan por haber sido compuestas ambas con pocos meses de diferencia?

La citada presentación editorial de 1977 e incluso el paratexto de la contraportada de la edición de 2011 se muestran tanjetamente claros con este aspecto, sentenciando en sus respectivos comienzos que “‘Famiglia’ e ‘Borghesia’ [sono] i due capitoli che compongono il nuovo libro di Natalia Ginzburg” (1977) y que “*Famiglia e Borghesia* sono i due capitoli che compongono questo libro della Ginzburg” (2011). Esta afirmación meridiana sigue concordando con una de las funciones que Genette atribuye al “prière d’insérer”, aquella de “indiquer le statut générique” (Genette, 1987: 115-116). En efecto, tomando como base los paratextos, especialmente el de 1977 por ser más extenso, la unidad entre ambas partes de la obra parece ser tan evidente que el resto de la presentación no hace alusión alguna a la dúplex división del volumen, como si de una narración completamente unitaria se tratase. Ante esta situación, nos disponemos a analizar la obra para identificar si verdaderamente hay motivos suficientes para señalar como evidente el rasgo unitario del volumen y a qué estrategias se podría deber la consecución de tal unidad.

La primera esfera que será analizada podría ser definida como externa o extradiegética, en tanto en cuanto ejerce su influencia en un ambiente ajeno a la trama misma de las narraciones, y se considerará sobre la base de tres elementos
fundamentales: el título del volumen, las indicaciones genéricas que de la obra han sido referidas hasta el momento (teniendo especialmente en cuenta aquellas que cronológicamente se acercan más a la fecha de su publicación) y el estilo de Famiglia, en particular por lo que se refiere a la sintaxis.

En 1964, la editorial Einaudi publica en su colección “Supercoralli” Cinque romanzi brevi⁵, de Natalia Ginzburg. Evidentemente, como en el caso de Famiglia se trata de un volumen compuesto por un conjunto determinado de elementos diferenciados y fácilmente diferenciables, pero la denominación misma que el título brinda subraya estas separaciones de un modo claro, incluso violento, que, en cambio, en Famiglia se obvian llegándose a esconder sigilosamente. Famiglia aparece, en efecto, como una obra radicalmente distinta partiendo del mismo título que se presenta, precisamente, como tal, como una denominación literaria y no como una simple descripción o etiqueta del contenido formal del volumen. Es cierto que de los dos relatos que contiene la obra “Borghesia” había sido publicado con anterioridad, entre los días 14 de agosto y 18 de septiembre de 1977, en siete episodios en el Corriere della sera pero, a diferencia de Cinque romanzi brevi, al insertar “Borghesia” en el volumen Famiglia no hay ningún elemento paratextual que nos haga pensar que la Ginzburg esté erigiendo distintas unidades arquitectónicas, sino que todo apunta hacia la construcción de un solo edificio formado por dos alas.

Si Charles Grivel establece que las tres funciones fundamentales del título como componente de una obra literaria son identificar esa obra, designar su contenido y valorizarla⁶ (Grivel, 1973: 169-170), resulta evidente que hay un salto ontológico entre Famiglia y Cinque romanzi brevi, ya que mientras el primer título ofrece una identificación que se podría llamar temática y partiendo de esta y solo accidentalmente se designa el contenido, Cinque romanzi brevi actúa justamente en el modo opuesto, designando de una manera estructuralmente exhaustiva el contenido y solo desde esta óptica identificando la obra y valorizándola. Dicho en otros términos, mientras el título de la obra de 1977 podría considerarse como un ejemplo de lo que Genette denomina “título temático”, el de la colección publicada en 1964 sería el prototipo ideal de “título remático”. Es cierto que hay que tener en cuenta que buena parte de los denominados

---

⁵ El volumen incluye las novelas breves La strada che va in città (1942), Tutti i nostri ieri (1952), Valentino (1957), Sagittario (1957), Le voci della sera (1961) y los relatos Un’assenza (1933), Casa al mare (1937) y Mio marito (1942).

⁶ Esta afirmación se sitúa en la misma línea que la definición de título de Leo H. Hoek como “ensemble de signes linguistiques […] qui peuvent figurer en tête d’un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé” (Hoek, 1981: 17).
títulos remáticos, sobre todo aquellos estrictamente genéricos, como es el caso de Cinque romanzi brevi, no son fruto de la voluntad del autor, sino de la casa editorial, máxime cuando –como ocurre en esta ocasión– los textos que se recogen han sido publicados con anterioridad\textsuperscript{7}. No obstante, la responsabilidad o no de la autora para con el título no supone un fenómeno que pueda condicionar las conclusiones que se puedan esbozar respecto a la unidad de la obra sobre la base del mismo.

Tal vez el caso de Cinque romanzi brevi sea el más extremo en el conjunto de la obra de la Ginzburg por lo que a la prevalencia del rema en el título se refiere. De hecho, encontramos otra obra que podría compartir la problemática paratextual con Famiglia, pero que se mueve en una esfera totalmente distinta en lo que al carácter unitario se refiere, hecho por el cual es interesante mencionarla a estas alturas; se trata de Le piccole virtù (1962), un volumen formado por once textos independientes pero de cuyo título no se infieren las divisiones internas. Ciertos es que el femenino plural puede aludir a una multiplicidad recogida en el volumen y que el adjetivo “piccole” podría dar cuenta de la envergadura de las narraciones recogidas, pero no es menos cierto que esta etiqueta sería susceptible de leerse exclusivamente en clave temática\textsuperscript{8}, ignorando el plano remático. En esta dimensión y usando la terminología semántica, las implicaturas de Le piccole virtù son radicalmente distintas a las de Famiglia en lo referido al título. Es más, si acudimos a la presentación editorial de esta otra obra encontramos en la cabecera de la contraportada del volumen dos frases que no dejan lugar a dudas acerca de la fragmentación de la obra y que inciden en las diferencias entre esta y Famiglia, sobre todo si se tiene en cuenta que ambos títulos están disponibles en la misma colección (“ET Scrittori” de Einaudi): “Undici testi tra autobiografia e saggio. Undici modi di ‘sentire’ fatti, cose, gesti, voci”.

En resumen, Famiglia se presenta como un paratexto claramente unitario, como se puede observar no solo por sus características estructurales, sino también por la comparación de estas con las de otros títulos de la autora. Sin embargo, se trata de un elemento cuya unidad parece ejercerse sobre una base temática, por lo que volveremos sobre este aspecto en el apartado intradiégético.

El segundo de los aspectos extradiégéticos que se tendrán en cuenta se basará en las etiquetas genéricas que han sido atribuidas a Famiglia, prestando una especial atención

\textsuperscript{7} Este mismo fenómeno puede señalarse en otras obras de la Ginzburg, como La strada che va in città e altri racconti (1945).
\textsuperscript{8} Más aún si se tiene en cuenta que el título del volumen coincide con el del último de las narraciones incluidas en él.
a las referencias en las fuentes peritextuales del momento en que la obra fue publicada y, dentro de estas, a las recensiones publicadas por la prensa. En este sentido, el corpus crítico que hemos analizado está formado por un total de seis reseñas, publicadas en diversos periódicos italianos entre el 11 de diciembre de 1977 y el 31 de enero de 1978⁹, textos a los que hemos añadido la aportación de Geno Pampaloni (1987) a la *Storia della letteratura italiana* de Cecchi y Saepgo y la introducción de Cesare Garboli al volumen de la colección “Meridiani” de Mondadori de las obras completas de Natalia Ginzburg que contiene *Famiglia*. Al margen de estos estudios se ha considerado el ya citado de Domenico Scarpa (2011) incluido en la edición de la obra publicada por la colección “ET Scrittori” de Einaudi. En estos textos se han analizado las etiquetas de género que los autores atribuyen a *Famiglia* y con los datos extraídos se ha elaborado la siguiente tabla:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Presentaciones editoriales (1977, 2011)</th>
<th>X</th>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Garboli (reseña)</td>
<td>X</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dallamano</td>
<td>X</td>
<td>X</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Raboni</td>
<td>X</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Bogliolo</td>
<td>X</td>
<td>X</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Giannesí</td>
<td>X</td>
<td>X</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Baldacci</td>
<td>X</td>
<td></td>
<td>X</td>
</tr>
<tr>
<td>Pampaloni</td>
<td>X</td>
<td></td>
<td>X</td>
</tr>
<tr>
<td>Garboli (&quot;Meridiani&quot;)</td>
<td>X</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Scarpa</td>
<td>X</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Al margen de la heterogeneidad terminológica y de la fluctuación de algunas etiquetas, las divergencias en la denominación del estatus genérico de los textos alcanzan su máxima expresión con la descripción de Giannesí de “Famiglia” y “Borghesia” como “pezzi narrativi che non sapremmo se definire romanzi brevi o racconti lunghi, non avendo –anche indipendentemente dalla dimensione– nulla che autorizzi un giustificato inserimento nell’uno o nell’altro genere” (Giannesí, 1978: 6). No obstante, hay otro rasgo de interés que se desprende de la tabla: el hecho de que

---

entre los críticos que se han ocupado de *Famiglia* predomina el uso de etiquetas genéricas que tienden hacia la disgregación, negando o dificultando la identificación de la obra como un todo orgánico compuesto por dos partes vinculadas entre sí. Como prueba de ello se puede indicar que de las cuatro denominaciones recogidas solo el término “capitolio” puede aludir a la interrelación de ambas partes y, como consecuencia, a su sumisión a un todo de mayor envergadura.

Asimismo, uno de los dos testimonios de la etiqueta “capitolio” proviene precisamente de la presentación editorial\(^\text{10}\), y este uso quizás esté motivado, más que por un análisis más o menos riguroso o exhaustivo de los distintos niveles textuales de la obra, por la necesidad de justificar por parte de la misma casa editorial que el contenido del volumen no obedece, en palabras de Genette, a “le besoin bien naturel et le désir bien légitime de vider un tiroir” (Genette, 1987: 204). En este sentido habría que tomar esta definición con cautela y relativizar su alcance o su validez con respecto al resto de las etiquetas esgrimidas.

Así pues, la conclusión de este apartado apunta hacia una dirección opuesta a lo referido con respecto al título, puesto que de las palabras de la crítica difícilmente se puede inferir que el género o el estatus textual de “Famiglia” y “Borghesia” confieran grado de unidad alguno al volumen en que se insertan.

Más allá de estos fenómenos para y peritextuales, el estilo en que ambas narraciones están compuestas es similar hasta el punto de que se podría decir que los dos relatos se hallan yuxtapuestos del mismo modo que lo hacen buena parte de las oraciones que caracterizan el *modus scribendi* de la Ginzburg. Además, como la forma sintáctica que la autora privilegia, el vacío o la pausa entre un relato y otro hacen que el final del relato “Famiglia” pueda no interpretarse como un verdadero punto final, y ni tan siquiera como un punto aparte, sino como un punto seguido. Como ocurre en los períodos sintácticos, este punto seguido tiene una naturaleza fuertemente enigmática, puesto que deja en suspensión cualquier tipo de vínculo semántico (o sintáctico) que pudiera establecerse entre los dos períodos para dar paso a un abismo que es a la vez separación y nexo, vacío y conjunción, el fin y la continuación. En definitiva: la nada y el todo.

En uno de los textos que conforman *Le piccole virtù* y que se titula “Silenzio”, a colación de haber escuchado *Peleas y Melisande* de Claude Debussy, Natalia Ginzburg medita acerca del silencio, sobre el que asegura que “tra i vizi più strani e più gravi della

---

\(^{10}\) Incluso nos atreveríamos a decir que es bastante probable que la terminología de Garboli en su reseña remita a lo recogido en el citado paratexto.
nuestra época va menzionato il silenzio” (Ginzburg, 2012: 71). Este silencio, vicio extraño y grave –grave tal vez en cuanto serio, profundo, íntimo y, en definitiva, insondable– podría ser comparado con estas pausas y con este modo de establecer entre dos elementos al mismo tiempo una relación y una separación.

Pasemos ahora a ocuparnos de la esfera intradiegética de Famiglia para comprobar si hay algún tipo de fuerza unitaria que ejerza su influencia desde un ámbito conectado al argumento de la obra.

Basta simplemente leer los primeros párrafos de “Famiglia” y “Borghesia” para darse cuenta de que en el plano temático los paralelismos son múltiples. Para comenzar, ambas obras están ambientadas en Roma, pero en el maremánum de la gran urbe hay zonas concretas mencionadas en ambas narraciones, especialmente del centro de la ciudad, en las que los protagonistas de ambas historias podrían haberse entrecruzado mientras atendían a sus respectivos quehaceres. Del mismo modo, en ambas historias el ambiente rural se presenta como el contrapunto, en ocasiones necesario, a la agotadora e inhumana vida de la ciudad, y en un cierto modo los protagonistas –o simplemente agonistas– de ambos capítulos están conectados a él: Carmine, el protagonista de “Famiglia”, recuerda con nostalgia su infancia en el pequeño pueblo en que sus padres siguen viviendo y propone varias veces a Ninetta, su esposa y alter ego del bullicio hueco de la ciudad, hacer un viaje a un hotel rural. Por su parte, en “Borghesia”, es Riri, la única amiga de la protagonista, Ilaria Boschivo, la que sugiere en repetidas ocasiones a esta que el mejor modo de poner fin a su difícil existencia es mudándose al campo. No obstante, ambas historias muestran que ni tan siquiera el más recóndito y rural de los espacios es ajeno a los problemas que afligen al hombre contemporáneo, como se ve en el fin destinado a Amos Elia en “Famiglia” y a Aurora en “Borghesia”.

También la época en la que ambos relatos están ambientados es la misma: la segunda mitad de la década de los años 70. Si bien las referencias estrictamente temporales brillan por su ausencia en ambas obras11, cabe recordar que la presentación de la edición de 1977 definía a “Famiglia” y a “Borghesia” como dos historias acaecidas en la “Roma d’oggi”.

Asimismo, hay otras similitudes destacables entre ambas narraciones, como la concepción ilógica y, en algunos casos, incluso antinatural de las relaciones entre los

---

11 Este carácter acrónimo de Famiglia ya fue puesto de manifiesto por Scarpa cuando habló de la obra como un caso literario que gira “le spalle all’attualità proprio quando sembra […] esservisi pacificamente appigionat[o]” (Scarpa, 2011: XIV).
personajes y el contraste de estas con la pureza y sinceridad de los vínculos que los mismos actantes llegan a establecer con los animales. Piénsese, por ejemplo, en la antipatía natural y sin razón que Carmine siente por Evelina o Ciaccia Oppi en “Famiglia” y, en cambio, la compasión que experimenta por el perro Sceriff o el apego que en su día sintió por el gato Fidél; en el caso de “Borghesia”, en cambio, Ilaria tiene una relación mucho más íntima y personal con sus gatos que con cualquiera de los miembros de su familia.

Con todo, el elemento más importante y significativo desde el punto de vista de la unidad es precisamente la acción de ambos relatos. Como ya se ha visto, en la presentación editorial de 1977 y, además, en la casi totalidad de las reseñas publicadas por la prensa –independientemente de las etiquetas genéricas utilizadas– se trata a ambos relatos como una unidad orgánica sobre la base, precisamente, de las equivalencias o los paralelismos semánticos en lo que al argumento se refiere12. Al margen de los detalles que se han puesto de manifiesto hasta ahora cabe decir que el componente temático primordial de ambos relatos es, como en su momento afirmó Raboni, el hecho de que los títulos “Famiglia” y “Borghesia” remiten, respectivamente, “a un’istituzione in crisi e a una classe in disfacimento” (Raboni, 1977: 48).

La relevancia del título con respecto a la unidad temática de ambos relatos, no obstante, había sido puesta de relieve inmediatamente por Italo Calvino en dos cartas enviadas a Natalia Ginzburg la primera semana de noviembre de 1977. En la primera de ellas, fechada el 2 de noviembre, justo después de haber leído el relato “Famiglia”, Calvino (2000: 1351) afirmaba:

Questi titoli non so. *Famiglia* è certo un titolo significativo, voglio dire ha un significato che questo racconto si chiami *Famiglia*, nel senso che *Enciclopedia Einaudi* alla voce Famiglia potrebbe dare questo racconto come quadro della situazione oggi in uno strato significativo della civiltà occidentale. [...] *Borghesia* come titolo mi spaventa un po’ ma prima di giudicare bisogna che la legga.

En la segunda, tras haber leído “Borghesia” y con fecha del 6 de noviembre, el autor confesaba “il titolo lo capisco ora nello stesso senso di *Famiglia* che rappresenta quello che c’è ora al posto della famiglia che non esiste più, così *Borghesia* rappresenta il vuoto che c’è al posto della borghesia. In questo senso non sono contro il titolo” (Calvino, 2000: 1352). Sin embargo, no fue Calvino el único que subrayó inmediatamente la atingencia temática del título con respecto a los relatos, sino que este

---

fenómeno también fue destacado por Giovanni Bogliolo, que habló en su reseña a la obra de “sibillina genericità del titolo” (Bogliolo, 1977: 12), mientras que Paolo Milano aseguró que “il termine ‘familia’ (si scopre subito), è usato se non proprio come antifrasi, certo per ironia” (Milano, 1978: 2).

Aseveraciones como estas, más allá de por el interés que tienen por ser opiniones de los primeros lectores de la obra, son relevantes debido a que suponen las primeras referencias a rasgos unitarios de la obra sobre la base del título. Esto conlleva la prueba definitiva de que estamos ante un paratexto esencialmente temático; pero, además, tanto el testimonio de Bogliolo como el de Milano se refieren al conjunto de la obra y no solo a los relatos aislados, por lo que se habla de la atingencia del título al macrotexto, a la macronarración y no a las dos partes de la obra. Se trata, por ende, de una observación susceptible de extrapolarse a la globalidad de Famiglia y que, por primera vez en los testimonios que hemos manejado, no está firmada por la casa editorial. Sobre la base de este fenómeno se puede asegurar que el conjunto de la obra goza de un cierto grado de unidad temática, una unidad temática que gira en torno al eje semántico de la familia, por lo que está perfectamente justificado que, en este sentido, la etiqueta paratextual Famiglia se utilice en referencia al conjunto formado por los relatos “Famiglia” y “Borghesia”. Es más, se podría incluso decir que el título de la segunda narración delimita socialmente el alcance de los dos retratos esbozados en el volumen hasta el punto de que el paratexto sería perfectamente aplicable al primero de los relatos o, incluso, al conjunto de la obra.

En nuestra opinión es precisamente la validez de esta intercambialidad de los paratextos de la obra la prueba irrefutable de la unidad del volumen y, sobre todo, del hecho de que esta unidad se erige sobre una base temática y semántica: el retrato de la decadencia de la vida familiar tal y como la burguesía italiana en general y romana en particular la había concebido hasta el ocaso de la década de 1970.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ginzburg, N., Tutti i nostri ieri, Turín, Einaudi, 1952.
Grignani, M. A., “Un concerto di voci”, Grignani, M. A., Luti, G., Mauro, W.,
Nilsen, M. K., “Dio che voce”: il ruolo del linguaggio in Famiglia e Borghesia di


ASESINAS, PSICÓPATAS Y DESEQUILIBRADAS. LA MALDAD EN FEMENINO EN EL NOIR ITALIANO

Yolanda Romano Martín
Universidad de Salamanca

La irrupción con fuerza de la mujer en la novela negra y policial desde los años 90 a hoy se ha demostrado un fenómeno global que ha llegado a Italia respaldado por el extraordinario éxito de las autoras nórdicas. Desde entonces han proliferado autoras e investigadoras protagonistas en cada uno de los subgéneros del giallo, conformando lo que se ha etiquetado como femicrime. Los motivos de este despertar al mundo del crimen debemos buscarlos en la propia evolución de la sociedad y en la creciente necesidad de una reafirmación profesional de la mujer en todos los campos. De esta manera, aunque no se trate más que de ficción, el género policial, que es una poderosa herramienta crítica y reflejo de los cambios sociales, nos ofrece una visión real de los problemas que las mujeres deben afrontar. Esta cara amable de la mujer que lucha por alcanzar los mismos derechos y la misma visibilidad que el hombre en nuestra sociedad, como autoras o en el rol protagonista de investigadoras del crimen en el género negro ha tomado consistencia. Sin embargo, resultan menos conocidos para la crítica y los lectores los personajes femeninos que representan la maldad, la violencia o la crueldad. El lado oscuro de la mujer ha quedado en la sombra, quizás por esa concepción, nos atrevemos a decir, machista, de sexo débil. A ellas se les considera incapas de mostrar la capacidad de violencia del hombre por ello la mayor parte de los estudios ahondan en el tema desde la perspectiva masculina. No obstante, la historia nos ha demostrado que el sexo débil puede presumir de atrocidades increíbles y de una maldad infinitamente mayor que en nada desmerecen de las cometidas por el sexo fuerte quién ve en la mujer a la figura de la madre por ello la madre que asesina no puede ser más que un monstruo. Asimismo la historia nos demuestra que el número de asesinas es infinitamente menor comparado con el hombre puesto que generalmente es la mujer, como esposa, madre o hija, su principal víctima. A lo largo de la historia el porcentaje de homicidios cometidos por las mujeres ha permanecido invariable, es decir, solo el 10% del total de las muertes por asesinato. El resto es obra del hombre.

¿Pero las mujeres matan mejor? La tipología de mujeres homicidas ha sido estudiada por criminólogos y psiquiatras y podríamos resumirla en los siguientes prototipos. La
viuda negra que elimina sistemáticamente a sus parejas; el ángel de la muerte que asesina a las personas que están bajo su cuidado (niños, ancianos etc.); la depredadora sexual cuyo móvil es de naturaleza sexual; la psicópata que asesina por celos y venganza; la asesina por codicia, para sacar provecho monetario; la asesina psicótica que mata por locura y de manera casual, por un arrebato momentáneo; la asesina en pareja que comete el homicidio en compañía de un hombre y por último están las madres asesinas. Las técnicas más recurrentes utilizadas por estas mujeres son de todo tipo, desde el envenenamiento, a la inyección letal, al estrangulamiento pasando por la utilización de armas blancas y armas de fuego así como cualquier objeto contundente. Está claro que tienen que recurrir a la creatividad para suplir la fuerza física que sus víctimas masculinas tienen. Desde sus mentes diabólicas son capaces de urdir un modo más sutil de acabar con sus presas. Muchas veces estas mujeres realizan una inversión de roles convirtiéndose de víctimas en carníceras de sus propios compañeros y cumpliendo su venganza.

Podríamos citar los numerosos y terribles crímenes de famosas asesinas de la historia italiana como Linda Murri (1902), Leonarda Cianciulli (1939), Corinna Grisolia (1944), Caterina Fort (1946), Assunta Vassallo (1948) o Pia Bellentani (1948). Muy exhaustiva en este sentido es la publicación de Stefania Bonura titulada Le 101 donne più malvagie della storia (2011) donde la autora hace un repaso de los mayores cruentos crímenes en femenino desde los albores de la historia de la humanidad.

Para conocer a fondo algunos de estos casos reales que se han mitificado en algunos casos, pueden servirnos de ayuda los trabajos publicados por la investigadora, escritora y periodista Cinzia Tani a lo largo de estos últimos años: Assassin (1998), Coppie assassine (2000), Nero di Londra (2001), Amori crudeli (2003) quien de este doloroso argumento se ha convertido en una verdadera experta y que le ha llevado a tratar de entender las razones por las que una mujer se puede convertir en una asesina.

Uno los más significativos para nuestro estudio es el titulado Io sono un’assassina (2011), 21 historias de jóvenes asesinas pertenecientes a 8 países diferentes entre los siglos XIX y XX que cometieron sus atrocidades por rabia, envidia, venganza, codicia, pasión o perversión erótica. Desde el delito de Costance Kent asesina de su hermanastro de 4 años, a la parricida Violette Nozière, pasando por la sádica torturadora en un campo de concentración nazi, Irma Grese, hasta las italianas Pupetta Maresca vengadora de la muerte de su marido o Anna Maria Sacco que en cambio se deshizo del suyo harta de su violencia. Tani realiza un perfil psicológico de estas mujeres tratando de indagar
en su pasado, en su infancia y en su contexto social el motivo de tanta maldad. Nos lleva a la conclusión de que la línea que separa la normalidad de la locura homicida es mucho más débil de lo que podriamos imaginar.

Siempre en torno a la vida de destacadas asesinas de la historia gira la antología Il cuore nero delle donne. Otto storie di assassine, publicado en marzo de 2015 por iniciativa de Luca Crovi, uno de los mayores investigadores en el género negro y policial italiano. Se recogen ocho historias de míticas asesinas de la historia del crimen a las que les une un denominador común: la incontrolable pasión humana puede desencadenar la furia y la violencia más salvaje. 8 autoras y un autor recrean de forma ficticia la vida, los sufrimientos, los pensamientos y el recorrido que les ha llevado a convertirse en homicidas de amantes, maridos u hombres y mujeres desconocidos e incluso de niños.

La historia de la mítica Lucrecia Borgia, utilizada por su hermano y su padre como mercancía para satisfacer sus ambiciones, es la elegida por Rosa Mogliasso en Ho sempre chinato la testa: “Il mio nome è Lucrezia Borgia, non so cosa sia la scelta: figlia, sorella, amante, sposa; ogni cosa mi è stata imposta per ragioni di stato, famiglia, convenienza”. (Mogliasso, 2005: 137)

La escritora Ben Pastor, por los vínculos de sangre que les unen, elige para su relato titulado Chi a paura di suor Virginia, a María di Leyva, la joven inmortalizada por Manzoni en I Promessi Sposi. A través de la narración del capitán Olivares nos traslada 20 años después de los asesinatos llevados a cabo por la llamada Monaca di Monza en el Monasterio de Santa Margherita quien tras un proceso canónico falseado fue la única que pagó caro los delitos por los que fue encerrada en un habitáculo durante 21 años. “Olivares trasali alle parole mormorate da suor Virginia, la meno colpevole fra tutti i protagonista di quell’intrincata vicenda di sangue, finzioni e raggiù”. (Pastor, 2005: 270)

Maria Elena Tiepolo Ogioni es la asesina elegida por Elisabetta Bucciarelli en L’ordinanza, quien vivió un amor imposible para su época: “Si dice che ci innamoriamo di ciò che siamo costretti a guardare tutti i giorni.” (Bucciarelli. 2005: 300)

En La donna che spaventó la morte Michael Gregorio, el único autor de esta antología, se decanta por una de las asesinas más crueles Leonarda Ciacciulli que mató a tres mujeres deshaciendo su cuerpo para hacer jabón: “Voi non sapete quante volte io ho invocato la morte, eccellenze. In quella cucina è accaduto qualcosa che la scienza non
può spiegare. Li c’era la morte e aveva paura di me. Sono io che ho spaventato la morte in quella cucina, signori.” (Gregorio, 2005: 382)

Barbara di Gregorio en La giraffa non ne vuole sapere nos introduce en la Roma Imperial para reproducir la fantasiosa vida de Locusta, la primera asesina en serie de la historia: “L’erba Locusta esiste: sono io, oppure, ma è la stessa cosa, è il profondo disprezzo scatenato in me dai limiti che sono proprio ai viventi. Un veleno perfetto che ha l’unica pecca di agire con esasperante lentezza.” (Di Gregorio, 2005: 134)

Marta Morazzoni revive la historia de Clitemnestra la asesina del rey Agamenón en el relato I fuochi sulla montagna: “Forse non fece nemmeno in tempo a sentiré la lama che gli si conficcava nel cuore. Lasciò la presa e scivolando a terra vide più chiara, quasi luminosa la piccola macchia di sangue sul vestito di Clitemnestra.” (Morazzoni, 2005: 82)

Por su parte Cinzia Tani en Non sono un’assassina reproduce el caso de la condesa Bellentanni a quien su obsesión por el amor le llevó a asesinar a su amante en medio de un baile, en un lujoso hotel de Cernobbio: “Io ho avuto la fortuna anche se i giornalisti, che già criticarono la mia condanna ritenuta troppo lieve, diranno che sono una privilegiata. Voglio essere dimenticata, non rilascerò interviste ma se dovessi rispondere qualcosa direi che sì, ho ucciso, ma non sono un’assassina”. (Tani, 2005: 511)

Por último Lorenza Ghinelli en Una vita normale nos recuerda la vida de la Rita Fort la belva di San Gregorio a quien sus deseos de tener un hombre que amar y su rebelión ante el miserable rol que la sociedad le imponía le hicieron caer en el abismo del asesinato más atroz, el de los niños: “Mi hanno fatto abortire il sogno di una vita normale. Mi lasciarono un’unica possibilità: la resa. Ma io virai verso l’abisso. E passai alla storia.” (Ghinelli, 2005: 436)

Como explica Luca Crovi las autoras realizan una encomiable labor de análisis introspectivo de las homicidas que en muchos casos fueron a su vez víctimas de terribles delitos (Crovi, 2005: 3) No pretenden que las juzguemos, pues esto ya lo ha hecho la historia, sino que simplemente quieren contar una historia de la femineidad a lo largo de diversas épocas. Todas ellas han sido etiquetadas con un epíteto: la Saponificatrice di Correggio, La Contessa Bellentani, la Belva di San Gregorio, la Monaca di Monza, la Locusta, la Contessa Tiepolo, la Furente, l’Avvelenatrice. Tres de ellas incluso coincidieron en el mismo penal y de todas se dibuja un retrato imaginario pero sin duda inquietante.
Normalmente, considerando los tipos de delitos a lo largo de la historia, las mujeres han tenido menos tasas de delincuencia para todos los grupos de edad. El comportamiento de la mujer en relación con el crimen, ha sido estudiado por criminólogos y psiquiatras pero no han llegado a determinar una teoría válida y concluyente que pueda explicar dicha actividad delictiva. Se mata por amor, por odio, por locura, por envidia, por enajenación, por depresión, por deseo de posesión, por venganza o por puro placer. En todos los casos las motivaciones, si es que las puede haber, no son diferentes de las que sustentan las atrocidades masculinas. Si bien es cierto que la variable sexo sí resulta determinante bajo ciertos aspectos. En el caso de la literatura la mujer está representada de una forma, que nos atrevemos a afirmar, sexista dado que los personajes son tratados de diferente manera si son delincuentes o no.

Este trabajo tiene la intención de pasar revista a las autoras del género negro que han elegido a una mujer como epicentro del mal. Obviamente no están representadas todas las autoras\(^1\), ni todos los personajes, puesto que esta sería una pretensión imposible, pero trataremos de abarcar el espectro más amplio posible de manera que nos sirva para configurar el perfil de la mujer criminal en la narrativa negra italiana.

La primera de estas autoras que merece nuestra atención es Nicoletta Vallorani quien compagina su actividad como docente universitaria, investigadora y traductora con la escritura de novelas y relatos de diferente género que van del *noir* para adultos a la literatura para jóvenes pasando por la ciencia-ficción. El universo de ficción creado por Vallorani está plagado de personajes surrealistas al margen de la sociedad: mendigos, inadaptados, inmigrantes que describe con un estilo personal e inconfundible que ha plasmado en obras de ciencia ficción y de género negro.

A nuestra galería de homicidas desequilibradas aporta una serie de mujeres muy interesantes que son las protagonistas de las obras que citamos a continuación. La primera de ellas es *Le sorelle sciaccallo* (1999), obra que está considerada una de las mejores novelas negras italianas. Es la historia de un viaje por la Italia actual de la metrópolis a la provincia, narrada con un estilo personal vibrante y denso. Este viaje lo emprenden con su taxi Ciro y Sara una viuda niña. En su huida se encuentran con dos hermanas extracomunitarias que deambulan sin domicilio fijo y que han crecido entre la violencia y la desesperación. Ambas deciden acabar con su padre violento que abusaba de ellas desde pequeñas y comenzar esta huida hacia una vida diferente.

\(^1\) Se quedan fuera de este estudio autoras como Paola Barbato o Bianca Stancanelli.
Seguramente la novela que más nos ha impactado como lectores por la tipología de mujer asesina que perfila es *Le madri cattive* (2011). Una auténtica revelación y una apuesta fuerte de la autora por un tema espinoso y socialmente estigmatizado: las madres asesinas. En todas las culturas del mundo las madres representan un punto de referencia en la familia. Las hay de muchos tipos: buenas, protectoras, atentas o bien, severas, tiranas o de férrea disciplina pero todo esto lo hacen en función del amor que sienten por sus hijos. En esta novela Vallorani nos presenta un tema que la sociedad no es capaz de asumir ni de afrontar porque hace temblar sus propios cimientos. Recordemos por ejemplo el estremecedor caso de Annamaria Franzoni y el homicidio de su hijo Samuele, que tantos ríos de tinta provocó en la opinión pública italiana, que se debatía entre su inocencia o su culpabilidad. En este caso Vallorani nos sumerge en una trama donde se cuestiona la necesidad, el deber y el deseo de ser madre en una mujer, pero al mismo tiempo es un *noir* que va creando una tensión a fuego lento, dosificando cada ingrediente hasta la resolución final. Esta es una dolorosa historia que deja huella al lector (y si es madre más aún) que gira en torno a un tema tabú: las madres asesinas, esas mujeres desnaturalizadas que eliminan a sus propias criaturas. La historia comienza así: “Donne senza dolcezza, femmine senza sensualità. Noi siamo il pericolo. Noi siamo il male che è meglio non conoscere, perché è quello che non si piega. Noi siamo fastidiose, inessenziali, incomprensibili. Siamo le madri”. (Vallorani, 2011: 9)

Estos casos estremecedores de la crónica más negra italiana son el pretexto para el reencuentro de dos amigas cuya relación amorosa se había interrumpido años atrás de manera definitiva. Por un lado está Annie una famosa fotógrafa que todavía sufre por el abandono y por las secuelas psicológicas que le han dejado un aborto voluntario: “Guardo le mie foto sul muro. Le mie figlie cattive. La mia figlia non nata, affogata nel bianco di un ospedale. L’aborto. Basta, ora.” (Vallorani, 2011: 242), y por otro Ariel la psiquiatra que ahora provoca un nuevo acercamiento. Su historia llena de desencuentros e infelicidad subyace y se entrecruza con las fotografías (que Annie realiza) y los análisis psicológicos (de Ariel) de estas mujeres asesinas. De esta manera a través de las historias de las madres desnaturalizadas, que se deshacen con sus propias manos de sus indefensas criaturas, se van desvelando las pesadillas de ambas protagonistas. Los pensamientos de Annie nos sumergen en su dolor: de hija conflictiva y de madre frustrada. Ella misma nos va descubrir paso a paso con horror, algo que el lector había empezado a intuir desde el descubrimiento del primer asesinato infantil, que Ariel había
empujado a esas madres (que eran pacientes suyas) a asesinar a sus hijas desde su posición privilegiada de psiquiatra: “Così quando Djina uccide il suo bambino, ti viene l’idea di diventare famosa, tu e le tue madri. La tue madri assassine. Lo diventerebbero comunque, presto o tardi, perciò che male c’è a incoraggiarle un poco?” (Vallorani, 2011: 420) De esta manera había logrado acercarse a Annie y al mismo tiempo había vengado su fracaso por no poder engendrar un hijo y alcanzar fama y prestigio en su profesión.

Una radiografía de madres infelices y atormentadas es el libro de la periodista Adriana Pannitteri Madri assassine. Diario da Castiglione delle Stiviere; un profundo análisis que bucea en el interior mismo de la locura de las madres que asesinan a sus hijos. En él se recogen las voces de mujeres que han vivido este infierno mental que les lleva a cortar el cordón umbilical de la maternidad. Entrelaza los casos reales de estas mujeres con una trama de ficción narrada en tercera persona por Maria Grazia, una niña que ha sufrido la enfermedad mental depresiva de su madre y que ahora trata de entender: “Forse per questo un giorno lontano, tantissimo tempo dopo, quando i ricordi sembravano ormai svaniti, Maria Grazia avrebbe cercato di capire… Quel male che spegne lo sguardo. E a volte arriva a uccidere.” (Pannittieri, 2006: 11)

La autora nos desvela que la muerte de niños en sus primeros hasta los 8 años de vida es mucho más frecuente de lo que pensamos. Los padres en cambio pueden asesinar a sus hijos a cualquier edad. Dos son las tipologías de madres asesinas: la pasiva que deja morir a su hijo y la activa que lo elimina con sus manos. Ni siquiera los psiquiatras pueden llegar a determinar que pasa por la mente de estas mujeres que les lleva a cometer un acto similar. Lo que es evidente es que nace de un dolor intenso que en un momento determinado estalla y nubla su entendimiento. El nacimiento del hijo es el detonador explosivo que se esconde en esta mente enferma. Las madres han estado siempre en una situación de debilidad con respecto al hombre, pero más débiles, son sus propios hijos que ellas deberían proteger. Por esto muchas asesinan a sus criaturas para vengarse del poder que el hombre ejerce sobre ella. Desde el punto de vista psiquiátrico dos son los síndromes relacionados con las madres asesinas. El síndrome de Medea que toma su nombre del mito griego de Medea que asesinó a sus hijos para vengar la traición de su marido y el síndrome de Munchausen 2 que describe cómo la madre crea los síntomas en sus propios hijos que les puede llevar a asesinarlos.

---

2 Descrito por primera vez por el pediatra Roy Meadows en 1977.
De cariz muy diferente es el perfil de las mujeres homicidas descritas por una de las autoras más inquietantes del panorama literario italiano actual que nos introduce en el mundo de las mujeres que asesinan a hombres por puro placer sexual. Nos referimos a la reina del género horror Alda Teodorani. Esta escritora y traductora, se da a conocer con el relato *E Roma piange* en 1996 en la antología *Gioventù Cannibale* que etiquetó a una generación de escritores y que constituyeron toda una novedad literaria en aquellos años. Junto a Carlo Lucarelli, Loriano Machiavelli y Marcello Fois funda en Gruppo 13 que posteriormente abandona. En 1993 Dario y Asia Argento y un grupo de escritores y críticos deciden dar vida a un movimiento nuevo que se autodenominó la corriente denominada Neo-noir cuyo nexo común era adoptar la perspectiva del asesino en las situaciones más extremas y violentas. Desde entonces el grupo ha estado activo produciendo antologías de relatos, eventos teatralos y radiofónicos y todo tipo de iniciativas culturales. En 1995 publican la antología *Neonoir. Deliziosi raccontini col morto* que da identidad al grupo y supone su consolidación. De esta antología destacamos el relato de Teodorani titulado *Capricci* en el que sin rubor y con normalidad una escritora asesina describe sus relaciones con los hombres, donde eros y thanatos se unen de manera indisoluble. La protagonista confiesa haber personalizado el género eliminando el plot es decir, la intriga narrativa del relato o de la novela policial y quedándose con la violencia y el sexo como elementos fundamentales para crear la tensión. Para ello no hay mejor manera que experimentar en primera persona las dos cosas. “Che per essere ben raccontato va prima ben sperimentato.” De esta manera en pocas páginas nos describe sus vivencias en estos dos terrenos porque “uccidere sul serio aiuta molto a scrivere delitti”. Esta personalidad compleja tiene momentos de lucidez que le llevan a preguntarse: “chissà se sono pazza”, aunque concluye que matar le hace de alguna manera inmortal. Entre las múltiples publicaciones de Alda Teodorani siempre dentro de este género negro y horror merece nuestra atención la novela *Le radici del male* (1993), una de las preferidas por sus seguidores, compuesta por tres relatos: *Giù nel delirio, Specchi di sangue, Soluzione finale*, relacionados entre sí donde tres personajes un fotógrafo, una pintora y un comisario protagonizan un universo particular en el que el delirio y el mal que se esconde en el ser humano afloran con una violencia incontenible e irracional. Grazia Greuter *la pittrice degli incubi* representa la

---

3 Participaron autores como Niccolò Ammaniti, Luisa Brancaccio, Aldo Nove, Daniele Luttazzi, Andrea G. Pinkettes, Massimiliano Governi, Matteo Curtoni, Matteo Galianzo, Stefano Massaron y Paolo Caredda.
4 Entre ellos Fabio Giovannini, Antonio Tentori y Alda Teodorani.
muerte y trata de reflejarla en el espejo más tenebroso de su personalidad. El relato que protagoniza pretende ser una reflexión sobre la humanidad, el mal que habita en lo más oscuro de la personalidad. A la psicología femenina Teodorani le dedica en 2001 una obra titulada *Sesso col coltello* donde central se basa en la afirmación de que el único placer supremo del amor reside en provocar dolor. En los 10 relatos dedicados a la figura femenina aparecen retratados diferentes tipos de mujer. Elena, Lilith, Stefania o Eva nos cuentan sus neuras y sus vivencias amorosas, con el erotismo del mal extremo como punto de conexión. La novela *Organi* (2002) es la historia de una escritora que en su búsqueda del hombre perfecto va disecionando la mejor pieza anatómica de sus amantes, convirtiéndose en una despiadada y sanguinaria serial killer. En *Incubi* (2005) la locura de una mujer que le hace ver la realidad de una manera distorsionada.

Aunque alejada del estilo narrativo de Teodorani, resulta muy interesante la obra de Elena Stancanelli (1965); esta florentina licenciada en Letras Modernas reside en Roma y se dedica a la escritura y al teatro. Ha colaborado con sus relatos en diversas publicaciones diarias y periódicas como “Corriere della Sera” o “Il Secolo XIX”, “Amica”, “Tuttestorie”, “Gulliver” y “Marie Clarie”. En la actualidad escribe artículos de diferente género para “La Repubblica”. Se lanza al mundo literario, tras estudiar en la Accademia d’Arte Drammatica, participando en el Premio Giuseppe Berto con su primera obra, *Benzina* con la que logra un éxito considerable de lectores y crítica. La novela, editada por Einaudi en 1998 y posteriormente traducida a varios idiomas, marca el comienzo de una trayectoria interesante que fluctúa entre el mundo literario y la escena teatral. Dos jóvenes lesbianas regentan una gasolinera y allí viven libremente su relación. Stella, descarriada y sin lazos familiares, y Leonora o Lenni para los amigos, burguesa y convencional, son dos jóvenes veinteañeras, de vidas opuestas, locamente enamoradas a pesar de pertenecer a mundos distintos. Regentan una gasolinera pero su relación se ve truncada con la intimosidad y la oposición de la madre snob de Lenni y sus pretensiones de llevarse a su hija. La locura de su amor lleva a la pareja a deshacerse de su madre de manera salvaje, para poder vivir en libertad y quedarse con su dinero. En su huida a lo Thelma y Louise intentarán deshacerse del cadáver por diversos medios. El olor a gasolina, que da título a la novela, simbolizará el perfume de la muerte. El asesinato en defensa de su amor incomprendido por la madre les lleva a perder la razón y la propia muerte (resultado final de la historia) será la única vía de escape para ellas. La novela narrada a tres voces, las de las jóvenes y la de la madre muerta que como un fantasma las acompaña en su camino resulta difícil de etiquetar dado que muestra una
mezcla de géneros que va del pulp, al noir con tintes erótico-sentimentales. Esta cruenta historia ha sido llevada a las pantallas cinematográficas por la directora Monica Stambrini en 2001 con el título *Benzina*. El director teatral Daniele Falleri realiza una libre adaptación teatral que se llevó a la escena en el Teatro Belli de Roma.

Terminamos nuestro recorrido por el lado oscuro del universo femenino en la novela negra italiana, con una obra singular enteramente en femenino. La antología titulada *Alle signore piace il nero* reúne a 14 de las escritoras más representativas del género en los últimos años: Carmen Covito, Grazia Verasani, Barbara Garlaschelli, Cinzia Tani, Nicoletta Vallorani, Donatella Diamanti, Licia Giaquinto, Adele Marini, Elisabetta Bucciarelli, Daniela Piegai, Daniela Losini, Claudia Salvatori, Diana Lama y Nicoletta Sippos. Barbara Garlaschelli y Nicoletta Vallorani, ideadoras de la publicación, han seleccionado a autoras pertenecientes al ámbito periodístico, literario y televisivo, para que con estilos y perspectivas diferentes, presenten retratos psicológicos femeninos muy negros.

La escritora Carmen Covito en el relato *L’erba del vicino* narra la historia de una mujer que tras un desencuentro con una vecina empieza a sentirse acosada y amenazada por ella porque malinterpreta cada uno de sus movimientos. Su paranoia llega a su culminación cuando la vecina le visita para enseñarle un afilador de cuchillos y su viejo cuchillo que acababa de comprarse igual que el suyo: “La paura si è mossa e ha riaperto la porta di scatto, e lo so, lo so che quella poveraccia nelle mani non aveva affatto due coltelli, lo so adesso e magari forse in qualche modo lo sapevo anche allora, ma le giuro che non me ne sono accorta, e comunque almeno un coltello ce l’aveva” (Covito, 2009: 9). El pánico le hace cometer un acto de extrema violencia casi sin darse cuenta: “ho aperto la porta di scatto e l’ho fatto, uno-due, calcio volante e pugno in alto alla gola, una técnica semplice, in palestra mi riesce quasi sempre, e guardi che di solito non muore mai nessuno” (Covito, 2009: 9). Así de fácil, en un momento, el miedo puede apoderarse del raciocinio.

Grazia Verasani, cantante, dobladora, dj, autora de textos teatrales ocupa un puesto relevante en el género *giallo*, entre otras obras, por haber dado vida a la peculiar investigadora privada Giorgia Cantini protagonista de *Quo vadis baby?* (2004) y *Velocemente da nessuna parte* (2006). Aborda el tema de la violencia de género en el relato *Teresa* donde la protagonista es una víctima que sufre aún las secuelas morales y físicas de la paliza infringida por parte de su ex compañero. Como consecuencia de los golpes brutales perdió a la hija que llevaba en su vientre que ya tenía una identidad,

Dos años después se cruza con el hombre causante de tanto dolor y odio a la vez descubriendo que está en libertad y que ha rehuido su vida. Moreno ahora tiene esposa y un bebé y pasea tranquilamente con su familia mientras ella vive tratando de olvidar. Este hecho remueve el dolor de cada golpe y de cada humillación sufrida y le hace pensar las opciones que tiene para afrontar la situación que van desde el olvido a la venganza. El relato concluye con final abierto y nos deja a los lectores imaginar qué pasará tras ese segundo encuentro fortuito de sus miradas: “Aumentò il passo e, in prossimità di un semaforo, lo vide girarsi di tre quarti, offrendole il profilo. Lei sbiancò di colpo, riconosciendolo.” (Verasani, 2009: 20)

Barbara Garlaschelli, una de las promotoras de la antología, es sin duda una de las escritoras más representativas del género negro en Italia. Una mujer que ha dado vida a un universo femenino muy interesante como lo demuestra en la obra Sorelle (2004), la historia de dos hermanas, Amelia y Virgilia, muy diferentes físicamente pero en el fondo, iguales que viven juntas en una la vieja casa familiar donde tratan de olvidar una tragedia del pasado que las mantiene unidas. El tercer protagonista de esta historia no puede moverse, está atrapado en esta casa, a merced en el universo cerrado y esquizofrénico de estas dos hermanas. En cambio la novela Nemiche (1998) gira en torno al lado oscuro del amor en toda su magnitud interpretado por 15 mujeres diferentes.

Participa en la antología que nos ocupa con el relato Nina donde todo gira en torno a una familia desestructurada y compleja donde a través de los ojos de la pequeña Nina asistimos a los desequilibrios mentales le paturnie que debe sufrir por parte de una madre totalmente fuera de lo común. El miedo y la inseguridad estaban presentes día tras día en la torturada mente de Nina: “quando mi trattava male o mi faceva languire perché non rientrava, ho desiderato che morisse, così sarebbe finita quella tortura, quel vivere in una continuà, costante tensione. Svegliarsi la mattina chiedendomi: cosa succederà oggi?” (Garlaschelli, 2009: 28). La llegada de Françoise cambia el comportamiento de su madre y le provoca unos celos incontenibles. Pero el trágico final, solo imaginado por el lector pero no descrito en el texto, lo provoca descubrir que tiene un padre y que Françoise es su hermana. Esta revelación fatal y las palabras de
aliento de Pierre ("difenditi da quelle strane donne che sono tua madre e tua sorella") le llevan a eliminarlas de su vida: "Sono trascorsi dieci anni da quel giorno. Hanno continuato a chiedermi cosa era successo. Io non ho mai risposto. Ho bruciato la lettera di Pierre e il certificato di nascita prima che arrivasse la polizia." (Garlaschelli, 2009: 38)

De madres e hijas es también el doloroso relato de la periodista Daniela Losini, L'estate del silenzio. Con un estilo sencillo y sin escenas fuertes, indaga en la mente de una madre ante la muerte de su hija discapacitada psíquica en un trágico accidente. La imposibilidad de aceptar la terrible pérdida y su empeño por encontrar un culpable que pague por ello le hacen perder la razón y convertirse en un ser sin alma y sin raciocinio, en un fagotto: "Aldo aveva raccontato ad Andrea la storia del fagotto coi capelli grigi. Tanto tempo fa era una donna con una figlia. La donna perse la figlia e niente fu come prima. Per venticinque anni, ogni giorno, Aldo lo ha aspettato alla fermata del paese per riportarlo a casa." (Losini, 2009: 226)

Diana Lama ejerce la profesión de médico pero su extraordinaria pasión por la lectura de novela policial y negra le lleva a lanzarse al mundo de la creación con la novela escrita a cuatro manos con Vincenzo De Falco, Rossi come lei, con quien escribe también, en 1999, Nell'ombra. Funda la asociación Napolinoir con la intención de difundir el giallo partenopeo. Su trayectoria está plagada de novelas y relatos, guiones, piezas teatrales por los que en algunos casos ha recibido reconocimientos importantes como el Premio Serravalle Noir con Solo tra ragazze en 2008. Este sugerente thriller escrito en 2007 pretende ser un homenaje a la obra maestra de Agatha Christie Diez negritos, donde se pueden reconocer innumerables referencias. Las protagonistas son 7 napolitanas ex compañeras de estudios que después de 20 años deciden reunirse sin maridos, ni hijos, ni móviles, durante un fin de semana en una estupenda Villa en la Toscana donde habían festejado años atrás su graduación. Las chicas de ayer hoy han cambiado, unas se han convertido en mujeres de éxito, otras han formado una familia. Lucia, Piera, Maria Luisa, Deda, Giovanna, Amanda y Tatti son muy diferentes en el físico y en el carácter cada una con sus simpatías y sus fobias. En estos tres días se descubre que no son más que un nido de víboras que durante años han reprimido odio y rencor pero a las que les une un secreto escondido demasiado tiempo. El escenario vivo y misterioso, Villa Camerelle, es descrito de manera pormenorizada en sus mínimos detalles. La autora realiza además una buena caracterización de las mujeres: la rebelde Giovanna, la arribista Maria Luisa, la celosa Deda, la equilibrada Lucia, la aprensiva
Tatti, la resolutiva Amanda y por último la misteriosa Piera quién las ha convocado en ese lugar. A partir de aquí una a una irán desapareciendo sin dejar huella. Con un ritmo in crescendo llegamos a un sorprendente y amargo final que no deja indiferente.

El relato que no presenta en nuestra antología es Per due voci sole donde nos conduce de la mano de una adolescente por los barrios más miserables de Nápoles, quien intuye que la belleza de su cuerpo puede ser un pasaporte para salir de esa pobreza aunque tenga que ser a costa de vender su dignidad. Así va logrando ascender vendiendo su cuerpo hasta llegar encontrar la riqueza y el amor. Un error de juventud, dar su hijo en adopción al nacer, para proseguir su ascenso le traerá consecuencias fatales. Isabella de Marco ahora ha conseguido lo que quería, salir de la pobreza y tener a su lado al hombre que siempre había amado (padre de aquél niño abandonado): “Ora ho tutto sono sazia e desidero solo stare quassù, nel mio rifugio, nella mia tana. Mio marito ci scherza su, mi dice: ‘Stai invecchiando, sei pigra’, ma io lo so che mi ama.” (Lama, 2009: 257) Pero ella no sabe que su hijo ha crecido, que ha pasado estos años soñando reencontrarse con ella. Y ahora está en la puerta de su casa: “E così ora sei davanti a me, mamma, e sei proprio come ti ho immaginata, sognata, disegnata e desiderata.” (Lama, 2009: 257) El pánico se apodera de la mujer, su mundo se derrumba, tiene que hacer algo. ¿Qué quiere de ella ahora?: “È l’ultima parola che pronuncia, perché il portacenere di cristallo che ho nascosto nella mano scende a fracassargli il cranio.” (Lama, 2009: 261) Ahora no hay vuelta atrás, no tiene salida. Su marido le reconocerá por ello solo le queda lanzarse hacia ese panorama que divisa desde su maravillosa terraza: “Quando ero bambina il mio sogno era vivere in una casa col panorama. Ora è mio per sempre”. (Lama, 2009: 262) De esta manera Isabella asesina a su hijo abandonado y se suicida porque su ambición no le permite volver atrás y perder esta felicidad que ha vivido en los últimos años y que le ha costado tantas humillaciones.

Licia Giaquinto, escritora de novelas y relatos como Fa così anche il lupo (1993), E’ successo così (2000), Cuore di Nebbia (2007) y La Ianara (2010), colabora en esta antología con La pazzia della rondine donde cuenta el odio hacia el mundo de los ricos y los celos que guardaba en su interior Elena hacia Alessia con la que había pasado su infancia como si fuera una hermana. Solo que cuando los juegos terminaban Alessia se quedaba en su maravillosa casa y Elena volvía a dormir a un oscuro y viejo torreón. “La signorina Alessia è la padrona, e io non mi permetterei mai di sgridarla. Tu invece devi imparare a stare al tuo posto” (Giaquinto, 2009: 108). Estas palabras del jardinero le
descubren una verdad que pasados los años le ha resultado imposible de asimilar, generando un odio extremo hacia su madre. La vida de Elena está hoy marcada por su decisión de abortar, mientras tanto Alessia vive feliz con su marido y su pequeño pero cuando Elena lo descubre y planea su venganza. Desde la primera página intuimos el anunciado y terrible final y cómo la mente enferma de Elena se deshace del pequeño de una manera fría: “È quello che doveva fare. Andava fatto”. (Giaquinto, 2009: 115)

La vida de Elisabetta Bucciarelli gira en torno a la escritura a 360° puesto que abarca multitud de campos desde el cine, al teatro, la televisión pasando por la novela negra, además de colaborar en diversas publicaciones ocupándose de filosofía, arte o pasatiempos. Si esto no fuera suficiente para demostrar su entrega al mundo de la creación narrativa ha sido la promotora y es la actual directora del laboratorio de escritura “Esprimersi con la scrittura, scrivere per stare bene”. Participa en la antología con Primo pelo una trama moderna y clásica a la vez. Moderna porque la protagonista es una bailarina de lap dance que a pesar de su evidente cojera y su ceguera de un ojo resulta ser muy atractiva para los hombres. “Le sue anomalie le costringevano a movimenti ‘serramanico’, scatti di posizioni innaturali del viso, del collo del busto e delle gambe” (Bucciarelli, 2009: 154). Esta peculiar e inquietante belleza, obsesionada por el vello y amante de los gatos, es la víctima de los irrefrenables celos que siente una amiga de la infancia que no puede soportar su éxito. La ex psicóloga y ahora inspectora de policía Maria Dolores Vergani (ya protagonista en otras de sus novelas) es la investigadora que consigue deshacer la intrincada madeja y acaba descubriendo como el odio y la envidia puede alimentarse durante años y desencadenar la violencia y la locura absoluta de un asesinato.

Donatella Diamanti, guionista de televisión, escritora, directora artística y en la actualidad profesora universitaria, en su relato L’altra metà di Sara, nos describe cómo se puede matar para vengar el amor fraternal. El amor indisoluble entre dos gemelas hace que una de ellas, agente policía, logre calmar su dolor, de una vida destrozada, acabando con la vida del asesino de su hermana. Un final que todos los que rodean a esta hermana herida temían e intuían que podría llegar: “È inutile che continuino a maledirsi in tre per non aver fatto caso alle somiglianze. È inutile che cerchino giustificazione negli anni trascorsi dalla morte di Linda a quella di Alina o nei cinquecento chilometri di distanza.” (Diamanti, 2009: 95)

Concluimos este trabajo con la aportación a esta antología y a nuestra galería de homicidas de la historia de envidia y celos que nos presenta Cinzia Tani con la que
iniciamos nuestro recorrido. En Cuor di coniglio Tiziana, a pesar de permanecer en un segundo plano en la vida de Valeria, una presentadora de televisión de éxito casada con un hombre al que teme, no puede soportar que esta le haya privado del amor de su vida Fabio, y por venganza lo asesina salvajemente. Tiziana odia a Valeria: “Volevo essere come te ma tu mi respingevi. Tu hai avuto tutto e io mi sono ridotta a farti da suggeritrice per starti vicino. Poi ti sei presa l’unica cosa bella che possedevo, l’amore di Fabio” (Tani, 2009: 60). Solo la llegada de los amigos de Valeria evitará que Tiziana acabe también con su vida.

Con este último relato se completa nuestra galería de mujeres homicidas y violentas del mundo de la ficción literaria italiana. Llegamos así a la conclusión de que la mujer puede ser muy malvada y causar tanto dolor cuanto un hombre de una manera más violenta y sutil. No olvidemos que ya Pasquino en la Roma del Seicento acuñó la frase famosa “Chi dice donna, dice danno -chi dice femmina, dice malanno- chi dice Olimpia Maidalchina, dice danno malanño e rovina” para referirse a Olimpia Pamphilj Maidalchini. Es por eso que cuando mata lo hace de manera más sutil, más violenta y si cabe más sádica. La motivación que subyace es muy diversa: los intereses económicos, la venganza pasional, el puro placer sexual, la locura transitoria, etc. Gran parte de estos perfiles de asesinas han sido representados en la narrativa negra italiana con gran verosimilitud incluso aquellos casos, como es el de las madres asesinas, que provocan mayor rechazo social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


FEMINISMO Y MISOGINIA DE LA COMTESSE DE MIRABEAU-MARTEL

Ángela Magdalena Romera Pintor
UNED

1. EL COMPONENTE ANDRÓGINO DE GYP

La condesa de Martel, Sibylle Gabrielle de Mirabeau de Gonneville, fue una mujer de letras de finales del siglo XIX que alcanzó un notable éxito en Francia por sus escritos1 y caricaturas2, cargados de una fuerte crítica social3. Había adoptado el pseudónimo literario de Gyp, cuya ambigüedad genérica le permitía ocultarse bajo la autoría ficticia de un escritor del sexo opuesto. De hecho, la autora puso particular empeño en solicitar el empleo de la forma masculina para aludir a su identidad literaria con objeto de hacer hincapié en el distanciamiento que quiso interponer entre su vida personal y laboral: “Gyp, on le voit, réussit à ce que le masculin soit utilisé lorsqu’on parle d’elle. Elle y veille tout particulièrement et insiste, si besoin est, auprès de son éditeur ou des journalistes: “voulez-vous avoir la bonté [...] de faire parler de Gyp au masculin [...]?” (Brabois, 2003: 178).

Ahora bien, para entender en qué consiste el “componente viril”4 de Gyp, se hace necesario recordar rápidamente que durante su infancia, Sibylle Gabrielle de Mirabeau

---

1 Comoquiera que la dedicación de Gyp a la labor escritural le vino impuesta por necesidades económicas, en más de una ocasión la autora manifestó su hastío a la hora de acometer esta labor, que la convertiría a su pesar en una trabajadora y que la distanciaba de la clase social a la que pertenecía.
2 La principal vocación de Sibylle Gabrielle era la pintura. Con todo, se vio obligada a dedicarse a la escritura, desde el momento en que la pintura no le proporcionaba los ingresos suficientes para cubrir las necesidades de su tren de vida. Se había casado, en 1869, con Roger de Martel de Janville, que le dio tres hijos (Aymar, Thierry y Nicole). Pero Roger pronto daria pruebas de su incapacidad para proveer por su familia. A los pocos años empezarían a surgir las penurias económicas que obligarían a la condesa de Martel a hacerse cargo de la situación mediante la publicación de sus escritos: “En cette fin d’année 1879, Roger a bien entamé l’héritage de son père et sa dot est elle-même entièrement mangée. Deux solutions s’offrent alors au ménage: réduire son train de vie ou gagner de l’argent. Gabrielle n’est pas prête à accepter la première solution, et Roger s’avère vite incapable de se charger de la seconde. La jeune femme va donc prendre les choses en main” (Ferlin, 1999: 27).
3 La notoriedad de la condesa de Martel también se vio favorecida por el discurso político que desplegaba con vehemencia en muchas de sus obras, un discurso ciertamente cargado de polémica, en particular a partir de su posicionamiento visceral en contra de los judíos con motivo de “l’affaire Dreyfus”.
4 Silverman considera la creación de este otro “yo” de la condesa de Martel como la realización de sus fantasías de masculinización: “Yet through the creation of this “other”, Gabrielle also realized many of her most profound fantasies about aspiring to a male identity” (Silverman, 1995: 49). También Ferlin alude a la identidad literaria de Gyp como manifestación del componente viril de la escritora, que insiste en aludir a su otro “yo”, el literario, en masculino: “En choisissant le nom de Gyp, elle a voulu devenir une autre, un autre même. Lorsqu’elle parlait de Gyp, elle ne parlait pas d’elle-même, mais de quelq’un de tout à fait extérieur à elle-même, quelqu’un avec qui elle cohabitait mais qui n’avait

1370
había sido criada por su abuelo “comme une garçon”. Había recibido clases de gimnasia, de esgrima, de equitación (montaba a caballo a horcajadas), la habían vestido de niño durante las vacaciones, jugaba con los soldaditos que le regalaba su abuelo y participaba en todas las conversaciones sobre guerra y política que el viejo coronel entablaba con sus amistades. Por si fuera poco, Sibylle era la última de los Mirabeau, hija única en la que se acababa una de las dinastías más renotadas del círculo sociopolítico del momento, razón por la que en no pocas ocasiones su familia le había reprochado que no hubiera nacido varón. Si a ello le añadimos el hecho de que mantuviera una relación extremadamente tensa con su madre, Marie Le Harivel de Gonneville, a la que consideraba opuesta a ella en materia de gustos y ambiciones, además de rival literaria, una madre que se ausentaba con frecuencia para atender su dilatada vida social, una madre que no sólo la abandonaba al cuidado de los abuelos, sino que además reprochaba constantemente a su hija que fuera fea, augurándole que de mayor lo sería aún más, no puede sorprender que la pequeña Sibylle ardiera en deseos de haber nacido varón y de haber sido soldado. Y por lo mismo, se entiende también que desde bien pequeña hubiera tomado la resolución de no dejarse avasallar en su vida adulta por la voluntad de nadie. Todas estas circunstancias, relatadas por la propia autora en sus memorias, *Souvenirs d’une petite fille*, han dado pie a la teoría de su ambigüedad sexual, por cuanto Silverman afirma que en su adolescencia, la joven Gabrielle “se veía a sí misma como un tipo de transexual, un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer” (Silverman, 1995: 33). Sin llegar a este extremo, tanto Ferlin como Brabois hacen hincapié en las circunstancias de su infancia y de su formación para explicar el componente andrógeno de la autora, que se manifestaría en el lenguaje argotico y desenvuelto de sus personajes⁵, así como en el posterior posicionamiento político de Gyp, tan extremo como apasionado y beligerante⁶. Ciertamente, Gabrielle se había impregnado durante su infancia de unos ideales patrióticos y de un gusto por la

---

³ Ferlin señala el lenguaje de Gyp como manifestación de su vena andrógena: “Avec ce langage, on retrouve le côté androgyne de Gabrielle” (Ferlin, 1999:52).
Por su parte, Brabois también alude a la escritura de Gyp como instrumento para expresar sus deseos y sentimientos masculinos: “Les ouvrages de Gyp (…) traduisent aussi ses sentiments profonds et même ses rêves ou ses désirs les plus anciens. Ainsi, son regret de n’être pas un homme et un soldat.” (Brabois, 2013: 298).
⁵ Ferlin también incide especialmente en la lucha política de Gyp, así como en su espíritu combativo como vía de salida para su androginia: “C’est surtout dans la politique que cet androgyne a trouvé un substitut à ses désirs de masculinisation” (Ferlin, 1999: 45).
guerra, que en su tiempo eran más propios del sexo opuesto que del suyo. De la misma manera y por la misma razón, la pequeña Sibylle había desarrollado un hablar argótico y una desenvoltura que no se correspondía con la compostura habitual que desplegaban las niñas de su mismo entorno social. Por tanto, no cabe duda de que el ascendente andróginod de la condesa de Martel se manifestará principalmente en su personalidad combativa, en su lucha política, en su ansia de independencia y de autonomía, así como en su lenguaje desenfadado, o mejor dicho en el lenguaje que pondría en boca de sus personajes, y no tanto en su vida íntima ni en su apariencia física\(^7\), cuya distinción y feminidad sería alabada por sus contemporáneos\(^8\): “Gyp ne s’habillait pas en garçon comme George Sand pour écrire, mais elle écrivit en homme. Nous ne la sentons jamais, nous autres hommes, quand nous lisons ses romans, ‘de l’autre côté de la barricade’ […] Mais, dans son salon, madame de Martel n’avait rien de ces allures masculines si déplaisantes que le sport a mises à la mode” (Corpechot, 1932: 440).

2. ¿EL COMPONENTE FEMINISTA DE GYP? PAULETTE D’HAUTRETAN

Conviene preguntarse de entrada por qué algunos contemporáneos de la condesa de Martel le atribuyen en sus obras un discurso feminista. Si echamos un vistazo a su producción, podemos destacar un rasgo que caracteriza a la mayor parte de sus personajes femeninos: su lenguaje argótico, desenfadado, rebelde y espontáneo, a menudo osado en su transparencia, y ciertamente crítico con la sociedad y las convenciones epocales. Sin duda, este hablar debía de sorprender en un momento en que las heroínas de las novelas se expresaban de una manera que guardaba, cuando menos, la apariencia de respeto a las normas y a la “bienséance”, incluso cuando venía combinada con una actuación contraria a las mismas. Tanto es así que el rasgo “effronté” de las protagonistas de Gyp es el más destacado por la prensa literaria de la época y el que le valdrá una celebridad y un éxito inmediatos. La condesa de Martel

\(^7\) Sin duda, para corroborar su visión de Gyp, Silverman se apoya también en el hecho de que la autora se hubiera fotografiado, de jovencita, vestida de hombre en una ocasión. Se trata de la foto realizada por J. Barco que Silverman ha seleccionado para la portada de la biografía que le dedica. Pese a ello, Gabrielle siempre se consideró y aspiró a ser una joven femenina y elegante, siendo su mayor preocupación física la de la sencillez del vestido. Véase nuestro estudio “Gyp à travers ses Souvenirs, ses contemporains et ses biographes”.

\(^8\) Aún cuando la mayoría de sus contemporáneos describen a Gyp aludiendo a una distinción y a una feminidad casi voluptuosa, otros hacen hincapié en la manera personal de vestirse de la escritora, que sigue su gusto al margen de los dictados de la moda: “Elle avait continué de s’habiller d’une manière à elle, qui se moquait de la mode et du qu’en-dira-t-on” (Flament, 1932: 708).
llevará a cabo la explotación de este lenguaje fresco y novedoso a través de una fórmula que caracteriza buena parte de su producción, la denominada novela dialogada⁹, que la autora presenta con un formato casi teatral, en el que el discurso del narrador queda prácticamente desterrado. De esta manera, Gyp se limita a trazar los rasgos de sus personajes con breves pinceladas y construye su obra en torno a una sucesión de diálogos que se nos presentan como escenas de una pieza teatral. Sin ser novedosa, Gyp había puesto de moda con gran éxito la novela dialogada, género “renovado de tiempos muy antiguos”¹⁰. La forma dialogada de muchas de sus obras se convierte así en el vehículo de transmisión idóneo para el lenguaje de sus personajes, cuya manera de hablar sorprende tanto más cuanto que pertenecen a un círculo social mundano y aristocrático. Y será precisamente este hablar franco y espontáneo, en ocasiones desabrido pero siempre ingenioso y divertido, el que identificaría a sus heroínas con un modelo de mujer moderna e independiente en el ejercicio de su voluntad, así como indiferente ante los convencionalismos, el protocolo o la tradición de sus mayores.

Tomemos como ejemplo uno de los personajes femeninos más emblemáticos de toda la producción de Gyp: Paulette d’Hautretan, criada por sus padres en el respeto de la tradición y de los valores sociales en los que la esposa debe permanecer sometida al marido: “élevée par une mère austère, dans cette vertueuse croyance qu’un mari est un maître” (Gyp, 1883: 10). Nótese para empezar, el guión fonético del apellido familiar de la heroína, que remite a “d’autre temps”, es decir a un tiempo pasado, para aludir precisamente a esta visión tradicional en la que a priori se ha educado la muchacha. Ya antes de su matrimonio con Marie-Joseph-Antoine d’Alaly, la joven expone con claridad su voluntad de no resignarse a obedecer a su futuro esposo: “pour moi, obéir ne saurait être doux. Je ne me sens aucune vocation pour l’obéissance passive (…). Aussi, vais-je m’occuper de suite avec lui des choses sérieuses; je réglerai l’organisation de ma vie, de mon budget, afin qu’il n’y ait pas dans l’avenir de discussions possibles à ce sujet” (Gyp, 1883: 5-6). Esta voluntad de llevar una vida de independencia frente al marido será la que la clasifique de entrada como mujer moderna. A lo largo de Autour

---

⁹ “C’était l’époque qui avait suivi ces premières pièces de théâtre non destinées à la scène, dont le décor variait selon le caprice de l’auteur, ces sortes de romans dialogués qui furent ensuite imités pendant trente ans par des écrivains à façon” (Flament, 1932: 707).
¹⁰ Es la expresión que emplea Georges Pellissier cuando ofrece los rasgos que definen este tipo de novela: “Un genre nouveau? Pas absolument. Mais renouvelé de temps très anciens, ce qui revient presque au même. […] La littérature dialoguée (faute d’un autre nom pour la définir plus précisément) se distingue du genre romanesque […] soit, au point de vue du fond, parce qu’elle ne comporte pas une ‘fable’, soit, au point de vue de la forme, parce qu’elle n’admet que le dialogue. Par ce dernier caractère, elle se rapproche du théâtre” (Pellissier, 1898: 23-4).
**du mariage** (donde se desarrolla la boda y las primeras experiencias como mujer casada de la heroína), Paulette se muestra como una joven extraordinariamente abierta y sincera, que expresa sin miramientos lo que piensa y desea, y que consigue de su marido todo aquello que se propone a través de su manipuladora coquetería y su absoluto desprecio por el decoro o las convenciones sociales. Su principal objetivo, según reconoce sin empacho, es ser admirada por todos: “L’important est de plaire! Il n’est pas de bonheur possible sans cela… Il faut être adulée, désirée, on n’en prend que ce qu’on veut” (Gyp, 1883: 110). Para ser adulada y admirada su primera batalla será la de llevar la ropa ajustada, con grandes escotes y siempre variada. Su gusto por la vida mundana y por el flirtar llevará a su marido a la desesperación. No puede sorprender que Monsieur d’Alaly (apellido que también resulta significativo por cuanto coincide fonéticamente con el término de caza “hallali”, es decir el toque de acoso al ciervo) se muestre cada vez más preocupado y que se proponga vigilas a su esposa de cerca. La coquetería natural de Paulette, aunque a priori desprovista de malicia, exaspera a su marido. Y sin embargo, serán precisamente los celos y los comentarios de Antoine los que permitirán que la joven descubra los sentimientos de admiración y deseo que desperta a su alrededor: “C’est lui qui m’indique ces choses-là; qui me les fait voir! […] Imbécile, va! Il me pousse par les épaules, avec ses jalousies de sauvage!!” (Gyp, 1883: 368). Y así, cuanto más la vigila y la sermonea, mayor será el deseo de Paulette de actuar de manera que las acusaciones de su esposo acaben en verdad por estar justificadas: “Je vous préviens que si vous me suivez, vous vous en repentirez… Je n’ai, en ce moment, aucune idée de mal faire… Épize-moi, poussez-moi à bout, et alors, vous verrez!” (Gyp, 1883: 369). A su vez, el comportamiento de la muchacha, cada vez más desenfadado, acrecienta los celos de Antoine, cuyas sospechas y acusaciones desencadenan la decisión final de Paulette de serle infiel, decisión con la que concluye Autour du mariage: “Puisque j’ai les ennuis de la situation, j’en aurai du moins les avantages… Oh! oui, je vais le tromper” (Gyp, 1883: 380).

Paulette tratará de poner en práctica su decisión en Autour du divorce, obra que da continuidad a la anterior. Monsieur d’Alaly no ha aprendido a manejar a Paulette, tal y como le aconsejaba su suegro: “Une nature comme celle de Paulette a besoin de ménagements” (Gyp, 1886: 7). La heroína, cansada de las acusaciones de su esposo ante las atenciones que recibe de otros hombres, decide darle una lección: “Je me conduis très bien et vous me soupçonnez, vous me réprimandez, vous m’ennuyez tout le temps! […] vous savez bien qu’ils flirtent avec moi… innocémment… jusqu’à présent… Eh
bien, vous allez voir!” (Gyp, 1886: 13). La joven se dispone entonces a ganarse de verdad los reproches de su marido y se presenta de noche en casa de uno de sus aduladores. Una vez más, no llegará a consumar la infidelidad, ya que según argumenta “c’est bien plus difficile qu’on ne croit de se mal conduire!” (Gyp, 1886: 22). Tras su fracasado intento, decidirá divorciarse, una idea sugerida por Monsieur Bonavy (es de notar aquí también la ironía del apellido, que coincide fonéticamente con “bon avis”, es decir el buen consejo): “Éh bien, mais la voilà, l’idée! C’était si simple!... Et moi qui ne songeais pas à ça!... Ah! mon bon Monsieur Bonavy... que je vous remercie de m’avoir aidée à trouver ce que je cherchais!...” (Gyp, 1886: 26). El discurso que la protagonista desarrolla a continuación en torno a los beneficios del divorcio será también esgrimido como un rasgo de modernidad del personaje: “Divorcer!!! c’est-à-dire être libre! avoir la paix, pouvoir aller, venir tranquillement, parler à celui-ci ou à celui-là sans être accusée de... fornication!” (Gyp, 1886: 26).

El principal razonamiento que justifica la decisión de la heroína es el de la libertad, una libertad que se había imaginado sabiendo manejar en su nuevo estado de mujer casada. La realidad, en cambio, es que ha pasado de la vigilancia de su madre a la de su marido: “ma résolution est bien prise... Moi qui m’étais mariée pour avoir ma liberté!... pour n’être plus toujours surveillée, car je ne me suis pas mariée pour autre chose!” (Gyp, 1886: 38). Y así, Paulette, haciendo gala de ingenio, aunque aquí ciertamente también de malicia y superficialidad, se las agencia para provocar de su esposo la “injuria grave ante testigos”11 que necesita para el divorcio: “l’injure grave, elle-même, ne viendra pas toute seule... Enfin!... je vais tâcher de l’exaspérer... de le faire sortir de son caractère... sans qu’il se méfie... Pour commencer, j’ai mis une amazone d’un seul morceau” (Gyp, 1886: 71). Sólo conseguirá que, tras coquetear con sus admiradores, el infeliz Monsieur d’Alaly le llame la atención. La joven sabrá convertir el comentario de Antoine en la injuria que buscaba:

M. D’ALALY, horripilé. – En vérité, Paulette... vous parlez comme une fille...
JOYEUSE, à demi-voix à Gaillac. – Allons bon!... le voilà qui lui dit des injures, à présent!...
PAULETTE, qui a entendu, à part. – Des injures!... C’est vrai!... Est-ce une injure grave?... Je n’en sais rien!... (Haut à M. d’Alaly.) Je vous défends de m’injurer... devant ces messieurs, au moins!... habituellement, vous réservez ça pour l’intimité... (Gyp, 1886: 97).

11 « « M. BONAVY. – Il faudrait que d’Alaly se fût livré sur vous à des excès, sévices ou injures graves...
PAULETTE. – Est-ce que l’injure grave suffit? [...] M. BONAVY, riant. – Injure grave devant témoins... [...] Jamais d’Alaly n’a rien fait de semblable...
PAULETTE. – Non, mais je le lui ferai faire! [...] je vous aurai le nécessaire...” (Gyp, 1886: 31-2).
En el baile de disfraces al que asisten unos días más tarde, Paulette también conseguirá hacer pasar a Antoine por agresivo y violento, cuando se limitaba a cogerla del brazo para volver casa, después de la exhibición de coquetería de su esposa con el príncipe de Assirye. Tal y como presagiaba su nombre, Monsieur d’Alaly queda finalmente acorralado: “s’énervant malgré lui. – Allons, venez!... (Il lui prend le bras un peu brusquement, elle secoue son bras avec violence extrême et pousse un cri perçant. M. d’Alaly stupéfait et effaré, la lâche)” (Gyp, 1886: 131). Será suficiente para alcanzar sus propósitos. Paulette consigue divorciarse y obtiene la añorada libertad.

Hasta este punto de la historia todo parece indicar que el discurso de Gyp está destinado a exaltar la actuación de su heroína, no sólo a través de su comportamiento liberado de prejuicios e imposiciones, así como a través de la búsqueda de una libertad y una independencia que se nos presentan como un bien absoluto incompatible con la vida conyugal, sino también por medio de su hablar franco y desenfado, casi impertinente12, e incluso por su forma de vestir13, ajustada, insinuante y reveladora. Con todo, antes de extraer semejante conclusión14, se hace necesario tener presente la finalidad crítica de Gyp, que en estas dos obras abarca varios frentes, según analizaremos a continuación.

Para empezar, la autora se propone mostrar aquí a una juventud mal educada y superficial, como resultado de una educación fallida15. Lo hará por boca del abogado, Monsieur Ducharme, que califica a su defendida de “drôle de petit produit moderne!”

---

12 Este hablar producirá un efecto tanto más cómico cuanto que Paulette pertenece a un entorno todavía muy condicionado por los prejuicios y las convenciones sociales: “Le comique vient ici de ce que Paulette, appartenant à un monde où certaines convenances et certains préjugés sont encore très puissants, et qui même ne subsiste encore que par eux, passe continuellement par-dessus, avec une audace toujours neuve et imprévue et une espèce de sérénité dans l’insolence” (Lemaitre, 1886: 302-3).
13 En general, Gyp aboga en sus obras por la erradicación del corset, principalmente por razones de estética. Aunque aquí apenas aflora el tema, en Autour du mariage un breve comentario de Paulette deja entrever la misma idea: “Parbleu! je crois bien que je la mettrai [la robe] sans corset... c’est bien assez d’en avoir un pour m’habiller […] D’abord, je ne sais pas si je me trompe, mais il me semble que j’ai une bien plus jolie taille sans corset” (Gyp, 1883: 41-2).
14 Ya Ferlin advirtió del peligro de dejarse llevar por la primera impresión a la hora de interpretar la obra: “Une lecture superficielle peut donner à penser que Gyp faisait preuve d’une grande novation, signe d’une révolution des mœurs de la haute société; une deuxième lecture montre clairement qu’il n’en est rien. L’audace, indispensable à la bonne marche du livre, n’est que façade. Derrière elle, se cache un moralisme certain ainsi qu’une bonne dose de pessimisme” (Ferlin, 1999: 98). También Brabois incide en que la historia de Paulette no deja de ser una fábula moralizante contra el divorcio, en la que la protagonista permanece virtuosa hasta el final: “Gyp développe avant tout une fable moralisatrice qui tourne en ridicule la récente loi sur le divorce. Sa Paulette d’Alaly, en dépit de ses allures et de son parler, reste vertueuse et demeure accrochée à sa caste” (Brabois, 2003: 111).
15 Algunos de sus contemporáneos también ponen de relieve la crítica de Gyp hacia una sociedad que no sabe educar a los hijos: “Cela n’a pas été un des moindres mérites de madame de Martel de nous montrer sur le vif le caractère précaire d’une société où les parents ne savent plus comment élever leurs enfants” (Corpechot, 1932: 441).
(Gyp, 1886: 165). La educación malograda de la heroína deriva de la incapacidad de los padres por transmitir sus valores y por haberle impuesto una austeridad y una disciplina demasiado severa, que vendrá a ser contraproducente\(^\text{16}\). Será la propia protagonista la que lo expresará de forma clara, al tratar de justificar su deseo de diversión y el comportamiento, impropio de una mujer casada, que se complace en exhibir: “C’est au contraire cette éducation austère et sérieuse qui m’a donné l’idée de me rattraper… et je me rattrappe!... je me rattrappe en plein! Mais les voilà, les fruits demandés!... Mais le produit, c’est moi! et si jamais vous avez des enfants à diriger, vous n’aurez qu’à faire pour eux ce qu’on a fait pour moi et vous obtiendrez le même résultat!” (Gyp, 1886: 94).

Este primer mensaje crítico de Gyp se complementa con su denuncia de la vida frívola y regalada de las clases altas de la sociedad. Llega así a ridiculizar la vanidad y fatuidad de buena parte de la gente de mundo –y de aquella que Gustave Claudin califica de “demi-monde”\(^\text{17}\)–, es decir de los snobs, los que gustan de llevar la vida mundana y superficial que el dinero les proporciona, los que sólo se preocupan de la apariencia y la pose, la diversión y el éxito social. En *Autour du divorce*, la condesa de Martel se burla de esta clase decadente, que queda en evidencia a lo largo de todo el proceso de divorcio de Paulette, y explícitamente condenada a través de la intervención del procurador: “il déplore tout d’abord le scandale que causent par de semblables procès, les classes sociales les plus élevées […] . Il [...] s’étonne des conventions singulières admises dans un certain monde, qu’on appelle le grand monde, des habitudes de vie que se permettent des femmes, qui, par leur origine, leur éducation, leur fortune, devraient au contraire servir aux autres de modèles” (Gyp, 1886: 297).

Sin duda más significativa aún será la crítica al divorcio, que se nos desvelará sin paliativos en la evolución de los sentimientos de Paulette, en la medida en que su recuperada libertad no le proporciona la felicidad que se había imaginado: “j’ai beau faire… je ne m’amuse pas autant que je l’aurais cru!” (Gyp, 1886: 319). Al final de la obra, acosada por los pretendientes, la heroína no sólo llegará a echar en falta la presencia defensora del que fuera su marido, sino que también lamentará haber

\(^{16}\) Y sin embargo, pocas eran las peticiones que Monsieur d’Alaly requería a su esposa (moderación en los modales y en el lenguaje): “je vous serais très reconnaissant de surveiller un peu vos manières, d’atténuer votre trop grande liberté d’allures et de réprimer vos écarts de langage” (Gyp, 1886: 103).

\(^{17}\) “Gyp [...] est plein de respect pour les nobles qui ne font pas rougir leurs blasons, pour les grandes dames soucieuses de l’honneur de leurs foyers ainsi que pour les bourgeoises qui gardent intacte leur vertu. Ce n’est pas dans ces milieux qu’il va chercher les personnages qu’il met en scène. Les siens sont tous empruntés aux demi-mondes” (Claudin, 1893: 434).
arruinado su propia felicidad: “et puis, j’avais un défenseur… je pouvais tout dire à mon mari! […] J’ai été une sotte! […] J’avais peut-être le bonheur sous la main… j’ai passé à côté!” (Gyp, 1886: 388). La joven terminará por convencerse de que su comportamiento le ha proporcionado más problemas que diversiones. Autour du divorce concluye con la reconciliación de la pareja protagonista, que proyecta volver a casarse. Se trata, por consiguiente, de un final moralizante donde queda restituido el orden social que la protagonista había hecho tambalear con su actuación insensible, egoísta y superficial.

Importa hacer hincapié, por tanto, en el hecho de que el personaje de Paulette acabe reconociendo su comportamiento errado, y en el hecho de que, pese a sus propósitos y despropósitos, la heroína se ha mantenido fiel a su esposo a lo largo de toda la historia. Y sin embargo, la caracterización de la muchacha tanto en la primera obra, como en la segunda hasta prácticamente el final de la misma, representaba a un tipo de mujer que a finales del siglo XIX se consideraba moderna, no sólo por su lenguaje argotico o por expresarse sin tapujos sobre temas vedados entonces a las damas, sino también y sobre todo por su forma de actuar con independencia de criterio, algo que se asociaba generalmente con el género masculino (de ahí que algún comentarista contemporáneo de Gyp calificara a Paulette de andrógina). Y es que la caracterización, el habla y la actuación de las heroínas de Gyp ciertamente constituían una refrescante novedad. No cabe duda de que en parte la nueva imagen femenina que ofrecían estas obras parecía corresponder a la de una mujer liberada de los prejuicios y convencionalismos sociales, que defendía sin ambages su postura y que actuaba de forma independiente, movida por

18 “PAULETTE. – [...] Eh bien, vous ne savez pas?... je commence à en avoir assez, moi, d’être si jolie que ça! M. D’ALALY. – Ah bah!... et depuis quand?... PAULETTE. – Depuis [...] que je n’ai plus personne pour me protéger et que tout le monde me manque de respect! [...] M. D’ALALY. – Est-ce que ce n’était pas déjà un peu comme ça... de mon temps?... PAULETTE. – Oui... un peu... mais pas à ce point!... Et puis, de votre temps, ça m’était égal!” (Gyp, 1886: 399)
19 Se trata en definitiva de la única audacia que aporta el personaje de Paulette para Brabois: “En vérité, la seule véritable hardiesse de Gyp tient au langage employé par cette femme de la bonne société. Paulette parle l’argot et ne dissimule pas ses sentiments et ses impressions” (Brabois, 2003: 94).
20 Es el caso de Jules Lemaître, que no sólo asociaba a Paulette con un modelo femenino de modernidad, sino que también le arrogaba características andróginas: “Paulette est exquise et étourdissante. Elle mène son affaire avec une impétuosité, une décision, une audace, une crânerie, une impertinence, un esprit, un dédain des conventions et des convenances!... Paulette est une figure ou, si vous voulez, une figure qui restera. Premièrement, elle est jolie à croquer et réalise le type féminin le plus moderne, celui qui appartient peut-être le plus à propreté à ces dix dernières années, celui d’un être quelque peu androgyne, très féminin par le caprice, la nervosité et l’illogicisme, mais masculin par l’allure, par le dédain du sentiment, et un peu aussi par le costume. Contraste piquant, où l’élément garçonner fait ressortir l’autre” (Lemaître, 1886: 302). La cursiva es nuestra.
su sola voluntad. No sorprende, pues, tampoco que para algunos y por las mismas razones la autora pudiera pasar por ser una feminista consumada.

Sin embargo, tal y como hemos tratado de probar, Gyp nunca se propuso poner a este personaje femenino como modelo a seguir. Es más, la autora se mostraría muy sorprendida de que su heroína hubiera podido pasar por un modelo femenino de independencia y modernidad: “elle [Gyp] a découvert avec surprise que Paulette, pour elle une “jolie petite poison”, était devenue un modèle, un symbole de liberté et d’indépendance par de nombreuses jeunes femmes de l’époque” (Brabois, 2003: 94). El calificativo con el que Gyp define a su Paulette (“petite poison”) nos revela precisamente la voluntad crítica de la que hablamos. Y es que la finalidad de la escritora no era la de ensalzar estas figuras, caricaturizadas en sus obras, sino la de poner en evidencia la ridiculez de su actuación. En otras palabras, Gyp se había propuesto desvelar las flaquezas y miserias de determinados tipos sociales que abundaban en los círculos mundanos, aristocráticos o burgueses, de la época. La ironía, la comicidad y la burla con las que la autora retrata este entorno mundano no hacen sino poner de relieve su voluntad crítica. El resultado será un retrato social que, en términos de Pellissier, inspira en el lector un sentimiento de “asqueo” ante un modo de vida en apariencia brillante y exquisito.

Por lo demás, es de notar que la condesa de Martel dirige su crítica a ambos sexos por igual y acierta a destacar las veleidades e inconsecuencias tanto de hombres como de mujeres, según los rasgos más o menos estereotipados de cada sexo. No se trata, por consiguiente, de una postura feminista a favor de la mujer frente al hombre, sino de una crítica social en toda regla, destinada principalmente hacia una clase social alta y decadente. Será esta vena crítica de la obra de Gyp, que combina la observación con la ironía y la comicidad, la que le valdría la calificación de “moralista” y de “filósofía” por parte de Anatole France\(^\text{22}\), y la que llevará a Gustave Claudin a emparentar el discurso de Gyp con el de Molière:

> C'est un régal pour le lecteur de voir avec quelle malice Gyp se sert de son esprit pour turlupiner ces pantins des deux sexes. Servi par sa verve, il y a des instants où sa prose devient

\(^{21}\) Es el término empleado por Pellissier al hacer esta constatación: “chacun selon son humeur et son tour d’esprit particulier, les dialogues [Gyp, Lavedan, Donnay, Provins], tantôt avec un malicieux badinage, tantôt avec une fantaisie bourrue, tantôt avec une aprètè crue, nous font de la vie mondaine, si brillante en apparence, si fleurissante de délicatesses exquises, le tableau le mieux fait pour nous en inspirer le dégoût” (Pellissier, 1898: 27-8). La cursiva es nuestra.

\(^{22}\) Lo hará, entre otros escritos, en su artículo “La sagesse de Gyp”, que ya hemos comentado en nuestro estudio “Gyp à travers ses Souvenirs, ses contemporains et ses biographes”.

1379
3. ¿EL COMPONENTE MISÓGINO DE GYP?

Algunos contemporáneos de la condesa de Martel ya detectaron en estas obras cierta misoginia, en la medida en que la mujer queda retratada como la causante de la desestabilización social. Silverman reproduce un extracto de los comentarios que Henri de Bornier incluyera en un artículo publicado en la Revue du théâtre en diciembre de 1883: “Ces pages écrites par une femme sont le plus cruel acte d’accusation que l’on ait jamais dressé contre les femmes et ce qui résulte de l’ouvrage, c’est que la femme est la grande coupable, le principal agent de la désorganisation sociale” ([Bornier] citado por Silverman, 1995: 241).

La impresión de Bornier parece quedar corroborada por la propia Gyp en su correspondencia, donde se percibe la nostalgia que manifiesta ante la pérdida de un tipo femenino, que ha desaparecido en aras de la modernidad. En una carta que dirige a Barrès, en 1922, la escritora se muestra particularmente desengañada con las jóvenes: “je trouve que le niveau des individus dégringole terriblement – les femmes surtout. Autrefois, il y avait des femmes charmantes – intellectuellement aussi– […] Maintenant, en me creusant, je n’en trouve que trois […]. Mais les autres!!! Et les jeunes filles donc! […] Elles sont antipathiques, renseignées, instruites ‘à côté’, […] sans fraîcheur” ([Gyp, carta reproducida en el Apéndice de] Ferlin, 1999: 151).

Esta misma nostalgia por la mujer femenina y “encantadora” de otros tiempos se deja también sentir en su artículo “La femme moderne”, publicado en Les Annales politiques et littéraires, donde expresa las ventajas e inconvenientes de la educación que recibe la mujer moderna. La autora constata que las mujeres se han hecho independientes, trabajan, estudian, hablan varios idiomas, abordan temas que antes les estaban vedados por pudor, reciben no sólo la instrucción del espíritu, sino también la del cuerpo, y se han convertido así en literatas, estudiantes, expertas nadadoras, gimnastas, amazonas, corredoras de apuestas…23. El resultado de todo ello será la anulación de muchas de las

23 “Le nouveau type féminin se divise en plusieurs variétés. Nous n’avons pas seulement la femme de science et la femme de sport, la femme de course vient de naître, ou, pour mieux dire, la femme de jeu! […] Il y a, dans la femme moderne, un bizarre mélange de potache, de bookmaker et de bas bleu” (Gyp, Les Annales..., 1896: 243).
cualidades femeninas alabadas en tiempos remotos, así como la pérdida de la admiración y la “sana atracción” que manifestaban hacia el varón  

24 “Et l’attraction instinctive et saine, qui poussait invinciblement la femme vers celui qu’elle considérait comme son maître naturel, n’existait plus! Cette attraction se traduisait par mille nuances charmantes à observer: coquetterie, timidité, rougeur, selon les tempéraments... Finis, tous ces adorables manèges! Ces dames regardent ces messieurs avec une sorte de pitié moqueuse” (Gyp, Les Annales..., 1896: 243).

25 En la entrevista que le hizo Andrée Téry para Le Figaro, Gyp expresaría esta contradicción: “En effet, je les déteste[les jésuites]. Ce qui ne m’empêche pas d’être une fervente catholique” (Téry, 1902: 2). “Je ne vous cache pas que je suis quelque peu impérialiste... Oui, autoritaire et pourtant démocrate. [...] – Et vous êtes socialiste comme Napoléon III? – Parfaitement. Mais, avant tout, je suis antisémite” (Téry, 1902: 2).
de la escritora frente al divorcio era categórica e inapelable\textsuperscript{27}. La condesa de Martel consideraba que se trataba de una infamia para los hijos, de una traición en materia religiosa y de una falta de decoro para la sociedad.

Algo parecido sucederá en relación al voto de las mujeres. A la pregunta de si era partidaria o no de este derecho, Gyp se mostraría también contraria a las reivindicaciones feministas: “Il me semble, répondit-elle, qu’une femme est toujours assez influente pour obtenir que son mari, au moins, fasse ce qui lui plaît. Elle a donc déjà tous les droits que la loi lui confère, et exerce, parmi ceux de son mari, la part qui l’intéresse. Et si une femme n’a pas cette influence dans son foyer, elle est bien présomptueuse de vouloir la conquérir au dehors” (\textit{L’œil de Paris}, 1932: 9). En este contexto, con motivo de la actuación violenta\textsuperscript{28} de algunas militantes en Londres, la revista \textit{Les Annales politiques et littéraires} llevó a cabo una encuesta entre la “élite intelectual féminine” en torno a si convenía condenar a las “Suffragettes” inglesas u otorgarles el derecho al voto\textsuperscript{29}. La afirmación de Gyp no deja lugar a dudas sobre su postura: “Oui, certes, si j’étais juge anglais, je condamnerais les Suffragettes. Et si, dans l’espoir de m’embêter, elles faisaient mine de se laisser mourir de faim, je ne les nourrirais sûrement pas de force” (\textit{Les Annales...}, 1913: 518).

Por su parte, en relación al tema de la participación de la mujer en materia política, encontramos de nuevo la misma contradicción. Si de un lado en su propia vida, la condesa de Martel se había entregado a la lucha política con un fervor militante, no sólo en muchos de sus escritos, sino también en su actuación pública, de otro, la escritora declararía que la mujer no debía aspirar a la política. De esta manera, a la pregunta que le formula Andrée Téry en la entrevista que le hiciera para \textit{Le Figaro} de si consideraba a las mujeres aptas para los asuntos públicos, ya no puede sorprender la respuesta de Gyp: “[les femmes] Doivent se mêler des affaires publiques? Ah! pour ça non, jamais

\textsuperscript{27}“Je trouve que le divorce –s’écriait Gyp dans la \textit{Revue}, en 1903– est une infamie au point de vue des enfants, une trahison au point de vue religieux, et une malpropreté au point de vue social” (Pully, 1921: 374).

\textsuperscript{28}Entre otros actos vandalícos, las suffragettes inglesas pusieron una bomba en la National Gallery y mataron a un perro que había obtenido el primer premio del jurado en un concurso canino. Véase en la Sección “Les Lettres de la Cousine” del mismo periódico el artículo de Yvonne Sarcey, “Les deux féminismes”, donde aborda esta forma de feminismo agresivo y violento, frente al feminismo sereno y sensato de aquellas que acudieron al Congreso internacional (Sarcey, 1913: 516-7).

\textsuperscript{29}“Or, la question du vote des femmes, si brutalement à l’ordre du jour par les Suffragettes anglaises, devait, nous a-t-il semblé, provoquer des commentaires intérieurs, si j’ose m’exprimer ainsi, dans l’âme de notre élite intellectuelle féminine. [...] Nous leur avons donc posé cette question [...] : ‘Si vous étiez juge anglais, condamneriez-vous les Suffragettes? Également cette autre, qui complète la première: 2° Si vous êtes partisan du droit de vote pour les femmes, quels moyens préconisez-vous pour arriver à l’obtenir?’” (Les Annales..., 1913: 517).
de la vie! Je sais bien que les femmes sont créatures d’instinct, et je les en félicite. Mais ce n’est tout de même pas une raison pour faire de la politique. Je suis contradictoire? C’est ça qui m’est égal!” (Téry, 1902: 2).

De hecho, será en esta misma entrevista donde Gyp se defina claramente como antifeminista “por instinto”, sin dejar por ello de reconocer en la mujer las aptitudes propias de su sexo (“de l’esprit, de la finesse, de l’intuition, du sens artistique”), así como de constatar algunas de las injusticias que padecían:

Mais elles [les femmes] n’ont ni la volonté, ni la ténacité, ni la prudence, ni la maîtrise de soi-même, qui sont indispensables au politicien... [...] C’est encore d’instinct que je suis antiféministe. Jamais il ne me viendrait à l’esprit de m’adresser à une femme médecin ou à une avocate. Préjugé? Habitude? Je ne dis pas non, je constate. Notez pourtant que j’adore la société des femmes intelligentes, et que je trouve non seulement injuste, mais ridicule, la différence de salaire entre l’ouvrier et l’ouvrière (Téry, 1902: 2). La cursiva es nuestra.

4. CONCLUSIONES

De todo ello, se entiende la dificultad de encasillar a Gyp y de etiquetar su cosmovisión. Por su posicionamiento en contra del divorcio, del derecho al voto de la mujer, de su acceso a la vida pública y política, ni se la puede considerar como una feminista propiamente dicha, ni como una promotora de la emancipación femenina. Y sin embargo, tampoco se la puede considerar como a una misóginap por mucho que ella misma se autodefiniera como antifeminista. Gyp se mostró esencialmente nostálgica. Vivió con desencanto la evolución de la sociedad en general, la de su clase social y dentro de ella, la de la mujer en particular.

Por su parte, el personaje de Paulette d’Hautretan, que hemos seleccionado para ilustrar nuestro estudio por cuanto había sido considerado en su tiempo como un modelo de mujer moderna y transformadora de la sociedad, no deja de ser una joven virtuosa que viene a protagonizar una historia moralizante en defensa de la institución matrimonial, o si se quiere, de la denuncia del divorcio como un mal social. Y es que tanto Autour du mariage como Autour du divorce constituyen en esencia un retrato anímico de la élite social decadente de su tiempo, a través de una crítica revestida de la

30 Silverman llega a identificar ambos extremos con una relación de causa-efecto en la concepción de Gyp: “Ironically, the superficially unconventional behaviour and ideas that to some proved Gyp’s feminism were really the marks of her misogyny” (Silverman, 1995: 68).

comicidad y el ingenio de sus diálogos, ideados para divertir y entretenir al lector. La imagen que la autora ofrece no sólo de sus personajes femeninos, sino también de los masculinos es la de la vanidad y la frivolidad. Esta superficialidad se combina con la ridiculez de determinadas maniobras que ocultan una hipocresía sintomática del entorno mundano en el que se mueven. No sorprende, pues, que Claudin se preguntara si Gyp podía sentir alguna simpatía por sus personajes.

En todo caso, resulta evidente que, tal y como sucedía en otros ámbitos de su vida, también aquí Gyp nos muestra sus contradicciones. Sus contemporáneos ya hicieron constatar las curiosas paradojas que abundaban en la vida de la autora, moderna por su discurso y por el espíritu beligerante que lo anima, por su rechazo del corset y del protocolo, incluso por su actuación pública en su lucha política, pero en el fondo tan contraria a determinados avances, no sólo de la ciencia sino también en materia social y de emancipación femenina:

[...] admirez l’étrange contraste, cette femme, dont l’esprit est si moderne, se montre hostile à certains courants d’idées ou d’inventions nouvelles. [...] En plaidant ainsi contre le divorce, Gyp aborde une thèse favorite, ses intimes lui ont entendu dire: ‘Il y a trois choses que je hais: le divorce, la bicyclette et le pétrole’. [...] Nous serions fort étonnés que cette ennemie du divorce et de la bicyclette fut favorable à l’émancipation féminine, aussi complète du moins qu’on la rêve aujourd’hui (Summer, 1898: 125).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


32 De ahí que, según Pellissier, la novela dialogada, tachada por algunos de superficial, fuera la que mejor conviniera a este tipo de obras, calificadas de mundanas y cargadas de una fuerte crítica social: “Ce qui semble caractériser surtout les gens du monde en notre temps, si nous en jugeons par la peinture qu’en font les Gyp, les Lavedan, les Donnay, c’est leur veulerie, leur platitude, leur inanité absolue. [...] A la représentation de la vie mondaine s’adapte parfaitement le genre. Ne lui reprochez pas d’être superficiel” (Pellissier, 1898: 28 y 31).

33 “Je ne saurais dire si Gyp a une très grande sympathie pour les héros qu’il met en scène. J’en doute. Le désir de les faire ressembler le force à nous les peindre sous de très sombres couleurs. On devine qu’il les souhaiterait tout autres” (Claudin, 1893: 434).


*Les Annales politiques et littéraires*, “Le vote des femmes devant l’Opinion Féminine Française” (encuesta), nº 1564, año 31º, 15 junio 1913, pp. 517-518.


---

34 Se trata del mismo artículo de Gyp que se publicaría unos años más tarde con el título “La femme de 1885” en *Le Figaro*, nº 198, año 107º, 16 julio 1932, p. 5.
BIOGRAFÍA MASCULINA VS. AUTOBIOGRAFÍA FEMENINA:
EL OBISPO MIGUEL VILLA Y LAS FUNDADORAS DEL CONVENTO DE
SAN JOSÉ DE SÁSSARI (CERDEÑA)

Marina Romero Frias
Università di Sassari

El primer contacto del reverendo Miguel Villa con las monjas madrileñas en casa de los condes de Bonorva en L’Alguer, donde están acogidas desde su llegada a tierras sardas el 8 de julio de 1673, probablemente no tuvo otra consecuencia sino la de constatar que la más joven de ellas – sor Mª Inés – no estaba en condiciones de viajar, por lo que fue necesario retrasar la entrada de las religiosas en la ciudad de Sássari. Es posible que el joven párroco (debía de tener entre 25 y 30 años) de San Sixto o San Apolinar de esa ciudad no supiera aún que aquellas exhaustas pero intrépidas viajeras serían muy pronto sus hijas espirituales, durante más de una década, en la fundación que iban a constituir: el convento de San José1.

Solo una semana después, cuando finalmente pueden trasladarse a la ciudad turritana y una vez formada la pequeña comunidad tras la emotiva acogida que la ciudad les dispensa, el arzobispo formaliza el cargo al que está destinado: ser el confesor y director espiritual de las capuchinas venidas de allende el mar al lugar donde Dios quería se hiciese la fundación, la ciudad en la que (según su propia revelación) “me hazen muchas ofensas” (Romero 2007: 114).

La nueva fundación dedicada a San José se arraiga rápidamente: la primera clausura se organiza en el mismo palacio episcopal mientras a toda prisa se adecuentan las casas que formarán el convento provisional al que la comunidad se muda el 17 de septiembre2. Por tanto, es en el episcopio que el joven presbítero encuentra al grupo de sus hijas espirituales, formado por cuatro madres fundadoras – sor Mª Inés fallece el 21 de julio –, más “cinco niñas y cuatro novicias grandes”, todas ellas de la nobleza de la ciudad, a las

2 El convento definitivo, cuya primera piedra se puso el 21 de noviembre y que hoy aún existe, no lo verá terminado ninguna de las fundadoras, pues se inaugura en 1690: Teresa y M. Josefa mueren respectivamente en 1681 y 1682. Cándida en 1688. La única que les sobrevive, Juana Francisca, está ya en la fundación de Tempio donde muere en 1694.
que el arzobispo había dado el velo el mismo día de la llegada de las madrileñas\(^3\); y el episcopio es también donde la nueva abadesa Juana Francisca, la madre vicaria Mª Cándida, Teresa, y Mª Josefa inician su aventura en la isla, una *tierra de bárbaros* en la que lograrían *corona de Martyrio*, pues ese era el espíritu con el que habían ido a Cerdeña\(^4\).

Por consiguiente, las madres fundadoras pueden no tener las ideas muy claras del lugar adónde habían llegado, confundiendo la isla mediterránea – un reino de la Corona de Aragón, desde más de tres siglos –, con tierra de infieles; pero Villa sabe perfectamente cómo debe portarse con sus hijas de confesión. Y lo hace de consecuencia, no limitándose a la misión primaria que le ha sido encomendada, es decir, ocuparse de sus almas, mediante una labor de orientación, guía, ayuda espiritual o acompañamiento, sino que va más allá: ayuda a Teresa en la redacción de su *Vida*\(^5\) y, a lo largo de un año y medio (desde el 26 de abril de 1674 al 28 de octubre de 1675), observa y anota diligentemente todo lo que Cándida le refiere sobre la suya\(^6\). O sea que interviene en primera persona en la consabida práctica de los confesores de la época que pedían a las penitentes espiritualmente dotadas (o problemáticas) que pusieran por escrito sus vivencias y/o sus experiencias visionarias; una práctica que les servía como instrumento auxiliar en la confesión y dirección espiritual.

Y aquí surge espontáneo plantearse el problema del porqué Villa entre las 30 novicias y postulantes además de las cuatro fundadoras que contaba el convento de Sássari desde principios de 1674 escoge solo a dos\(^7\). Ya he escrito en otras ocasiones que, a pesar de que las cinco capuchinas que llegan a Cerdeña tienen rasgos comunes: todas han nacido en España (aunque una es de familia flamenca), pertenecen a una clase privilegiada (la pequeña o media nobleza), han sido educadas en el temor de Dios, desde muy temprana edad tienen la certeza de que quieren ser *esposas de Cristo*, mueren en Cerdeña y su muerte se encuadra en la “perfecta tradición hagiográfica”, para el

---

\(^3\) “Intanto nella cappella arcivescovile vestivano l'abitto di novizie le nobili signorine: Giovanna Frassu, figlia di don Ignazio, Maria Maddalena Amat Manca dei marchesi di Villarios, Isabella Sampero figlia di don Leone Veguer, o vicario regio e di donna Lucrezia Cugia, Chiara Quesada Figo di don Proto, *conseliero* secondo del comune, Anna Salvino di don Francesco Salvino di Castelsardo, e Anna Rosa Pinna Laconi” (Filia, 1914: 25/1).

\(^4\) Según cuenta la biografía de la madre abadesa Juana Francisca (Romero, 2007: 14).

\(^5\) *Relación de la sobredicha Maria Theresa, una de las Fundadoras de este Monasterio de las Capuchinas de Sässer, sobre su Vida, trasladado de lo que ella misma en parte dio a su Padre Confesor y en parte escribió de su puño.* (Romero, 2007: 181-292).

\(^6\) *Descripción de la Vida de la Madre fundadora Sóror Maria Cándida Religiosa Capuchina del Com蓬勃 de San Joseph desta ciudad de Säcer. A los 26 de Abril 1674.* (Romero, 2007: 142-152)

\(^7\) "Novicias y ninas di ogni classe, nel frattempo aumentavano di numero si che ai primi del 1674, secondo la relazione inviata dal Brunengo al cardinale d'Aragón, l'ospizio ne contava trenta" (Filia, 1914: 25/1).
confesor solo las ya citadas Cándida y Teresa son sujetos dignos de interés (es posible que de no morir tan prematuramente también Inés lo hubiera sido). Las posibles respuestas serían por lo menos dos.

Si por una parte, no sería disparatado considerar que Villa juzgara hallarse ante dos paradigmas de virtud y religiosidad; dos capuchinas ejemplares cuya vida podía tener el propósito didáctico y edificante que está a la base de las bio/hagiografías. Por la otra, el afán de protagonismo (muy frecuente entre los directores espirituales) podría haber impulsado al joven presbítero a ir aún más lejos, en busca de una santa propia, creyendo (como otros muchos antes que él) haber descubierto en las monjas madrileñas a su santa (o sus santas) Teresa y, por consiguiente, que también Sássari podía tener su advocación local (Myers, 2006: 75).

¿Y qué mejor prueba que el esbozo biográfico sobre Cándida o la ayuda que da a Teresa? Es incuestionable que al confesor correspondía escuchar, descifrar e interpretar lo que las monjas escribían o contaban sobre sí mismas o sobre su orden y sus hermanas en la religión. Como también que, en muchos casos, “estos documentos sirvieron de base para que frailes y presbíteros, confesores y directores espirituales redactaran y editaran más tarde las vidas de monjas ejemplares” (Lavrin & Loreto, 2006: 8). Por consiguiente es fácil conjeturar que la intención del joven confesor pudiera ser la de forjar una imagen histórica idónea para ser divulgada a través de un proceso de recreación de la personalidad femenina (Lavrin, 1993: 31). Respecto a Cándida dicha hipótesis es casi una certeza, aunque incluso en el caso de Teresa no cabría descartarla. Una nota autógrafa del sucesivo confesor del convento, el jesuita Simón Sotgio, refrenda cuanto anotado por la monja copista al principio de la transcripción de la Vida de la capuchina, añadiendo información complementaria: su propia intervención en el texto y que los papeles obraban en poder del recién nominado obispo:

Todo lo que aquí va escrito es de mano del Illustissimo Señor Don Miguel Villa, Obispo de Ampurias el qual antes fue Padre confesor de estas Madres Capuchinas del nuevo Convento de Saher desde que se fundó asta que fue promovido a dicho obispado el año de [en blanco]. Dictóselo todo la misma Madre Sóror Maria Theresa; la qual después continuó en escribir el discurso de su vida que va en los demás papeles que se siguen según el número de páginas y folios, los cuales me entregó el dicho Illustissimo Señor Obispo, para ponerlos en algún buen orden, para gloria de Nuestro Señor y provecho de las almas. El folio y páginas que se siguen a estas es el 16, según la cuenta destos menores en 4º. Y porque dello conste en todo tiempo lo

---

8 En cuanto a esto, 3erá el siguiente confesor que tendrá la comunidad, el padre jesuita Simón Sotgio, quien le sacará fruto, encargando a las profesas sardas las Vidas de las madres fundadoras (Romero, 2011).

9 Véase la nota 5.
firma de mi mano oy en Sácer en el Colegio de S. Joseph de la Compañía de Jesús a 7 de enero de 1698. [Firmado:] Simón Sotgiu\textsuperscript{10}.

De todas formas, lo más plausible es que Villa aplicara la citada práctica habitual entre los confesores pues no cabe duda de que necesitase dicha herramienta para comprender y orientar a las dos problemáticas hijas de confesión que le llegaban de la Península (Jacobson Schutte, 2006: 262). Y en el caso de que su objetivo fuera otro (a parte el de mostrar modelos de perfección imitables para la comunidad), es decir divulgar la vida ejemplar de sus hijas espirituales, se quedaría solo en una suposición, pues al trocar el confesonario con la mitra sus prioridades fueron otras (Romero, 2011-13 y Tola, 1838: 458-59).

Dejando de lado la autobiografía de Teresa ya que la intervención de Villa es sin duda más marginal en cuanto escribe \textit{al dictado}, quiero centrarme en la que he denominado la \textit{biografía masculina} de Cándida confrontándola con el texto escrito por la propia monja, ya que – pienso – ni una se puede considerar \textit{tout court} como una fuente primaria de las que “permitieron el diseño y edición de las muy conocidas «vidas de monjas» reescritas por hombres” (Loreto López, 2006: 24), ni la otra un discurso de contenido moral, político e ideológico basado en un modesto texto pensado y escrito por una mujer\textsuperscript{11}. Ya que no tenemos conciencia, repito, de lo que en realidad el futuro Obispo de Ampurias quería hacer con el \textit{doble texto} auto/biográfico. Lo que sí se puede afirmar es que tanto la versión masculina como la femenina son las fuentes que, años más tarde una monja del mismo convento, utiliza para escribir las vivencias de Sor Cándida en la \textit{Relación por mandado de su confesor extraordinario el P. Simon Sotgiu [...]} (Romero, 2007: 142 y 2011: 224-26).

1. LOS TEXTOS EN CUESTIÓN

1.1 Extensión y contenido

La \textit{Relación que la Madre Sóror Isabel Cándida escribe de su vida [...]} consta de 52 folios divididos en 26 capítulos; tras una \textit{Exclamación} y la consabida \textit{humilitas}: “Aora

\textsuperscript{10} El documento manuscrito se conserva en el Convento de las Madres Capuchinas de Sássari; la cursiva es mía.

\textsuperscript{11} Y también surge espontáneo plantearse el papel que representan el confesor y su hija espiritual, si se trata de una doble creación de cada uno por separado; o bien, existe un proceso de recreación/reconstrucción del discurso de Cándida por parte de Villa. Es decir, si este último toma apuntes mientras habla Cándida y luego objetivamente, sin intervenciones, lo pasa \textit{en limpio}; o si lo \textit{traduce}, o sea lo transcribe dándole su propia interpretación.
dándome Bos licencia, y vuestra gracia, daré principio a referir vuestras Misericordias obradas en esta indigníssima esclava vuestra […]”, empieza con el capítulo dedicado a los “Padres y nacimiento de esta vil Pecadora” (Romero, 2007: 59) y termina con el proyecto de la Fundación de Cerdeña y las “grandes dificultades y contradicciones que comenzó a padecer acerca de yr a la Fundación” (Ibídem: 115); o sea que lo que refiere sor Cándida es su vida precedente a la llegada a Sássari.

La Descripción de la Vida de la Madre Fundadora Sóror Maria Cándida escrita por el confesor Villa se compone de 9 folios divididos en 19 capítulos o apartados de diferente longitud (algunos son muy breves). En los dos primeros traza una semblanza de Sor Mª Cándida, luego pasa a describir el carácter pero sobre todo la vida que conduce en el convento de Sássari aunque con frecuentes alusiones a la vida en Madrid. La fuente principal de información es la propia monja, lo que ella escribe sobre sí misma o lo que ella le cuenta, así como las conclusiones que saca observándola (Ibídem: 142-146).

2.1. Tiempo de la escritura

No sabemos en qué fechas Cándida escribe su Vida. Pero seguramente entre finales de 1674 y 1676. Las dos digresiones llevan fecha, en el capítulo10, de manera explícita: 1675. 20 de Mayo y, en el 6º, implícita: “aún no había cumplido los 9 años… [1646] por espacio de 28 años… [1674]” (Ibídem: 78 y 69)12.

De todas formas tenemos constancia de que empieza a hacerlo por orden de Villa el 19 de diciembre de 1674, al año de llegar a Sássari, explicando sus visiones intelectuales (Romero 2007: 163-4); las cosas particulares que le pasan (20/21 agosto de 1676), los grandes aprietos que duran hasta el 14 de septiembre (1676), su experiencia negativa en Cerdeña y el arroboamiento que tiene la víspera de la profesión de sor Rosalía Mancusa (Ibídem: 160-1 y 170-1). Y sigue escribiendo por orden del confesor al menos hasta el 20 de noviembre de 1681 cuando explica la visión en la que el alma se le sale del cuerpo (Ibídem: 150-1)13.

Ya en el encabezamiento está explicitado el momento en que Miguel Villa empieza la biografía de sor Cándida (o empieza a tomar apuntes de lo que iba a ser, tal vez, una

---

12 La cursiva es mía.
13 Todo lo referido fue “trasladado de dos papeles que debían ser cartas escritas de su puño” por la monja copista (Romero 2007: 151-77).
3.1. Estructura y tiempo de la narración

Cándida, exceptuando un par de digresiones, sigue escrupulosamente el típico orden lógico y cronológico de las autobiografías espirituales, anotando las fechas en las que se suceden los hechos. Todo lo que narra se desarrolla en Madrid: en casa de sus padres y en el convento de la Concepción Capuchina.

Empieza algo antes del embarazo y nacimiento (9 de septiembre de 1637), pues explica que sus padres después de dos varones deseaban una niña. Los primeros capítulos, por tanto, están dedicados a la niñez: a su ingreso en el convento en 1642 (tiene solo 5 años y medio), a la primera comunión el año 1647 y – en el capítulo sexto – a los “peligros de que N.S. la libró en ese tiempo”, concretamente un cierto episodio por el que “lebantó el demonio en mí un incendio de tentaciones sensuales, tan importunas que a no haberme assistido el riego de la divina gracia para apagar tan maldito incendio, no se qué hubiera sido de mí, porque por espacio de casi 28 años apenas me ha dejado sosegar” (Romero 2007: 68). Con todo es un incendio que aún sigue vivo pues, valiéndose de esa breve prolepsis, expresa su estado de ánimo en el momento de la escritura (1675). En el sucesivo cuenta su adolescencia (tiene 14 años) y “los trabajos que padeció” durante ese periodo de su vida.

El capítulo 10º que trata de “cómo entró en su último año de Nobiciado y cómo se dispuso para su profesión” en el convento madrileño (marzo de 1653) se interrumpe inmediatamente con una larga digresión de un par de folios (que la copista inserta entre rayas de separación) fechada en 20 de mayo de 1675, es decir cuando ya está en Sássari: “por cumplir con la obediencia de Nuestro Padre Confesor [Villa] manda escribir sobre el estado en que Nuestro Señor tiene mi alma” (Romero, 2007: 78-80).

Los siguientes tratan de la profesión a los 17 años y medio (1654); de varios hechos acaecidos entre 1657 y 1666: la muerte de la religiosa que se había criado con ella, “la tentación y ejercicio que Nuestro Señor” le había dado con una religiosa, las fiestas que se celebran en Madrid tras el Breve de Alejandro VII sobre la Inmaculada Concepción, las enfermedades que padece y la muerte de un caballero “muy santo y vienhechor de nuestro Combento llamado Don Clemente de Torres, muy conocido por sus muchas

---

14 La cursiva es mía.
birtudes y sanctidad” que la deja muy postrada pues le da mucha envididía (confiesa que le hubiera gustado estar en su lugar) por “la consideración de la gloria que gozaba”; explica también la profesión de Sor Mª Inés, que forma parte del grupo fundacional de Sássari; “la alegría y júbilo” de cuando entra en posesión de la celda recién construida en el convento madrileño; la elección de otra compañera en la aventura sarda, la madre Juana Francisca, 3a abadesa de la Concepción y su propio nombramiento a consiliaria del mismo, etc. (Ibídem: 82-111).

A partir del capítulo 23 casi todo el relato se centra en el largo y atribulado proyecto de la fundación de Cerdeña (1666-1668) y de su elección a Maestra de novicias (Romero, 20121). El último capítulo (1669-1673) dedicado a las “grandes dificultades y contradiciones que comenzó a padecer acerca de yr a la Fundación”15 se interrumpe bruscamente en mitad de una frase (Romero, 2007: 116).

Por su parte, Villa no sigue la diégesis típicamente cronológica de este tipo de narraciones que reflejan el molde de las hagiografías, bien que al principio pudiera parecerlo. Comienza, en los dos primeros capítulos, con la parte de la vida de Cándida precedente al ingreso en religión de manera bastante exhaustiva (a veces dando más noticias que la directa interesada): sus antecedentes familiares, el embarazo de la madre, la promesa de destinarla al divino servicio en el convento de Capuchinas si fuera niña, el nacimiento y la ratifica del ofrecimiento, la resistencia del padre, los milagros ligados a la niñez de Cándida, el ingreso a los cinco años y medio y todos los “trabajosos aprietos interiores” que padece desde los 12 años, su distanciamiento y sucesivo acercamiento a los 18 cuando “comenzó el Señor a favorecerla con tan continuadas y particulares favores y mercedes de visiones” (Romero, 2007: 143).

A partir del 3º, suspende el relato de la vida de la capuchina, primero en una suerte de analepsis, retrocediendo a casi 20 años atrás cuando Cándida empieza a padecer lo que Villa denomina “muy notables movimientos contra la castidad”. La cuestión es que, a través de una hendidura en el despán del convento madrileño, había visto a mujeres y hombres en actitud equivoca y desde entonces “hizo determinación de no mirar a ningún hombre, según así lo cumplió lo restante de sus días”; luego regresa al presente (Sássari) para contar su propia experiencia: “que siendo que cada día […] recibía de mi mano la comunión, nunca me vio la cara, como ni las veces que fui a confesarla estando mala en la cama en la cama, aun mandándola que se alçasse el velo, nunca se atrevió a

15 El grande padecimiento y la aversión de tener que ir a Cerdeña lo explica en otros papeles escritos en 1672 por orden del confesor (Romero 2007:153-156).
alzar los ojos, según siempre los tenía mortificados” (Ibídem: 144). En los dos apartados que siguen el tiempo de la escritura y el de la narración coinciden, pues el confesor describe las experiencias místicas y físicas de la capuchina en la nueva fundación. Luego vuelve a hacer un salto atrás tanto en el tiempo (1663) como en el espacio (Madrid) para contar en el sexto el episodio del caballero16 y, en el siguiente, una confidencia siempre de la capital.

A partir del 8º es un ir y venir de Sássari a Madrid y de vuelta a Sássari, de confidencias de la capuchina, de intervenciones y observaciones del confesor, de cambio de sujeto en la narración (ella/yo-nosotros), de vivencias de Cándida en Sássari (ayunos, mortificaciones, revelaciones, arrobamientos, visiones), de noticias sobre el convento de San José…, hasta el apartado 19, el último, cuando el 28 de octubre de 1675, glosa el desconsuelo de Cándida, “algo arrepentida de haber venido a esta Fundación”, por lo que “una mañana en la oración, no pudiendo hacer de menos, se quejó a Nuestro Señor de lo que estaba aquí [Sássari] padeciendo, diziéndole, cómo había permitido que saliera de aquel lugar tan rico de comodidades [Madrid] para el aprovechamiento del espíritu y metídala en este rincón donde estaba passando por tantos trabajos”. La respuesta que recibe: “en lo más interior de su alma: Esse rincón y estos trabajos quiero que padezcas, no solo con gusto y alegría, sino que también con agradecimiento por ser tan de mi agrado vivir en él, donde tantas almas me han de servir buscando mi mayor gloria (Ibídem)”. Y los sentimientos de la capuchina al oírlas: “conociendo su falta quedó muy castigada y corrida delante de su Magestad, pero después desso, al passo muy alentada en su alma, agradecida a lo que le dava a merecer de trabajos y desseosa de padecer más por ser tan de su Divino agrado” (Romero, 2007: 152).

A partir de este momento el confesor no escribe nada más (o si lo hizo, no ha llegado hasta nosotros) sobre la capuchina que había dejado la grandeza de la Corte, la comodidad del monasterio madrileño para que su destino se cumpliese en un convento provisional angusto e incómodo en la ciudad de Sássari.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


16 Vide supra.


Romero Frías, M., “Emprendiesen obra tan ardua de tierras tan distantes. Historia de la fundación y de las fundadoras del convento de las Capuchinas de Sássari (Cerdeña) sacada de los escritos de las mismas”, M. Martín Clavijo, S. Bartolotta, M. Caiazzo & D. Cerrato (Eds.), Las Voces de las Diosas, IX Convegno Internazionale Gruppo di Ricerca Escritoras y Escrituras, Sassari 20/21/22 settembre 2012, Publidisa, 20122, pp. 1157-84.


ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL:
COMPROMISO LITERARIO Y POLÍTICO

Jose V. Romero-Rodríguez
Universitat de València

La vida de Eleonora de Fonseca Pimentel (Roma, 1752-Nápoles, 1799) está completamente ligada a su obra, ambas recorren un mismo camino desde que empezó sus estudios hasta que fue encarcelada y ejecutada. Fue una mujer muy comprometida con la cultura y la sociedad de su tiempo, de hecho, en su obra principal, Il Monitore Repubblicano, hace varias alusiones sobre lo importante que es tener al pueblo llano informado, usando para ello la lengua que ellos conocían, el vernáculo napolitano.

Perteneciente a una familia de la nobleza, en su juventud estuvo muy ligada a la causa monárquica de los Borbones y los Augsburgo; sin embargo, su ideología evolucionó con el tiempo debido a las influencias adquiridas en los ambientes ilustrados, por lo que se replanteó la situación político-social del momento y se alejó de lo que ella creía injusto. Esta evolución significó un cambio radical de valores y un rechazo de aquellos que había conocido desde niña.

No obstante, en su obra no sólo se nos muestra este cambio de perspectivas, que siguen una linealidad en cuanto a su manera de pensar, sino que nos revela el fuerte carácter y la activa pasión que la autora sentía y conseguía transmitir por los temas sobre los que escribía. Esto se confirma en todas sus obras, sobre todo en sus sonetos compuestos desde la perspectiva más personal y privada, ya que en ellos habla sobre aquello que le sucede a ella misma, sus temas tratan principalmente de la situación política y social del momento.

La formación cultural de Eleonora de Fonseca Pimentel empezó desde que ella era muy joven. Inició sus estudios en Roma de la mano de su tío materno, el abad Antonio Lopez, estudios que comprendían latín, griego, matemáticas e historia natural. La relación con su tío hizo que entrara en contacto con la Accademia dell’Arcadia y, seguramente, frecuentó los populares salones literarios. Tras la mudanza familiar a Nápoles, donde sus estudios continuaron bajo la supervisión del tío, tuvo acceso a los mejores maestros napolitanos, con quienes estudió lenguas (portugués, italiano, francés e inglés), matemáticas, astronomía, química, mineralogía, botánica y filosofía. Su tío fue el encargado de introducirla en el ambiente de los salones literarios, donde empezó a
recitar sus primeras composiciones. Poco tiempo después entró a formar parte de la Accademia dei Filaleti bajo el nombre de Epolinfenora Olcesamante.

Este nombre aparece ya en su primera obra de reconocido valor artístico y estético, una cantata en honor de la boda real entre Fernando de Borbón y María Carolina de Augsburgo en 1768, cuando sólo tenía 16 años. El poema, titulado Il tempio della gloria, es una composición epitalámica presentada en la corte el día del matrimonio regio. El poema presenta a los dos esposos como los descendientes directos de dos figuras heroicas de la tradición clásica; el rey Fernando es presentado como descendiente de Héctor de Troya, y a la reina María Carolina como descendiente del mítico Sigisberto. Esta composición data del mismo año en que accedió a la ilustre Arcadia di Napoli con el nombre de Altidora Esperetusa (Urgnani, 1998: 36-37).

Siete años después, en ocasión del nacimiento del primer hijo de los reyes, compuso La nascita di Orfeo. Esta es una composición laudatoria, de tono vivamente monárquica, en la que exalta las figuras tanto de Fernando IV como de su hijo Carlos. No obstante, estas composiciones de tipo encomiástico no son nada fuera de lo habitual, dado que los intelectuales todavía consideraban a los Borbones como los monarcas destinados a fomentar y aplicar la reforma del Estado.

En 1777 compone la cantata Il trionfo della virtù, que está dedicada al marqués de Pombal después del atentado que sufrió mientras inauguraba una estatua ecuestre del rey José I de Portugal. El ministro Pombal era reconocido por haber luchado para imponer unas limitaciones a los poderes tanto de la nobleza como de la curia. La obra incluye a modo de prefacio una carta dirigida al ministro en la que apoya todo sus actos y elogia su actitud y trabajo. Al parecer fue este ministro portugués quien con su compromiso ciudadano hizo replantearse la situación político-social del Estado a Eleonora (Ciglio, 1999: 185).

En 1779 los problemas con su marido toman un nuevo cariz y se ve sumergida en el periodo más triste y desolador de su vida privada y fue, precisamente, en el que publicó un volumen con sus obras más personales, que narran un momento tremendamente doloroso para Eleonora de Fonseca Pimentel, estos son Sonetti in morte del figlio y Ode elegiaca per un aborto. Son composiciones en las que se nota el terrible sufrimiento por la pérdida de sus dos hijos, uno neonato (8 meses), al que dedicó 5 sonetos, y una oda en la que describe, de manera detallada y con tono costumbrista, su aborto. Aunque ambas composiciones giren en torno al mismo tema, el dolor por la perdida de un hijo, es clara la diferencia en el tono. Mientras que en los sonetos se ve como la madre pasa
por diferentes etapas entre el dolor y la aceptación, la oda nos presenta la vuelta a la vida a través de la muerte, narrando las fases del aborto desde que el feto deja de moverse hasta que el médico finaliza la operación quirúrgica.

Para la inauguración de la Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere en 1780, Eleonora de Fonseca compuso el soneto Scese vergine Dea al Mondo infante. El poema habla de cómo la sabiduría, personificada en Sofía, después de un gran viaje por las civilizaciones clásicas más importantes, encuentra como lugar apropiado en el que establecerse la Academia fundada por la reina de Nápoles María Carolina (D’Episcopio, 2008: 31). El hecho de que este soneto fuese presentado el día de la apertura de la escuela y el tono encomiástico demuestran que la reina y la autora mantenían una estrecha relación entre ellas. Además llama la atención el tono triunfante con el que presenta a la reina: “Comincia di Sofia, REGINA, il regno”.

En 1782 publicó La gioia d’Italia, compuesta para los emperadores de Rusia. En esta obra empieza a evidenciarse un cambio en el pensamiento de la autora que ironiza sobre la situación del momento, en la que Catalina mantiene alejado del trono y del gobierno a su hijo Pablo.

Posteriormente, en 1785, escribió Il vero omaggio, cantata compuesta para celebrar el retorno de los reyes de su estancia en Sicilia. Si bien puede parecer que el propósito de esta obra sea simplemente festivo, en realidad existe una segunda finalidad detrás de su composición. En este año el padre de Eleonora de Fonseca empezó las acciones legales para recuperar la custodia de su hija, proceso que duró hasta el 26 de junio de 1785, en que concluyó la causa y se llevó a cabo la separación legal entre ella y su marido. El acuerdo de separación incluía una pensión de 156 ducados anuales, es decir 13 ducados al mes (Urgnani, 1998: 24), cantidad que resultaba escasa para cubrirle los gastos. Así pues, pidió un subsidio al rey Fernando, que le fue concedido con fecha del 16 de agosto. La voluntad de agradecer a los reyes el haberle concedido esa ayuda parece ser el verdadero motivo de composición de esta cantata.

La separación de su marido conllevó el que se sintiera libre para poseer y escribir libros, evidenciando, de manera más radical, el cambio ideológico de la autora. Se centró entonces en la obra Nium diritto compete al Sommo Pontefice sul Regno di Napoli de Nicolò Caravita, que tradujo del latín para hacerla más accesible a todo tipo de público (De Fonseca, 1943: 236-237). Se trata de una obra tremendamente polémica desde que la publicó su autor Nicolò Caravita, así como cuando casi ochenta años después Eleonora de Fonseca la rescató y la republicó traducida. Esta nueva edición se
abre con una introducción escrita por la traductora en la que analiza y reflexiona sobre la situación de los poderes, negando cualquier poder terrenal que la iglesia, o el papa como máximo representante de esta, pudieran tener sobre el reino de Nápoles. Esta obra muestra las esperanzas que los intelectuales habían puesto en un proceso reformador guiado por los reyes y apoyado por los ilustrados. A pesar de cierto conservadurismo presente en esta obra, con su publicación Eleonora hacía patente su ideología republicana y sellaba su destino, pues, se convirtió en persona sospechosa frente a los reyes de Nápoles, especialmente la reina María Carolina que había sufrido el terrible final de su hermana María Antonieta en Francia. Eleonora fue la única mujer que compartió represalias y castigos por su ideología puesto que pasó a convertirse en un personaje peligroso y en aquello que la reina de Nápoles temía (Ciglio, 1999: 8). De hecho, fue encarcelada acusada de leer y poseer libros prohibidos.

Durante su estancia en prisión, Eleonora radicalizó su ideología como muestra el soneto que compuso en la cárcel dirigido a la soberana. Se sabe que la reina María Carolina lo recibió mientras se encontraba en Palermo, así mismo encontraron una copia en uno de los bolsillos del hermano de Eleonora, cosa que hizo que lo llevaran a prisión (Urgnani, 1998: 95). El soneto se abre con una llamada de atención a la reina en la que usa una fuerte adjetivación para referirse a ella y termina la estrofa lanzándole un reto. El segundo cuarteto se compone de una fuerte advertencia en la que le exhorta a no estar tan tranquila, insistiendo en que sus actos tendrán consecuencias. Pero las estrofas más fuertes son los dos tercetos, siendo en el primero en el que le recuerda la suerte de su hermana Maria Antonietta, por reinar de la misma manera tiránica; y el segundo es una clara amenaza que tiene como propósito hacerle pensar que todas las acciones tienen sus consecuencias.

Rediviva Poppea, tribade impura,  
d'imbecille tiranno empia consorte  
stringi pur quanto vuoi nostra ritorta  
l’umanità calpestà e la natura…  
Credi il soglio così premer sicura,  
e stringer lieto il ciuffò della sorte?  
Folle! E non sai ch’entro in nube oscura  
Quanto compresso è il tuon scoppia più forte?  
Al par di te movi guerra e tempesta  
sul franco oppreso la tua infame suora  
finché al suolo rotò la indegna testa…  
E tu, chissà? Tardar ben può, ma l’ora  
segnata è in ciel ed un sol filo arresta  
la scure appesa sul tuo capo ancora.
Finalmente, su obra más representativa es la revista *Il Monitore Napoletano*, de la que fue directora y redactora. Esta revista publicó 35 números entre febrero y junio de 1799. Se trata de una obra fundamental en la trayectoria literaria e ideológica de Eleonora (Croce, 1943: 236-237). En ella vemos el fuerte cambio y la dureza con la que se ha transformado su pensamiento, el completo giro que ha dado a sus ideales y el ímpetu que pone en defender lo que ella considera mejor para todos, no sólo para unos pocos privilegiados. La obra empieza con la proclamación de la Republica Napolitana, y es así como titula al primer artículo que publica en *Il Monitore Napoletano*, que inicia así:

*Siam liberi infine, ed è giunto anche per noi il giorno, in cui possiam pronunciare i sacri nomi di libertà e di uguaglianza, ed annunciarne alla Repubblica Madre, come suoi degni figliuoli; a’ popoli liberi d’Italia e d’Europa, come loro degni confratelli.*

Il passato esoso governo, se per lo spazio di quasi nove anni ha dato non più veduto esempio di cieca persecuzione e feroce, ha pur questa Nazione somministrato un maggior numero di martiri dentro a’ criminali più orribili, in mezzo a’ trattamenti più acerbì, ed alla morte ad ogni istante lor minacciata invitti sempre ad ogni promessa d’impunità e di premio, ed ha opposto ai vizi della passata tirannia altrettante private e pubbliche virtù.

Esta publicación salió el día 2 de febrero de 1799, apenas dos meses después de haber salido de prisión. Se puede observar que su encarcelamiento no minó en modo alguno su entusiasmo; es más, en estas líneas se denota una gran fuerza, pasión y convicción por la lucha de ideales que llevaba a cabo. También refleja la consolidación de su evolución ideológica; ya no escribe para deleitar ni para elogiar, ahora lo que busca es convencer y argumenta para mostrar la actitud negativa de la monarquía y cómo el gobierno monárquico no acepta réplicas, es brutal contra todo aquel que expresa una opinión contraria a la suya y no le importa el bienestar social. Al mismo tiempo que Eleonora muestra la crueldad y tiranía del gobierno monárquico también presenta una alternativa, la República, una forma de gobierno en el que todos son libres, aceptados e iguales, por lo que la defiende por ser la opción más justa y más obvia de entre las dos.

En parte, esta completa repulsión hacia la monarquía está impulsada por la desilusión de unos ideales previos, cuando aún creía en la tarea unificadora de la monarquía. Por ello no comprende que el pueblo llano no entienda la necesidad de cambio, y critica su actitud diciendo que “Lo spirito pubblico, il qual era già qui formato e diffuso, salvo che […] in quella commiseranda parte del Popolo che per la sua ignoranza è da per tutto più

---

1 Este es el texto con el que se inaugura la publicación *Il Monitore Napoletano* dirigido y redactado por Eleonora de Fonseca. La cursiva es mía.
tenace nelle sue antiche impressioni e più facile ad essere aggirata”. Y sin embargo sabe que los necesita, entiende que el máximo potencial de su fuerza llegará el día que todos se unan en contra de la causa monárquica.

Questa parte del popolo, la quale per fintanto che una migliore istruzione non l’innalzi a la vera dignità di Popolo, bisognerà continuare a chiamar plebe, comprende non solo la numerosa minuta popolazione della città, ma benanche la più rispettabile delle campagne; e se sopra di questa parte poggia pur nelle monarchie la forza dello Stato, vi poggia nella Democrazia la forza non solo, ma la sua dignità.

Una gran linea di separazione disgiunge fra noi e questa parte del rimanente popolo, appunto perché non si ha con essa una lingua comune. […] la plebe diffida de’ patrioti perché non gl’intende’.

Explicando que el cambio es necesario para su dignidad como personas y pueblos, advierte de que no se llevará a cabo ninguna variación en ellos no por la diferencia cultural existente entre los ilustrados y la plebe, sino por la falta de una lengua común que ayude a los patriotas a acercarse a esa parte del pueblo y exponerles sus ideas. Aunque ella considere que es el último de sus problemas “Se ben si rimonti alla cagione de’ nostri ultimi mali” sabe que no se conseguirá nada si tienen el contra a esta parte de los ciudadanos. Claro que la lengua no es el único modo de llegar a los napolitanos, y ella lo sabe. Después de haber pasado la mayor parte de su vida en Nápoles, es consciente de que el pueblo hay algo que necesita casi más que la tranquilidad de un sistema político que conocen, y ese algo es la religión. Por ello, hecha a las creencias más arraigadas del pueblo llano, sabe que el poder espiritual ejerce una gran influencia en sus ideales más profundos, y si hay algo capaz de hacer cambiar a todo el pueblo napolitano es el milagro de San Gennaro.

Il Popolo Napoletano, il quale allorché insorse alla resistenza, se mostrò accecamento di ragione, svelò insieme un vigor di carattere che ignoravano in lui gli stessi suoi connazionali, serbava tuttavia nell’animo pel nuovo sistema quel non so che di acerbizza, che è figlia del dolore della scoditta. La cosa più difficile per ciascun uomo è quella di persuadersi di non aver ragione. Con giudizio visibile S. Gennaro doveva ora decidere il gran piatto tra questo sistema e il Popolo: vedeva questi l’omaggio prestato al suo patrono celeste dal Commissario e dal Generale Francese, ed avendo per certo che il Santo avrebbe, col ricusar il miracolo, giudicato per lui, tripudiava anticipatamente, e dalla presenza del Commissario e del Generale traeva una gioia di più al suo futuro trionfo. Ma dieci minuti non passano, e l’umor appar liquefatto dentro l’ampolla. Nel primo momento, sorpresa e stupore! Nel secondo, perplessità: nel terzo, decisione e slancio alla gioia. – Pure S. Gennaro si è fatto Giacobino! – Ecco la prima voce del Popolo. Ma può il Popolo Napoletano non essere quel ch’è S. Gennaro?

Este milagro de S. Gennaro es lo que la revolución necesitaba para afianzarse y ampliar adeptos para la causa. En el artículo del 9 de mayo la autora narra, con detalle y

---

2 Cursiva mia. Número 3 de Il Monitore Napoletano, publicado el sábado 9 de febrero de 1799.
3 Número 26 de Il Monitore Napoletano, publicado el jueves 9 de mayo de 1799.
tintes costumbristas, todo el rito y la expectación de la liquefacción de la sangre de San Gennaro otorgándole un significado político, acorde con su ideología, a un hecho arraigado en la mentalidad y la religiosidad napoletana. De hecho, el que el “milagro” de la liquefacción se produjera de manera casi inmediata significa para los asistentes, incluida Eleonora Fonseca, que la razón y la religión están de su parte, como deriva de la frase entusiasta “Pure S. Gennaro si è fatto Giacobino!” . Por otra parte, además, del beneplácito del santo en cuanto a la revolución, también tienen la oportunidad de demostrar que todo aquello que dicen sobre los ideales del movimiento es cierto, y como narra Eleonora “Le devote spettatrici riflettono, che questa è la prima volta, ch’è pur ad esse permesso di assistere al miracolo”. Pero, además, les ha cautivado también el hecho de que las máximas autoridades militares republicanas estuvieron presentes durante todo el rito y durante la procesión, algo que jamás había hecho el rey (Croce, 1943: 125). Pero lo que más destaca Eleonora es que la causa republicana rehúye del terror, de la violencia sin sentido para conseguir lo que se quiere, los “patriotas” no agreden, sino que enseñan e involucran; no asustan ni amenazan, comparten y distribuyen, ya que su objetivo es el de agrupar a todos los ciudadano contra la opresión monárquica.

El objetivo perseguido durante la celebración tuvo su efecto, y aunque no le dieron la difusión que podrían haberle dado, consiguieron que muchos de los presentes empezaran a comulgar con las ideas republicanas. A partir de este momento el pueblo ganó el derecho de ser reconocidos como «Popolo», escribiendo además la primera letra con mayúscula, y no más como «plebe». También adquirieron el derecho a asistir a los actos públicos como la fiesta organizada para quemar las banderas de los insurgentes (Croce, 1943: 138-146).

Desde la voz de Il Monitore Repubblicano, Eleonora de Fonseca no solamente hace campaña para ganar adeptos en las filas republicanas, sino que también narra los avances tácticos y militares del movimiento republicano por la península italiana. En numerosas ocasiones, durante el relato, Eleonora se muestra se muestra exaltada ante las victorias obtenidas y haga gala de discursos de tipo panfletístico. Cito como ejemplo del tono exaltado y triunfante que adopta Eleonora en los artículos de Il Monitore Repubblicano en el que aplaude con orgullo el patriótico sacrificio de unirse generosamente a la cause sin pensar en los peligros, ni la muerte:
Un Cittadino ha Giovedì sera presentato alla Sala Patriotica un suo figlio di tredici anni, il quale nella mattina istessa avea seguito il Gen. Bassette, e nell’affare di Ponticello si era valorosamente battuto. Altri Cittadini presenti contestarono il fatto; tutta la sala si levò ad applaudire, ed abbracciare questo virtuoso fanciullo, che si mostrò disposto a partire di bel nuovo il giorno appresso. Qual è più ammirabile il coraggio del figlio o quello del padre? VIVA LA REPUBBLICA.4

Aquí se evidencia la valentía y el espíritu conciudadano de unión en la lucha contra el enemigo común sin ningún tipo de temor. Su moral no se ve minada bajo ninguna adversidad, es más, las adversidades les hacen fuertes. Todos los republicanos mantienen la firmeza aun sabiendo que no todo está de su parte, es un conflicto en el que el mínimo contratiempo puede decantar la balanza tanto de un lado como de otro. Es por ello que por lo que en su publicación Eleonora llama a la unidad y a la lucha conjunta.

L’attuale possizione d’Italia non è uno svantaggio: l’Italia resterà una nazione di riera, combattera del suo, non dell’altrui ferro cinta; si comprenderà la gran verità, che un popolo non si diffende mai bene che da se stesso, e che l’Italia indipendente e libera è utile allea; dipendente, e di peso; perché la libertà non può amarsi per metà, e non produce i suoi miracoli che preso i popoli tutti affatto liberi5.

Sin embargo, todo estaba destinado a acabar de un modo trágico, y el día 8 de junio de 1799, o el 20 pradial del año VII de la libertad y I de la República Napolitana según el calendario republicanó, fue distribuido el que sería el último ejemplar de la revista fundada por Eleonora de Fonseca. Dicho ejemplar no está completo, de hecho el último de los artículos cierra diciendo: “Giungono altre notizie piú circostanziate, che daremmo nel foglio seguente” y sin embargo no se tiene constancia de la existencia del siguiente número. Poco después fue capturada y aprisionada. El día 20 de agosto de ese mismo año fue ahorrada en la plaza pública, negándose la decapitación, por ser privilegio único de la nobleza napolitana, o cualquier otro tipo de concesión (Croce, 1943: 236-237).

La vida del Monitore Napoletano se cierra casi al mismo tiempo que la vida de su autora y promotora. Es evidente que este periódico supuso un potente ataque contra la monarquía y contra el mundo antiguo. Las represalias tomadas contra esta valiente mujer fueron muy duras. Quizás la reina María Carolina se sintió traicionada por alguien de su entorno, una aristócrata cercana a la monarquía y favorecida por ella, la que impulsaba y defendía el cambio político de manera tan vehemente, obstinada y heroica.

---

4 Monitore Napoletano, n. 35, publicado el día 8 de junio de 1799.
5 Monitore Napoletano, n. 28, publicado el día 14 de mayo de 1799.
Cuando fue restaurada la monarquía en Nápoles Eleonora de Fonseca fue encarcelada y, aunque en un primer momento parecía que iba a ser exiliada, se firmó su sentencia de muerte. El 20 de agosto de 1799 fue ahorcada en la plaza pública, negándole la decapitación, que ella había solicitado, por ser privilegio único de la nobleza napolitana (Croce, 1943:236-237).

Sus últimas palabras antes de morir fueron una cita de Virgilio: “Forsan et haec olim meminisse iuvabit”. Eleonora murió sabiendo que un día su sueño se haría realidad y que su ejemplo iba a servir para generaciones futuras: “Quizás un día el recuerdo de estos sucesos nos ayudarán”.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


CORAZÓN SIN ATADURAS. UNA APROXIMACIÓN AL TEMA AMOROSOEN LA POESÍA MÁS JOVEN

María Rosal Nadales
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

El amor, la muerte, la soledad o el paso del tiempo se han configurado tradicionalmente como temas centrales de la literatura, del cine, de la pintura o la música. En el caso de la poesía, el amor ha ocupado un lugar preponderante entre las obras que los y las poetas han llegado a lo largo de los siglos. No podemos olvidar que la construcción histórica de los sentimientos ofrece muy diferentes modelos amatorios en las producciones artísticas de cualquier época, tanto para mujeres como hombres. Desde la amada del amor cortés, el arquetipo de la perfecta casada o la esposa del ángel del hogar decimonónico hasta la femme fatal del modernismo, el arte y la literatura han presentado imágenes significativas del capital simbólico patriarcal.

Expresiones como media naranja, amor eterno, quien bien te quiere te hará llorar, sin ti no soy nada o la aún más violenta petición de la copla: mátame, de pena pero quéreme, reflejan situaciones de dependencia, de baja autoestima, de control o celos, en las que se expresa el androcentrismo y una tradición de siglos en las que las mujeres asumen posturas de sumisión al varón. Pudiéramos pensar que son expresiones de otra época, pero los estudios sobre las actitudes de los jóvenes de las primeras décadas del siglo XXI ofrecen muestras de que no identifican la violencia machista y de que confunden actos de acoso y abusos psicológicos con el enamoramiento. Así ocurre con las exigencias de control del tiempo y de las actividades de la pareja, de las amistades, del dinero o de la ropa que usan, que desembocan en chantajes emocionales, incrementados por la facilidad de comunicación de las redes sociales (El País, 2015).

Los mitos sobre el amor aparecen largamente cimentados en los constructos narrativos del patriarcado. Baste mirar la fórmula final de los cuentos tradicionales, que corre un tupido velo sobre las relaciones personales de pareja una vez se ha encontrado al “príncipe azul” (y vivieron felices y comieron perdices), así como la pervivencia del arquetipo de princesita en las revistas para adolescentes (Colomer y Olid, 2009).
También el refranero (*amores reñidos, amores queridos*), la copla o bien obras literarias muy recientes y su versión cinematográfica proponen modelos de sumisión (*Crepúsculo, Cincuenta sombras de Grey, Tres metros sobre el cielo*).

El tema es muy extenso y el espacio del presente acercamiento nos obliga a delimitar el objeto de estudio. Por ello centramos nuestra mirada en la representación textual del amor y del erotismo en la poesía escrita por mujeres. De ello nos hemos ocupado anteriormente en “La fractura del amor romántico” (Rosal, 2013), donde nos preguntábamos qué modelos de amor aceptan o rechazan las poetas a finales del siglo XX. Nos valíamos entonces tanto de sus poemas como de entrevistas y en ellos quedaba claro que el orden patriarcal estaba siendo cuestionado en gran parte de la poesía española escrita por mujeres a finales de siglo. Las poetas mostraban su falta de reconocimiento en las propuestas que el patriarcado les había ofrecido ya en la infancia, a través de lecturas en las que las mujeres adoptaban papeles secundarios y dependientes de los varones. Esa falta de reconocimiento las llevaba a la construcción de nuevas identidades: “Mi modelo de sujeto político mujer-feminista comparte muchos de los rasgos del masculino sujeto político derivado de la Ilustración” (García Valdés, 1999: 16). Este modelo se va a reflejar en muchas poetas de fin de siglo (Peri Rossi, Benegas, Rossetti, Montagut) con un sujeto poético (y político) que “reclama su parte y la igualdad de poder” (*ibid.*) por lo que “necesita una identidad fuerte: reflexiva, emocional, ideológicamente fuerte” (*ibid.*).

La cuestión es compleja, pues las poetas trabajaban en un doble sentido de revisión de los roles y parámetros heredados y de subversión de los mismos (Ugalde, 1991), como modos de construir nuevas identidades más acordes con un momento histórico en el que las mujeres españolas cuentan con mayores posibilidades de formación y autonomía que en épocas pasadas. La construcción de nuevos sujetos líricos, trasunto de nuevas identidades, no se presenta alejada de la tradición, sino que establece relaciones dialógicas y revisionistas, con frecuencia a través de la ironía y del humor. En este sentido hay que considerar que los textos poéticos, como cualquier texto, reproducen la ideología del tiempo y el espacio en el que se escriben, bien para acentuarla o para discutirla, pues no en vano “el patriarcado es uno de los relatos maestros que se reproduce en los textos, en sus imaginarios sociales” (Díaz-Diocaretz, 1999: 67).

Frente a las posiciones de denuncia amarga contra el patriarcado, presentes en las poetas de décadas anteriores, a partir de los 80 vamos a encontrar posturas de rechazo del amor romántico en las que la ironía ofrece un cauce para expresar la queja contra los
postulados patriarcales y su legitimación de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, a la vez que facilita la reaffirmación de una identidad femenina autónoma.

Al acercarnos a la poesía más joven del siglo XXI, nos planteamos si las poetas ofrecen ejemplos de disconformidad con el pensamiento patriarcal, como ocurría con sus predecesoras. La autoironía y la parodia han sido instrumentos para expresar la revisión y la subversión de los papeles tradicionales en las poetas, a partir de la década de los ochenta. También en los primeros años del presente siglo podemos afirmar que las obras de las mujeres escritoras se valen de estas herramientas para poner en cuestión la sentimentalidad heredada: “Son muchos los poetas que han cultivado una idea de la distancia y de la ironía que cuestiona al referente como realidad objetiva” (Martínez, 2010: 59), aunque eso sí, dentro de los parámetros que marca la sociedad posmoderna: “Más allá de la singularidad, la poesía actual irradia suspicacia, y esta suspicacia es su gran coherencia. La desconfianza se ha convertido en una auténtica ideología que cuestiona el lugar desde el que se escribe, la cohesión de la subjetividad” (Martínez, 2010: 50). Centramos nuestra atención, pues, en la configuración del tema amoroso en la poesía más joven, particularmente a partir de la obra de la poeta valenciana Berta García Faet (1988), como una de las representantes más significativas de su generación.

2. AMOR Y AUTOIRONÍA


El acercamiento a García Faet se realiza a través de su obra poética y de sus opiniones críticas. En febrero de 2015 envié un cuestionario a Berta García Faet y a otras poetas de su generación. Allí, la autora, a partir de una declarada e irrenunciable posición feminista, se sitúa en un planteamiento necesariamente subversivo, como lo muestra su respuesta a la pregunta: “¿Qué opinas del papel o papeles que se les asigna a las mujeres en la sociedad actual? ¿De qué manera lo asumes y cómo influye en tu obra creativa?”. 
Llevo muy mal los estereotipos de género y de orientación sexual y, sin embargo, me constituyen, al menos parcialmente. Así que mi escritura (y mi vida) es en muchas ocasiones un andar a tientas por esa tensión difícil, la del soy y el debo ser, la del yo y el quiere ser o el quisiérase no ser, la del qué soy si soy –también– un estereotipo, la de cómo escapar del estereotipo. Como decía Simone de Beauvoir, el modelo de feminidad que nos han impuesto, en el que nos hemos educado y formado, duele, y además es mentira, pero también es un poco verdad (cuestionario, 2015).

Al margen de cualquier esencialismo, García Faez se posiciona ante sus contemporáneas al responder a la pregunta: “¿Qué rasgos señalarías como definitorios de la poesía del momento presente escrita por mujeres?”.

Es muy heterogénea, pero por señalar un rasgo destacaría la primacía del yo femenino [...] está bien que salga a la luz el yo femenino, porque hasta hace poco (o bueno, no hasta hace poco, pensemos en Ángela Figuera Aymerich o en Gloria Fuertes, pero quién se acuerda de ellas, quién las estudia en el colegio) era sistemáticamente ignorado (cuestionario, 2015).

La reivindicación de una genealogía femenina, tan reclamada entre las poetas de la generación anterior, parece clara en García Faez:

Ahora bien, sin embargo, esto nos lleva al debate entre el feminismo de la diferencia y el feminismo post-identitario. Me identifico con este último. El yo femenino tiene que ser por fuerza diferente del masculino porque nuestras experiencias (que no nuestras esencias) son diferentes. Pero igual que el yo masculino se ha hecho pasar (o lo han hecho pasar los críticos y los historiadores de la literatura) por “el universal”, no estaría mal que nosotras nos aproximáramos a lo mismo: hablando de nuestra vida, pero hablando de la vida. Trascender el yo (el yo en general, pero también el yo de la experiencia femenina). Aunque igual no se puede, igual somos lo que hemos sido y no se puede. No lo sé. En esos intentos estoy (García Faez, cuestionario, 2015).

Se sitúa, pues, la autora en una posición crítica desde el feminismo, tanto por sus opiniones, como por sus obras y por los sujetos líricos que construye en sus poemas. Así, en una entrevista publicada en el blog Gonzoo, ante la pregunta de Carmen García de la Cueva: “Una se cansa de escuchar y leer a otras mujeres que no se consideran feministas, que ven el término casi como un insulto. Como feminista confesa, ¿cuál sería tu defensa apasionada del feminismo para todas las indecisas?”, García Faez responde:

Es necesario ser feminista porque los estereotipos de género nos oprimen a todas y a todos. Los estereotipos de género son normas disfrazadas de hechos naturales sobre cómo debemos ser y estar que, si nos resignamos a cumplirlas, nos seguirán haciendo mucho daño. Y entonces no podremos ser felices, y no podremos querernos (ni mutuamente ni a nosotros mismos) (entrevista en Gonzoo).

En su último libro La edad de merecer (2015), y en las opiniones que García Faez aporta queda clara su posición:
El título La edad de merecer es irónico y auto-irónico. Supuestamente las chicas estamos en "la edad de merecer" cuando somos casaderas: merecemos un marido, merecemos el reconocimiento de que (por nuestra belleza, inevitablemente lozana y núbil) nos merecemos un marido. Es irónico porque lógicamente esta ecuación (el derecho al reconocimiento equivale al derecho de conseguirse un marido y, a la vez, deriva de él) es horrible, y rechazo visceralmente toda esta idea de la mujer valiosa qua esposa y qua madre (es decir, de la mujer en tanto que complemento patriarcal) (ibid.).

La autoironía le permite una posición crítica con la que enfrentarse al capital simbólico patriarcal: "La edad de merecer" aludía, por el contrario, a una expresión idiomática más bien machista que, cuestionada, recogía mejor el espíritu del poema: ironía y ternura, la deconstrucción crítica de la feminidad, las distintas edades, los distintos merecimientos, el peso (la acumulación histórico-semántica) de las palabras" (entrevista en el blog Expedientes magenta).

Ironía y ternura configuran un universo ecléctico en el que la mirada escéptica, la mezcla de códigos y la fragmentación, dan paso a un erotismo lúdico y autoirónico con el que expresar los sentimientos de una mujer del siglo XXI.

a los 8 años llegó el peligro
de poder reproducirme
empieza la cuenta atrás de los 400
óvulos
(La edad de merecer)

La máscara autobiográfica transcien el autobiografismo, algo que ya estaba presente en las poetas de la generación anterior, en particular en las que mostraban actitudes de revisión y subversión de los postulados patriarcales (Ana Rossetti, Ángeles Mora, Isla Correyero, María Eloy-García): "La autoafirmación amorosa, a veces fracasada, la indagación familiar o la propia denigración responden a una fase muy concreta de la identidad de género, en intensa redefinición desde el último tercio del siglo XX" (Martínez, 2010: 61).

la madre de mi madre enfática y dorada
me regaló un crucifijo el hijo de Dios
esbelto y entregado brotaba de la tensa
cuidado con los hombres a partir de
ahora dijo ella
cuidado con el amor a partir de
ahora dijo ella
ahora ya eres toda una mujer
(La edad de merecer)
El personaje poético se expresa con voces que encarnan la ficcionalización del yo con las que, como ha señalado Genara Pulido: “no sólo exorciza la confesionalidad romántica sino que pretende establecer un diálogo con el lector a través del poema que se convierte en elemento intermediario y cómplice” (2003: 90).

Primera epístola a Camil C. Stingá

I
en persona hablas conmigo en castellano
por escrito hablas conmigo en inglés
me duele mucho
te expresas mejor
en el idioma de tu exnoria
la irlandesa
que tiene un coño pelirrojo
y mínimo
lo sé por una foto
(La edad de merecer)

La poeta manifiesta su conciencia de estar incluida tanto en su momento histórico como inserta en una genealogía que conecta con generaciones anteriores:

Lo de si mi poesía es novedosa y poco convencional en relación a lo que la gente de mi generación está haciendo, pienso que no. En los temas está claro que no: hay una larguísimas tradición de poesía escrita por mujeres-indagadoras de la propia feminidad, y hay una larguísimas tradición de poesía amorosa y sexual "desenfadada" (o enfadada), desde el neoconfesionalismo o la neoirónia o el neocursilismo (este último término acuñado por Unai para referirse a mis desmanes) o lo que sea, y hay muchas mujeres escribiendo sobre la infancia y sobre el cuerpo y sobre la maternidad y sobre la familia y sobre las genealogías (entrevista en Gonzoo).

El lenguaje coloquial, la anécdota y la narratividad dan cauce a la expresión de sentimientos que nada tienen que ver con la sumisión patriarcal, en una poesía urbana y autorreferencial en la que se ponen en solfa los constructos patriarcales: “La pareja es el nuevo Dios, la utopía del amor romántico (indisoluble de ciertos estereotipos de género sumamente dañinos) es la nueva religión: autoestima dependiente-de-la-adoración-del-otro, hambre de incondicionalidad, metanoias varias, salvaciones varias, edenes varios, etc.” (entrevista en Gonzoo). La postura autoirónica está presente en muchas de las declaraciones de la autora. Buen ejemplo son sus palabras en una entrevista concedida a la revista La galla ciencia, donde declara los grandes temas de su poesía: “Estoy un poco obsesionada con el amor y el sexo y la trascendencia y el cielo estrellado de noche y vivo sin vivir en mí”. También la iniciación al amor es narrada con ironía en muchas ocasiones: “me manoseaban el corazón en el recreo” (La edad de merecer) o bien “abandoné el piano /
y la virginidad / por los mismos motivos filológicos” (ibid.). En sus poemas, una cierta ternura iconoclasta resulta demoledora:

el espanto de poder portar un bebé plegado 
en mi intestino 
por haberme besado ya con 3 o 4 
primates comenzó a expandirse 
como una epidemia imaginaria

(La edad de merecer)

Daño nº 8

a los 8 años a los 150 centímetros de hueso 
alegre y músculo alegre 
llegó el peligro de poder reproducirme 
y de poder multiplicarme 
sin literatura 
y un sol azul 
manchaba de estrógenos y progesterona 
los geranios y un sol azul 
manchaba de vello recién nacido 
las tímidas 
axilas

(La edad de merecer)

El éxtasis se narra de la misma manera: “Paralizada ante el vals y el cunnilingus” (ibid). Por otra parte, el amor desciende del pedestal en el que lo había situado la poesía más ampulosa y se define con un tono nada elevado: “El amor es coincidir” (ibid), pero antes había dicho “coincidir es un milagro”, con lo que el silogismo está servido, dentro de la postura autoirónica.

Daño nº 18

Creer que estás embarazada
Querer sexo (querer que quieran sexo 
contigo) pero pasar el viernes sola
Ponerte en el pellejo de la hermana de Celan
que nunca apareció
Ver llorando a un anciano
que ha visto un reportaje en la televisión pública
sobre el abandono de ancianos; su triste párpado
de repente
chasquea
Ir al ginecólogo y decir
creo que estoy embarazada
Desmayarte de nervios y dolor; el doctor te hipnotiza
con su insulto feroz: "no sé por qué, querida,
te duele tanto este dilatador: es
para vírgenes"
Decirle a tu madre
he ido al ginecólogo
porque creía que estaba embarazada

1411
Ah, ¿ya mantenéis relaciones sexuales completas?
Y sin precauciones, estoy decepcionada
Ver que tu madre está decepcionada, tu
madre está decepcionada
Ponerte en el pellejo de Celan
que jamás encontró a su hermana
imaginaria
Ponerte en el pellejo de Gisèle porque
Celan intentó estrangularla porque
jamás encontró a su hermana
imaginaria
Querer gustarle pero él te dice
si quieres vamos a mi cuarto o a tu cuarto
Llevais apenas 10 minutos
con los besos no te fías
de él
Querer sexo pero no fiarse
Ah, ¿pero querías algo auténtico?
Y sin precauciones, estoy decepcionado
Me dijiste que tenías el corazón atado
al tobillo
Lo siento lo solté un momento me dormí
y se me escapó
Es un desobediente
Muy mal muy mal pídele perdón al chico
Perdón
Chico

(La edad de merecer)

El diálogo con la tradición está presente, al igual que ocurría con poetas de la
generación anterior, como Ángeles Mora o Aurora Luque (Rosal, 2013). El descrédito
de imágenes antiguas es denunciado en “Poema sobre los videos porno que tanto nos
enseñan sobre la naturaleza humana”, donde nuevas construcciones de raíz
neosurrealista dibujan un esbozo de las relaciones eróticas no demasiado lejos de la
voluptuosidad que Cristina Peri Rosi adelantaba en “La Bacante” (Diáspora, 1976).
Para García Fact, el sexo explícito de la pantalla es nombrado con nuevas metáforas,
lúcidas, brillantes y de gran fuerza expresiva: “mordisco de araña”, “alud de
diamantes”, “explosión de mamíferos placentarios que se mojan mutuamente”. Frente a
estas, sitúa las imágenes gastadas de la tradición:

nos dicen mucho más del amor, nos dicen mucho más del
terror rojizo / mucho más del terror rojizo del amor, del
colegio / raro del amor / sin libros de texto
que la luna el romanticismo el mar agrietado
la rosa
la rosa asesinada poema
tras poema
(La edad de merecer)
El amor, en tanto que metarrelato, es visto bajo sospecha en la posmodernidad. Lo fragmentario, la máscara y el disfraz ponen en entredicho el concepto de amor eterno que es sustituido por algo mucho más contingente y azaroso. Así en el poema “Función de producción neoclásica”:

emociones, espasmos, sacudidas
irracionales y arbitrarias, basura, nudos.
Y cuando se apagan
—no me preguntas por qué, puesto que son absurdas—
has de saber que se han muerto para siempre
y no vale ya ahorrar ni invertir ni estimular
iniciativas privadas de reseducción o concilio,
y no vale ya lamentarse por el riesgo
que te ha estallado en la cara, pues no hay remedio
ni segundas oportunidades de ganancia,
(Night club para alumnas aplicadas)

La desmitificación del amor romántico queda muy clara en los últimos versos del siguiente poema, publicado cuando contaba veinte años:

El ciclo
de explotación se ha agotado: estabas advertida.
Todo ese amor muta en asco
y desencanto. Deslocalización: huyes a otro,
compras rimel, guñías, triunfas
y, de nuevo, a sudar y a esperar la reproducción
del eterno retorno del amante que dice
que prefiere volverse a dormir a su casa.
(Night club para alumnas aplicadas)

Los poemas lamentan la ausencia del amado desde nuevas perspectivas. Al igual que en la generación anterior, “el placer erótico junto con la ironía, reemplazan el sufrimiento pasivo” (Ugalde, 1993: 30). Así en el fragmento VII de “Primera epístola a Camil C. Stíngl”:

VII

resulta bastante ridículo que esté estudiando italiano
en brooklyn
para acercarme a ti que estás en japón
solo porque hiciste tu doctorado en florencia
y eres cuatrilingüe
según las malas lenguas más me valdría retomar el alemán
hace 10 años cuando vivía en boston tuve un amante
italiano
muy seductor y muy cruel
soñé con él anoche
me gritaba algo muy alegre y muy irrelevante en pésimo
inglés
jennybel también salía en el sueño pero en fin ni siquiera
sé si te he contado
esta historia

el caso es que toda educación sentimental es básicamente lingüística
(\textit{La edad de merecer})

El deseo se expresa desde la perspectiva de una mujer libre en los afectos, donde el sujeto femenino dirige la escena amorosa:

\begin{quote}
\textbf{Deseo}

Soy un ser de deseo, caminamos juntos
por mi diagonal de cosas;
algun prodigio, alguna ventana.
Y sólo cuando mi deseo se ha convertido en una inmensa bola
o en un pichón o conejo obeso y planetario,
lleno de estrías por seguir creciendo
hasta llegar al límite abismal de su volumen posible,
sólo entonces,
cuando su tamaño ya nos resulta plenamente asqueroso,
socialmente nocivo, sentimentalmente molesto,
lo mato
y me lo como.
\textit{(Fresa y herida)}
\end{quote}

Para Berta García Facé, la esclavitud derivada de los postulados patriarcales está clara y así lo muestra en sus opiniones, con un sentido del humor que abunda en lo subversivo: “Me encantaría ser valiente, buena y consecuente, y que no me importara un pimiento envejecer y/o engordar y/o ser fea, fea, fea [...]. Igual soy una conspiranoica pero resulta que veo a ese tríptico de belleza-juventud-delgadez todo arremolinado y acurrucado en un mismo continuum dictatorial y auto-dictatorial” (entrevista en \textit{Gonzoo}).

El rechazo a esta dictadura del patriarcado también estaba muy claro en otra poeta de la generación anterior, Silvia Ugidos quien, en el poema titulado \textit{“Posible autorretrato"}, dialogaba con la tradición, a través de la intertextualidad proporcionada por el \textit{“Retrato"} de Antonio Machado, para configurar un sujeto poético que no consigue ajustarse el apretado traje que el capital simbólico patriarcal le ha diseñado en tanto que mujer:
Yo siempre quise ser una mujer de bien
y tenerlos a todos felices y contentos,
a mis padres y amigos, a Fulano y Mengano,
a Diestro y a Siniestro…

Pero hay alguien en mí que todo lo estropea,
que tuerce los caminos, equivoca las cosas,
desbarata mis planes, incumple mis promesas.
Alguien que pisa antes que yo sobre mis huellas.
(Silvia Uiggins, Las pruebas del delito)

La crítica social y política la expresa García Faet a partir de sus postulados éticos y estéticos: “Creo que ese es el mensaje (la norma, y la trama, y la trampa) más bien del capitalismo: la obligación de mantenernos, física y psicológicamente, siempre jóvenes: frescas como rosas, tersas como rosas, hermosas como rosas, alegres como rosas” (entrevista en Gonzoo). Y concluye con una inventiva mucho más directa que la de las poetas de la generación anterior, acorde con su tiempo: “Si supiera de música punk, escribiría una canción cuyo estribillo fuera: “Fuck your roses, idiot!” (ibid.).

Por otra parte, García Faet se sitúa en la misma línea de autoras de la generación anterior que pedían la necesidad de configurar una genealogía de poetas (Noni Benegas, Ana Rossetti, Olvido García Valdés): “Deberíamos estar leyendo sin parar a Ángela Figuera Aymerich, a Julia Uceda, a Blanca Andreu; a Alfonzina Storni, a Rosario Castellanos, a Ida Vitale, a Blanca Varela, a Carmen Ollé” (entrevista en Gonzoo).

No hay, por tanto, una relación de ruptura con la generación anterior, sino de intensificación de sus postulados en cuanto a la construcción de sujetos líricos autónomos capaces de construir nuevas identidades enfrentadas al patriarcado. Así puede verse en “Cortejo y sufrimiento”, en relación con el poema “Tiranía estética” de Isla Correyero, donde la crítica a las fashion victims y al sometimiento a los postulados patriarcales centraba la cuestión en torno a la cirugía estética. El posicionamiento ético y estético de García Faet es claro al mostrar su rechazo a “la belleza como cualidad moral o como cualidad extra-moral que, sin embargo, sí produce réditos emocionales: de prestigio, de generar un interés, de levantar expectativas, de ser escuchada y mirada” (entrevista en Gonzoo).

Quería ella la enamorada unas mamas bidimensionales que inflamaran su tórax y estuvieran
mòviles destacadas durísimas.
[...]
Estaba tan desesperada por su novio ilustre
no le gustaban sus tetas ordinarias el chico opinaba
autoritariamente desganado esas no son las que me ponen
[...]

1415
Ella llegó a pedirle al cirujano córtelmas Dr. y hágase en mí su voluntad de mamas de diabólica.
(Isla Correjero, *Amor tirano*)

Cortejo y sufrimiento

Anoché agonizaste, expiraste
al depilarte las ingles. Torquemada en el bidet.
Calma, hay talco. Luego vinieron las cejas,
las axilas. También te rasuraste: pensaste
intensamente en *por si acaso*…
Y te flagelaste los muslos con crema hidratante
de soja y, como es natural,
llenas relleno. Enero. Tres grados. La mini
te duele. Aún hay que llegar al restaurante Lucio.
Te escuecen los ojos. Alergia. Se hinchan,
granates. Pero el rímel los dignifica.
Pestañas despacio a lo Lauren Bacall,
y las manos te sudan: te las secas en la trenca
por si él decide darte alguna de las suyas…
Y no te ríes: hay que esconder las encías
y esas palas indomables desde siempre,
y te obstinas en ponerte tú a la izquierda,
para que no vea más que tu lado bueno,
y si te pregunta algo te aclaras la voz
y respondes débilmente. Tienes
que ser femenina y tierna. Y los tacones
de once centímetros (y cien unidades
monetarias), esos fusiles de corazones,
esos hijos de Dior, te pasean un puñal
por los pies, sanguinarios y elegantes.
Basta, piensas, basta. Y entonces te dice
al oído: estás preciosa. Así que *show must go on*. Bella y ridícula, le das las gracias
con el primer beso de la noche. El carmín
no se ha borrado, tal y como prometía Yves Rocher.
(*Night club para alumnas aplicadas*)

3. CONCLUSIONES

Con este acercamiento a una de las poetas más representativas de la última poesía pretendíamos conocer si el pensamiento feminista y las posturas declaradamente reivindicativas continúan estando presentes en la poesía contemporánea escrita por mujeres o si, por el contrario, las actividades y planteamientos reivindicativos de las poetas de generaciones anteriores habían dejado un panorama en el que las posturas feministas no fueran necesarias o significativas, bien porque las poetas no necesitaran de denuncias y reivindicaciones para mantenerse en posiciones de igualdad con sus colegas masculinos o bien porque nuevas posturas consideraran superada la fase reivindicativa por entender que habríamos llegado a alcanzar las cotas de igualdad necesarias como para cejar en la lucha.
Como hemos visto, tanto en sus poemas como en sus opiniones parece clara la postura feminista y reivindicativa de Berta García Fae. Por otra parte, su actitud crítica se manifiesta también en su obra ensayística. Así en el artículo “Paraísos, guerras y objetos voladores no identificados: análisis crítico del discurso dominante sobre amor, sexo y género en la versión española de cuatro populares revistas de ocio”, la autora revisa los estereotipos de género, a través de “análisis crítico de los discursos dominantes sobre amor y sexo que se dan en una muestra de cuatro revistas de ocio publicadas en España” (García Fae, 2013: 272). Para ello analiza los números correspondientes al mes de marzo (2012) de varias revistas destinadas al público femenino (Ragazza, Cosmopolitan, Marie Clair) y la dirigida al público masculino (Men’s Health). Allí formulaba las siguientes preguntas:

¿Se excitan las mujeres modernas con el prototipo de macho alfa protector? ¿Son las mujeres modernas unas geishas del amor, serviciales y complacientes? ¿Siguen buscando a un varón sustentador (bread-winner)? ¿Cuáles son las estrategias más eficaces para conservar al hombre bien atado? ¿Adoran los hombres contemporáneos a las mujeres mamá o, más bien, a las mujeres-niña? ¿Siguen buscando casarse con una muñeca, como antaño? ¿Cuáles son las palabras mágicas para cautivar a una mujer? (García Fae, 2013: 272).

En definitiva, y tras el análisis de la obra y el pensamiento de la poeta Berta García Fae, vemos que muchos de los posicionamientos reivindicativos de décadas anteriores continúan vigentes. Y ello es destacable, sobre todo en poetas que parten de situaciones de sólida formación intelectual y que se mueven en ámbitos geográficos amplios y de gran riqueza cultural. La formación de García Fae se corresponde con la de mujeres y hombres de su generación, viaja, traduce y vive fuera de España, en este caso en Nueva York. Su obra forma parte de la poesía más joven y destaca entre las poetas nacidas a partir de 1980 y que hoy publican gran parte de su obra en web, blog, y redes sociales. El modo en el que contempla el amor y las relaciones de pareja una mujer del siglo XXI, que tiene formación universitaria y viaja por todo el mundo, necesariamente conlleva crear identidades que discuten las leyes del patriarcado. El yo y el tú entablan un diálogo en el que los papeles femenino y masculino combaten en un entorno desajustado, donde la voz femenina se alza poderosa y donde la autoironía configura un espacio de autoafirmación.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Corretero, I., Amor tirano, Barcelona, 2003 (DVD).


García Fae, B., Manojo de abominaciones, Avilés, Ayuntamiento, 2008.


García Fae, B., Introducción a todo, Córdoba: La bella Varsovia, 2011b.


García Fae, B., La edad de merecer, Córdoba, La bella Varsovia, 2015.

García Fae, B., Cuestionario enviado por María Rosal, 2015.


Ugalde, S. K., “El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en castellano”, *Zurgai “Mujeres poetas”*, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1993, pp. 28-34.

¡QUE OTROS SEAN LO NORMAL! PERFORMATIVIDAD Y REPRESENTACIONES DISCURSIVAS TRANSGÉNERO EN LA OBRA DE LX ARISTA ARGENTINX SUSY SHOCK

Marina Rosenzvaig
IIAE, Universidad Nacional de Tucumán

Descubrir locas, locos, algunas, salíxs de la norma en los tiempos actuales, pareciera un trabajo de hormiga subterráneo por las estancadas prácticas culturales. El arte es absorbido por el mercado, el mercado se confunde con todos los venerados “pos” de nuestra época, la sociedad contemporánea hace lo que puede o quiere por las instituciones mercadotécnicas o pedagógico-disciplinadoras; y por allí andamos deambulando en la frontera siempre paradojal, siempre dolorosa, entre el orden establecido y lo que ha sido excluido o se resiste a serlo.

El cineasta Jean-Luc Godard decía que la cultura es la norma mientras el arte la excepción. Así es como escarbando la tierra, o por sorpresa, una noche cualquiera opresiva por lo repetitiva, nos sorprende en Tucumán -una ciudad de provincias del norte argentino- Susy Shock. Es un ejemplo de excepción que impugna la norma. Algo de esa calma chicha de provincias -que nunca es tan calma ni tan chicha sin embargo porque Tucumán Arde- se ve irrupida por la aparición de Susy que se monta en su peluca de kanekalon y nos ofrece el recital performático Que otros sean lo normal; mixtura de canciones, lectura de poemas, activismo al son de la caja bagualera y diverso vuelo colibrí.

---

1 Este texto está dedicado a la memoria de la activista trans argentina Diana Sacayán, asesinada brutalmente el 12 de octubre de 2015.
2 Tucumán Arde fue una exposición artística presentada en el año 1968 en la ciudad de Rosario, Argentina, en el contexto de la dictadura militar de Juan Carlos Onganía. La muestra se realizó a partir del trabajo multidisciplinario y colectivo de artistas y profesionales de otras disciplinas. Fue una experiencia muy importante del arte en Latinoamérica donde confluyeron política, accionismo y documentalismo. Se recogieron y presentaron materiales de archivos de la situación político-social de Tucumán en el contexto del masivo cierre de ingenios azucareros y la posterior crisis económico-social sufrida en la provincia.
3 Nuestra descripción se basa en la performance presentada el día 14 de marzo de 2015 en el Centro Cultural Eugenio Flavio Virila, de la Universidad Nacional de Tucumán, en la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina. Organizado por el Colectivo LGTBIQP en Lucha de Tucumán.
4 La baguala es un género musical folclórico originario del noroeste argentino, de las comunidades diaguitas que habitan los valles calchaquíes. El canto habitualmente improvisado, de tempo lento y uniforme, lo acompaña un instrumento de percusión llamado caja, que comúnmente lo toca la misma persona que canta.
Susy Shock se autodescribe como artista trans sudaca, mientras viaja de los márgenes hacia el país extenso, y más allá, hacia otros territorios decoloniales. Para la tarea que emprende lleva consigo y es acompañada por diversas voces y cuerpos disidentes. Nacida en el año 1968 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, es hija de padre pampeano y madre tucumana, de allí sus viajes constantes y la influencia musical de la provincia norteña. Su infancia y adolescencia transcurrieron entre dictaduras⁵, y en este contexto y con el advenimiento de la democracia durante los años ’80 -que implicó un despertar democrático además de la continuación velada de varios modos y estructuras violentas- es que Susy comienza a descubrir(se) y descubrir su vocación de cantora trans, rebelde y militante.

En el presente escrito ofrecemos algunas lecturas de la obra de Susy Shock, poniendo el foco en el espectáculo mencionado. Algunas voces críticas con fines emancipadores como las teorías queer y las teorías de la performance nos aportan herramientas fundamentales para abordar los procedimientos artísticos y las representaciones discursivas ofrecidas en los entrecruzamientos políticos entre arte y vida experimentados por l(x) artista.

1. UNA PROPUESTA LIMINAL A VUELO DE COLÍBRI

ESTE...
pájaro es más que estas plumas.
Susy Shock

Una de las primeras reflexiones que hacemos alrededor de la propuesta refiere a su condición liminal, siguiendo a Ileana Diéguez Caballero (2007). La obra de Susy Shock se desarrolla en el encuentro fronterizo entre el arte y la vida, entre el activismo y el accionismo artístico, entre la performance, la poesía y la música. Un cruce de modalidades y disciplinas diversas, de diferentes lenguajes artísticos, pero sobre todo un planteamiento filosófico en el que la responsabilidad ética del artista se vincula con prácticas sociales alternativas y con un proyecto político contestatario con fin transformador. Un inclasificable género colibrí, indicará Susy.

⁵ En Argentina hubo dos golpes de Estado militares en las últimas décadas del s. XX. Uno en el año 1966 que dio comienzo a la dictadura denominada Revolución Argentina, con su primer presidente de facto Juan Carlos Onganía. Y el segundo golpe perpetrado en el año 1976, que dio comienzo a la dictadura denominada por los militares como Proceso de Reorganización Nacional, y que finalizó en el año 1983, su primer presidente de facto fue Rafael Videla. Esta última dictadura impuso un Terrorismo de Estado en la que se violaron los derechos humanos y desaparecieron 30.000 personas.
El género colibrí es una autonominación que Ix artista da a su práctica y a sí misma. No es una categoría estática, porque ello implicaría negar el carácter disidente, anti-institucional y de movilidad transgresora, en constante devenir, de su propuesta. Por el contrario realiza un guión lúdico a vuelo de pájaro libre, con todos los colores del arcoiris de la bandera LGTBIQ⁶ en sus plumas que trans-pasan las normas sociales coercitivas; pero en este caso no para plantar otra bandera o raíz, sino por el contrario, para hacer rizoma, en términos deleuzianos. Formas diversas, ramificaciones en todos los sentidos ponderando multiplicidades. Un proyecto de liminalidad como antiestructura.

“Para dar luz… hay que prenderse fuego” canta en su disco Buena vida y poca vergüenza (2014). Así, en el espectáculo mencionado, pasa del canto libre, sin recurrir a una sola estructura formal, planteando sus propias versiones de algunos géneros musicales; a abrir su libro de poemas y convidarnos con la lectura de sus escritos; y de allí a vociferar a los cuatro vientos y con sobrada ironía sobre las estructuras anquilosadas de la institución Universidad, como ésta que le abrió las puertas esa noche, y que sin embargo no logra desprenderse de algunas resistencias históricas a la contracultura. Las autoridades pusieron trabas y complicaciones de distinta índole, develando contradicciones en el discurso progresista e inclusivo que dicen profesar; contaron los organizadores del evento.

Lo liminal también importa como condición o situación desde la cual se vive y se produce el arte, y no únicamente como estrategias artísticas de cruces y transversalidades. […] la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis. […] Asociados a situaciones de crisis que han transformado la vida y el trabajo artístico de las personas, y a partir de las cuales han emergido experiencias de alteridad. Al arte y a la cultura ciudadana le es necesario hacer visibles los espacios de diferencia donde existen esos otros que no se organizan bajo los sistemas jerárquicos y la estabilidad oficial, y que al contrario fundan proyectos intersticiales, independientes, y excentris (Diéguez Caballero, 2007: 31).

En consonancia al trabajo desarrollado en estos espacios intersticiales en los márgenes de los centros hegemónicos, el proyecto artístico de Susy Shock se despliega en una forma de producción autogestiva e independiente. Una construcción comunitaria y crítica que no se rige principalmente por las leyes del mercado, ni por el perfil de los productos culturales que él produce. En sintonía con lo que hasta aquí planteamos, su práctica acompaña también las discusiones políticas y jurídicas que se vienen realizando en la materia en los últimos años en Argentina. El discurso de su obra es una mesa de

---

⁶ Siglas que designan internacionalmente al colectivo de lesbianas, gays, trans, bisexuales, intersexuales, queers y pansexuales.
debate constante, que aplaude los avances legales producidos en nuestro país\(^7\) en cuestiones de género, pero reclama también nuevas discusiones alrededor de deudas todavía no saldadas, intenta visibilizar algunas contradicciones de los relatos progresistas argentinos, y procura incluso instalar miradas críticas en el seno de las prácticas y los discursos de los colectivos LGTB en lucha.

Así afirma por ejemplo en el programa radial Decí Mu: “Yo tengo una mirada más anárquica, ninguna ley va a decir lo que yo soy o no soy. [La ley] es necesaria para toda la vulnerabilidad de un grupo. Además lo que soy hoy, no es lo que era hace diez años y seguramente no es lo que seré en diez.” (Susy Shock, 2015).

2. DEVELANDO LA PERFORMATIVIDAD DEL CUERPO, EL PERFORMER QUE HABLA CON VOZ PROPIA

ALAS...
que a veces son escenografía
el Ángel se camufla de cartón pintado,
o es finalmente idea.
Susy Shock

En la teatralidad liminal, la performatividad es un aspecto fundamental en tanto presencia y puesta en práctica del cuerpo en escena. La corporalidad aparece como el lugar de disputa política cardinal. No podemos pensar las prácticas performáticas fuera de los debates sobre el cuerpo y sus representaciones dominantes y también disidentes a lo largo de la historia. Así como entendemos al cuerpo en tanto soporte de ficciones al que se le impuso o impone una larga y oculta lista de verdades naturalizadas, así también nos debemos la tarea de reconocer y visibilizar las resistencias representacionales contraculturales que se presentan. De allí que la experiencia trans, como la concebida por Susy Shock, sea fundamental a la hora de una visibilización crítica.

Si bien la performance no posee definiciones unívocas ni límites fijos, indudablemente podemos reconocerla como práctica o territorio de conflicto sociopolítico. Y es en ese caldo de cultivo bien graso donde nos alimentamos para preguntarnos sobre el cuerpo como campo problemático. Ya sea que inscribamos a la

---

\(^7\) En el año 2012 se aprobó en Argentina la Ley 26.743 de Identidad de Género que permite a cualquier sujeto modificar su nombre y sexo en el DNI sin ningún requisito previo más que la expresión de su voluntad. Además, esta ley contempla el acceso gratuito a los tratamientos y operaciones de reasignación de sexo. Esta ley es una excepción en el mundo porque, siguiendo las tendencias en la materia, no patologiza la condición trans.
perspectiva de Judith Butler, donde el cuerpo no existe fuera de su enunciación, como producto de sistemas discursivos y performativos, o a la propuestas teóricas de Richard Schechner por ejemplo, donde afirma que la performance es una conducta restaurada; ciertamente el objeto de estudio de la performance son los actos y comportamientos en vivo, analizados desde diversas estrategias y metodologías, que proponen “un campo post o antidisciplinario” (Taylor, 2011: 15).

Así como el sexo y la diferenciación del género será entendido como un ideal regulatorio heteronormativo desde Michel Foucault en adelante; así también, agrega Butler, las normas se imponen y se logran a través de “una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna” (Butler, 2011: 57) a través de la repetición obligada de dichas normas y sistemas discursivos y su consecuente materialización de los cuerpos y sobre todo de la materialización del sexo, lo que la autora llama performatividad del género. Para que dicho ideal se cumpla necesita de un trabajo de identificaciones sexuales y conjuntamente de exclusiones y de repudio a otras formas que no ingresan en la norma. Igualmente la performatividad es algo difícil de identificar porque el proceso de normalización la ha invisibilizado.

Experiencias de vida y discursos trans y queer como las presentadas por Susy Shock plantean la desidentificación con las normas regulatorias, además de la visibilización de la performatividad del género a través del juego de la performance en vivo, una experiencia vivida con otrxs y para otrxs, junto a la reivindicación de los cuerpos abyectos que fueron excluidos por el orden establecido. “Yo, pobre mortal,/ equidistante de todo,/ yo D.N.I: 20.598.061,/ yo primer hijo de la madre que después fui,/ yo, vieja alumna/ de esta escuela de los suplicios./ Amazona de mi deseo./ Yo, perra en celo de mi sueño rojo./ Yo, reivindicó mi derecho a ser un monstruo,/ ni varón, ni mujer,/ ni XXY ni H_O.” (Susy Shock, 2011: 12).

Asimismo “la distinción es/como (performance) que hace Richard Schechner subraya la comprensión de performance como un fenómeno que es a la vez “real” y “construido”, como una serie de prácticas que reúnen lo que históricamente se ha separado y mantenido como unidad discreta.” (Taylor, 2011: 20). Real, porque sucede en un aquí y ahora por primera vez, y también construido en tanto y en cuanto transfiere saberes sociales predeterminados. Sin embargo “la conducta restaurada ofrece a individuos y a grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser.” (Schechner, 2011: 39).
Tales afirmaciones las asociamos a la compleja experiencia performática de Susy y tantxs otxxs que como ella entiendan al cuerpo como comportamiento performativo difícil de desarticular. Y que aprovechen los actos en vivo artísticos para revelar la paradoja constante entre repetición y transformación. “Hacer de una misma el primer esbozo de una probable poesía, cantarle al gesto de reinventarse, visibilizar militante el color que elijo mientras me reelojo el ojo por donde ahora miro.” Escribe Susy en su Poemario Trans Pirado (2011: 9).

Susy explicita en su obra los artificios de construcción de la materialización del cuerpo y las construcciones estereotipadas alrededor de la identidad, a través del juego de construcción y deconstrucción de su propio cuerpo y de su subjetividad trans; pero así también creemos que no impugna del todo las formas artísticas tradicionales que sostienen invisible y estructuralmente aquello que critica. Por ejemplo no logra escapar del uso de la rima poética que demanda un orden restrictivo; o de la mítica de la canción romántica y folclórica que sostienen todavía estructuras estereotipadas, es decir imágenes inmutables sobre el mundo y sobre los sujetos. Su obra aparece teñida por representaciones discursivas que valoran aún el contenido temático por sobre la ruptura formal del lenguaje. Más allá de que no concebimos la separación entre forma y contenido, creemos que hoy la desestructuración política radical debe principalmente repensar y poner en jaque las estructuras profundas del arte, que se encuentran también cristalizadas y que funcionan como soportes invisibles de reproducción de las estructuras sociales.

Citando sus palabras, el arte le ha permitido a Susy “jugar, ir y venir, subir, poner[se] pintar[se], despintar[se], desandar” (2015), y siguiendo este camino creativo, ha tomado en su vida también decisiones lúdicas, como la elección de su nombre actual. En una entrevista del Supplemento Soy del diario Página 12 (2015) ella cuenta que los militares decían “ponele la Susanita”, por hacer shock con la picana eléctrica; una referencia a una publicidad de la década del ´70 de la eterna diva de la televisión argentina Susana Giménez con el cántico de un shock a shock refrescante; y una referencia a la represión de la dictadura. En esta paradoja nominal, Susy estima a que suceda finalmente un shock semántico, una manera de autonominarse asumiendo la historia y resistiendo a ella simultáneamente a través del guiño referencial.
Por otro lado, el performer es aquel que habla en nombre propio, a diferencia del actor\(^8\) que asume otras voces que le preceden, probablemente con 2500 años de historia cultural de Occidente atorados en la garganta. La voz disidente que asume el performer podríamos pensarla como una metáfora contra-biopolítica, en términos foucaultianos. Quizás por eso Susy se apropia de la voz de sus ancestros femeninas del Tucumán vallisto, no para reproducir los estereotipos femeninos de las mujeres cantoras sino para encontrar la posibilidad de una voz trans en la cadena genealógica. Se ayuda para eso de una caja con decenas de huellas de crisálida, sin feminizar su voz. “Como no sé nada de música, para decir mis coplas elegí la caja bagualera, que es más una compañera que un instrumento en serio: la caja no tiene notas, es una resonancia, la tocás y te vibra adentro, suena distinto según la vibración del espacio, según la humedad o la temperatura.” (2015).

Sus vestidos y maquillajes multicolores, como salidos de un figurín de vestuario o de la bandera LGTB, colaboran al juego transgénero de identificación/desidentificación. “Los vestidos... es como vos decis. Se los puede poner cualquiera, son un talle único que no deja afuera a nadie, [...] ropa inclusiva de verdad.” (2015). Susy no viste a la moda, y tampoco reproduce los estereotipos de la imagen kitsch, ni cabe en el camp. Afirma en un poema: “Yo, mariposa ajena a la modernidad, / a la posmodernidad/ a la normalidad” (2011: 12). Susy es colibrí, y sus alas performáticas son la escenografía que debela la ilusión del cuerpo como constructo naturalizado.

Soy Daniel con peluca, soy Susy con el Daniel que he sido y que soy, Daniel Shock, Susy Lazarte. No sé... Por ahí un día hago como Prince y me convierto sólo en un símbolo y empiezo a llamarme nada. Daniel está todo el tiempo, no es una etapa superada ni a superar. Entiendo que lo que me pasa a mi no es la regla general de una persona trans (Susy Shock, 2015).

“Una vez le pregunté a mi abuela Rosa, la tucumana, que cómo hacía para estar tan guapa y ella me dijo... ¡Buena vida y poca vergüenza!” (2014) escribe Susy en la tapa de su disco para contextualizar el título seleccionado. Estas palabras habladas con voz propia son una buena síntesis de una posición vital que recorre el camino de impugnar las estructuras. Posiblemente apartando la vergüenza a lo distinto, a lo raro o a lo monstruoso, se abriría una de las puertas posibles a una vida otra, diferente del canon restrictivo.

\(^8\) Nos referimos al actor tradicional, un intérprete que está sujeto a un texto dramático que no le pertenece y a las directrices de un director.
3. LO “TRANS PIRADO”, AQUELLO QUE IMPUGNA EL BINARISMO QUE CLASIFICA AL MUNDO

TÍTULO:
no herir de título ningún pulso
Susy Shock

“Ser trans es reconocerse a unx mismx como el primer objeto de arte.” Esta frase de Marlene Wayar, amiga activista de Susy, es el epígrafe con el que inicia el Poemario Trans Pirado (2011), su último libro publicado. Si como afirma George Dickie (2005) la obra de arte se define principalmente como un objeto de creación humana, el cuerpo asumiría sin lugar a dudas el primer lugar de lo creado bajo esta perspectiva. Pero como ya venimos exponiendo a lo largo de este escrito, toda creación -sobre todo la del propio cuerpo- se manifiesta en una lucha continua entre la voluntad liberadora y transformadora y los mandatos y límites heredados por la cultura, difíciles de desandar y refutar porque suelen estar naturalizados, deshistorizados e instalados como verdad.

Dickie sostiene además que otra de las características de la obra de arte, es su necesidad de legitimación por el “mundo del arte” que le permite alcanzar el estatuto de obra. Considerar la “creación de unx mismx” bajo la metáfora de Marlene, es aceptar la necesidad de pensar al cuerpo y la subjetividad como espacio de construcción y deconstrucción social; y el requerimiento de socavar también –para que dicha creación social sea posible- las históricas resistencias y negaciones de nuestras sociedades a una legitimación otra -que claramente no se reduce a la legitimación jurídica-; y sobre todo la exigencia de cuestionar las características de la conformación, como el perfil elitista, del llamado “mundo del arte”, en tanto agentes poseedores de las llaves de las puertas de ingreso al colectivo.

Susy elige entonces, podríamos pensar, devenir en la figura del loco o el necio medieval, la pirada juglaresa queer contemporánea que en ese juego de palabras y actos performáticos representa el juego de “poseedor[a] de la verdad, representando el papel complementario e inverso del que representa la locura. Si la locura [en la concepción tradicional] arrastra a los hombres a una ceguera que los pierde, el loco al contrario recuerda a cada uno su verdad” (Foucault, 1993: 13). La locura nos atrae entonces porque abre los múltiples caminos del saber, relacionado a todo aquello que está oculto a las miradas ordinarias. Este saber prohibido fue amortajado por la razón en la época clásica, que vino supuestamente a iluminar los oscuros comportamientos humanos, para dejar a la locura en las sombras junto a sus secretos extraordinarios del mundo. Si la
razón normalizadora, bajo esta perspectiva, se presenta como una verdad histórica y culturalmente construida; la locura como contracara de la normalidad, no sería aquello vinculado a la enfermedad, sino por el contrario lo que está fuera de la norma coercitiva, una producción artística disidente y liberadora.

Podríamos pensar a la experiencia performática ofrecida por Susy en el límite entre una situación de contemplación y un espacio ritual comunitario, donde se tramitan colectivamente luchas políticas fundamentales, que habilitan lo monstruoso y la locura como contracara de la razón normalizadora. Un ejercicio de intervención en la esfera pública que interpela a repensar los cuerpos, las identidades y las subjetividades. Toda la comunidad LGTBIQP, W incluso Z, -aunque creemos que no se trata de agregarle más letras a la sigla, cada letra nombrada excluye alguna otra- diversos tucumanos participando y acompañando el canto comunitario de la copla trans: los molestos, los que no se tragan las formas cristalizadas por violentas, los que se reconocen en cuerpos otros, los que andan en busca de espacios discrepantes y un poquito más allá del *statu quo*, los que claman desde las células que Ni Una Menos⁹, preguntándose cómo “TRANS…/ piro,/ trans…muto,/ trans…mito,/ trans…porto,/ trans…ito,/ trans…paso.” (Susy Shock, 2011: 54).

Susy cree, junto a otrxs activistas, que es urgente mezclarnos, que la lucha es y debe ser transversal y que es la misma; la de las mujeres, los pueblos originarios, los negros, los sudacas y todas “las minorías” colibrís excluidxs del centro patriarcal, heteronormativo, racista, eurocentrista, binario, y todos los demás etcéteras dominantes.

Yo diferencio el varón de la masculinidad. Hay múltiples masculinidades desde las que nos tenemos que aferrar para construir la nueva humanidad y múltiples feminidades. Porque si ser mujer es ser Mirtha Legrand, las mujeres ya tendrían que estar desprendiéndose del nombre de mujer y regalárselo a Mirtha Legrand y que se lo quede ella. Porque son los paradigmas de mujer, desde ahí se juzga todo, desde ahí se juzga a una chica de 35 años que no fue madre todavía, desde ahí se juzga el patrón de belleza impuesto. El problema no es de los trans, ni de las trabas solamente, lo padece la mujer todavía, lo padece el hombre, que no puede no quiere… y le cuesta desandar (Susy Shock, 2015).

4. PORQUE LENGUAJE TOCAR ES LENGUAJE DECIR

¿VAMPIRA?...
¿usted lo cree?.
Nunca me detengo frente a los espejos
y por las dudas no deje cerca su yugular.
Susy Shock

---

⁹ Ni Una Menos fue una multitudinaria marcha en contra de la violencia de género que se desarrolló simultáneamente en varias ciudades de Argentina, Uruguay y Chile, el 3 de junio de 2015.
Susy no es políticamente correcta. No quiere serlo. Para impugnar la norma, apartarse de ella, comprende que es necesario asumir esta conciencia. Por eso le hace guiños y se mofa una y otra vez de los órdenes normativos y de sus estructuras anquilosadas. ¡Que otros sean lo normal! vociferan a tres tetas con el pecho descubierto, porque dos es la metáfora empobrecida que reproduce el binarismo violento, y que sostiene tanta cárcel mental y tanta sangre derramada. Salir de la ideología dominante es muy doloroso y violento nos advierte Slavoj Zizek. Y Susy lo sabe y lo experimenta constantemente, por eso corta y pinta unas pestañas postizas de papel que usa en el evento y luego las regala cuando su convenio a sus seguidores, un obsequio de un resto artificial que se resiste a proponerse como real/natural. Mientras sucede todo eso nos robamos a escondidas la reproducción de la imagen que dibujara ArteDobleBe sobre que otros sean… porque lo queremos necesariamente pegado en nuestro comedor trazando alternativas desde las cuatro paredes del departamento hacia fuera, más allá del balcón.

“Debajo de mi pestaña fayuta/ este varón sigue amando el olor lirio/ que sale de sus bocas/ cuando fundidos no sabemos ya quiénes somos/ solo lxs tantxs que fuimos/ y ese divino hallazgo de todo lo que seremos.” (Susy Shock, 2013: 41). Dedica sobre el final de su libro Relatos en Canecalón a Edu y a Mauri, sus compañeros hace diez años, con los que vive y con los que siguen conformando un círculo amoroso dice Susy, más que un trío, otra manera alternativa de apartarse de la norma binaria e ir en busca del deseo transformador.

Eso es ser trans, más allá de las etiquetas, de las siliconas, de las pelucas, de los prejuicios. Puedo tener todas las pelucas del mundo y puedo reproducir a Mirtha Legrand, puedo deconstruirme exteriormente de muchas maneras y ser lo más facho del mundo. Acá hay otro camino, que a veces es con peluca y a veces sin peluca, y a veces no sé. Escribir otro cuaderno es el gran desafío. (Susy Shock, 2015)

El encuentro esa noche en Tucumán va in crescendo en una intensa fiesta. Susy, a pura presencia festiva, incluye amigos músicos, amigas cantoras, bailarínxs trans, e inclusive niñxs que salen a danzar espontáneamente. Un entendimiento deseooso que propone al mundo, a otros que no son lo normal, que empiecen a serlo. Y en ese canto colectivo mientras suena su caja compañera callejera repleta de historias que reclaman ser contadas; mientras resuenan sus palabras, representaciones discursivas del derecho a lo raro y a lo monstruoso, y a lo tanto otro; se va abriendo una grieta inmensa y necesaria, que no comenzó en los últimos tiempos, sino hace 30 años con Susy artivistxs y con muchxs otrxs, que poquito a poco van produciendo un eco por toda la sala y en
cada de uno de los cuerpos nuestros felizmente atravesados como flechas por las vibraciones que se perciben emancipadoras. Y en esta resonancia colectiva soñamos que la cosa se vuelve posible, alguna esperanza asoma, y creemos que tarde o temprano, las palabras horadan. “Porque lenguaje tocar es lenguaje decir/ y más hacer/ por eso este amor nos toca/ nos trae de las pestañas hasta la varón/ hasta el mujer/ y andá saber hasta dónde más/ y hasta qué humanidad nueva más.” (Susy Shock, 2013: 41).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Foucault, M., Historia de la locura en la época clásica 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
Susy Shock, Buena vida y poca vergüenza, Buenos Aires, 2014.[disco]
Nella mia relazione presenterò alcune riflessioni sulle implicazioni che il concetto di schismogenesi elaborato da Gregory Bateson può avere per la lettura di opere letterarie in cui compaiono conflitti traumatici di genere e di potere iscritti nell'esperienza di soggetti femminili. Dopo una breve esposizione della storia del termine trauma, presenterò il significato della schismogenesi nell'approccio sistemico di Bateson; quindi metterò in rilievo come la situazione di soggetti femminili segnati dalla sofferenza psichica venga scritta nel romanzo Oltre Babilonia di Igiaba Scego, scrittrice migrante postcoloniale italiana; cercherò quindi di rilevare se e come le strutture di comportamento di cui intende dar ragione il concetto di schismogenesi si manifestino in Oltre Babilonia1; infine presenterò brevemente pregi e limiti delle proposte implicate dai testi di Igiaba Scego e di Gregory Bateson.

1. Trauma: percorso di un concetto

Il titolo della mia relazione pone in primo piano il trauma: se ne leggessimo la definizione del senso comune depositato nel vocabolario Treccani, ricaveremmo che tratto semanticamente comune a tutte le declinazioni del significato del lemma è l'intrusione improvvisa e violenta di un fatto estraneo nella vita di un individuo. Se passiamo dal senso comune del dizionario alla storia del termine, dobbiamo rilevare che esso fa il suo ingresso intorno alla metà del XIX secolo attraverso due canali paralleli: anzitutto viene usato per indicare i disturbi mentali causati nella popolazione europea dall'impatto con i primi disastri ferroviari; in secondo luogo, in ambiente più ristretto, si comincia a parlare di trauma quando Charcot e, sulla sua scia, Freud e Janet studiano forme particolari di devianza di soggetti singoli. I due contesti denunciano una profonda diversificazione nella possibile causa del trauma: da un lato l'evento casuale quasi

naturale, dall'altro l'atto intenzionale di un soggetto su un altro soggetto. Nel primo caso si tratta di un evento di massa, nel secondo di un evento che coinvolge singoli soggetti separatamente. L'aspetto di massa degli eventi naturali e quello singolare del soggetto in stato di sofferenza psichica si suteranno tragicamente con gli orrori del primo conflitto mondiale, che lasceranno profonde tracce nella psiche dei reduci. Sulla medesima linea di sviluppo si può collocare il trauma impresso nel vissuto dei soggetti che patirono la pratica concentrazionaria e di quelli che un tempo furono sottoposti a regime coloniale. A questo brevissimo tracciato della carriera del concetto, possiamo aggiungere il dato rilevante dell'approccio psicanalitico alla malattia mentale: Freud, a differenza di Charcot, individua nel dialogo col paziente lo strumento pricnipe per la diagnosi e per la cura. Al di là dell'approccio psicanalitico, è dato acquisito che la persona traumatizzata ha bisogno di parlare e, soprattutto, di trovare chi l'ascolti in un rapporto di apertura che viene descritto in modo che ricorda molto da vicino il concetto di discorso elaborato da Foucault: col dialogo non solo si concede al soggetto la parola prevedendo la risposta alla narrazione, ma anche e soprattutto si crea il quadro concettuale che rende possibile la nominazione di certi eventi. Parlare dell'olocausto perpetrato dai nazisti a danno degli ebrei e dei soggetti indesiderati non è possibile se non si sbarazza il campo da ipoteche revisioniste, per quanto sfumate esse siano; analogamente, parlare delle atrocità del colonialismo non è possibile se non si aprono questioni di genere, di potere e di visione del mondo. Secondo questo approccio, proponiamo di intendere le opere letterarie che trattino gli effetti traumatici del colonialismo come uno spazio di apertura del dialogo per la tematizzazione di contenuti discorsivi non ammessi o in tempi precedenti o in altri luoghi.

Il testo che leggeremo inscena numerose forme di devianza e di follia causate da traumi ascrivibili a conflitti nati in contesto coloniale e legati al contatto tra culture diverse che hanno una ricaduta nella definizione dell'identità e dei ruoli di genere. Definito il quadro del possibile rapporto tra trauma e letteratura, possiamo ora rivolgerci a Bateson e alla schismogenesi.

---

2. Bateson e la schismogenesi

Bateson, biologo, antropologo ed epistemologo, è figura centrale della riflessione sulla realtà vivente come insieme di gruppi interconnessi e gerarchizzati: viene per ciò avvicinato alla teoria dei sistemi che ha trovato rappresentanti significativi in pensatori attivi in diverse aree disciplinari come Ludwig von Bertalanffy, Edgar Morin, Niklas Luhman, Francisco Varela e Ignacio Matte-Blanco. Bateson ha fornito un'interpretazione olistica di realtà viventi, evidenziando come anche nelle più elementari l'atto comunicativo abbia un ruolo fondamentale per quanto nascosto; lo interroghiamo nella nostra analisi di testi letterari per la sua ostinata attenzione verso sistemi di ogni tipo, nei quali egli ha cercato di individuare le logiche dell'interazione tra i gruppi di soggetti prima ancora di interrogare soggetti isolati; poiché il trauma causato da azioni intenzionali è frutto di una dinamica di conflitto tendenzialmente gerarchizzato tra soggetti iscritti in sistemi più ampi retti da pratiche discorsive implicite ma strutturanti, l'ottica sistemica può esser utile per comprenderne l'insorgenza e lo sviluppo in un poligono di forze co-determinanti. Bateson offrirerebbe strumenti per una narratologia che, senza rinunciarvi, non si accontenti di attanti e voci narranti, ma intenda individuare il possibile tessuto sociale di cui il trauma si nutre, secondo i significati esplicitamente o implicitamente messi in tensione dal testo letterario.

Veniamo ora alla questione della schismogenesi. Bateson presenta il concetto nel saggio del 1936 Cultural Contact and Schismogenesis, in cui egli si ripropone di indagare le relazioni tra gruppi in situazioni di contatto culturale. Anzitutto Bateson osserva come nello studio di gruppi umani spesso si utilizzino categorie predefinite rispetto all'analisi del gruppo stesso, ad esempio attraverso concetti come profitto economico o predominio politico, desiderio di confrontarsi ai valori del gruppo donatore, considerazioni etiche e religiose. Secondo Bateson, l'attribuzione di un carattere a una funzione predominante porta a pensare che ogni gruppo possegga istituzioni che svolgono quelle funzioni. La scuola di Malinowski avrebbe dimostrato che in realtà la funzione di un carattere dipende dall'angolo di osservazione e che categorie sarebbero astrazioni comeode ma da usare con cautela. Se ciò è valido sul piano sincronico, ancor più lo sarà in una dimensione diacronica.

In secondo luogo, Bateson chiarisce che il gruppo non identifica necessariamente un insieme di persone separate da ragioni culturali forti, ma anche sottoinsiemi omogenei all'interno della stessa comunità: quindi anche insiemi di persone identificate dalle coppie opposite anziani e giovani, donne e uomini, aristocrazia e popolo costituiscono gruppi in contatto. Bateson ritiene che nel contatto tra gruppi si possano sviluppare tre tipologie di dinamiche relazionali: l'eliminazione di uno o di entrambe i gruppi, la fusione completa dei due gruppi inizialmente distinti e la persistenza dei due gruppi in equilibrio dinamico. Per l'analisi dei contatti tra i gruppi, Bateson ritiene importanti cinque fattori; l'individuazione della struttura dell'unità; la tonalità affettiva dell'unità; l'unità economica, da intendere come sistema di produzione e distribuzione dei beni; unità cronologiche e di spazio, per cui certe azioni si svolgono in un certo tempo e in un certo spazio; infine, l'unità sociologica, per cui i comportamenti saranno votati all'integrazione o alla disgregazione. I gruppi, nel relazionarsi, sviluppano strategie dinamiche di comportamento che trascendono gli individui e che sortiscono adattamenti reciproci: questa differenziazione dinamica è definita da Bateson col neologismo schismogenesi. Nei rapporti schismogenetici si possono avere relazioni simmetriche e relazioni complementari; le prime sarebbero tipiche di entità formalmente circoscritte, tra le quali Bateson menziona clan, villaggi, nazioni; le seconde, all'interno dei gruppi più ampi formalmente definiti, caratterizzerebbero i rapporti tra entità collettive, come strati sociali, sessi, caste, categorie di anzianità. Nella differenziazione simmetrica gli individui di due gruppi hanno le stesse aspirazioni e gli stessi comportamenti, ma si differenziano quanto all'orientamento delle strutture secondo la relazione con membri di gruppi esterni. Nella differenziazione complementare i due gruppi hanno comportamenti e aspirazioni diverse. Tra i comportamenti complementari Bateson nomina assertività - soggezione, esibizione - ammirazione, atteggiamento protettivo - atteggiamento di debolezza. Se, ad esempio, il gruppo A esibisce comportamenti assertivi, mentre il gruppo B manifesta tendenze di assoggettamento, i due fenomeni possono rinforsarsi reciprocamente e condurre al collasso del sistema perché A risulterà sempre più assertivo per la debolezza di B e B risulterà sempre più debole per l'assertività di A. Accanto a rapporto complementare e simmetrico, Bateson prende in considerazione la possibilità della reciprocità: in questo caso i due gruppi avrebbero forme di comportamento simile ma nel contatto tra di loro risponderebbero a un comportamento X con un comportamento Y. Il caso in cui i due gruppi alle volte manifestino il comportamento X e alle volte quello Y garantisce una situazione non degenerativa.
della schismogenesi, perché le strutture di comportamento non si cristallizzerebbero e non conoscerbbero crescita continua. Volendo sviluppare l'esempio di Bateson, se in un gruppo a volte si reagisce con assertività e altre volte con sottomissione, non si darà il caso di una polarizzazione fissata nei due gruppi contrapposti. Secondo Bateson sarebbe opportuno studiare le forme di commistione tra i tre tipi di schismogenesi, vale a dire simmetrica, complementare e reciproca; noi cercheremo di individuare come siano presenti dinamiche schismogenetiche in un romanzo di scrittrice collocabile nell'area della letteratura postcoloniale italiana e come esse investano rapporti non solo di potere politico-militare, ma anche di genere: a fine percorso verificheremo che il paesaggio delle dinamiche è effettivamente molto mosso.

3. OLTRE BABILONIA I: UN ROMANZO DI SOGGETTI FEMMINILI OFFESI

Tra le opere letterarie contemporanee, ho scelto un testo di un'autrice postcoloniale perché la situazione di dialogo critico col passato coloniale da parte di ex-colonizzati di genere femminile è carica di tensioni⁴: quanto maggiore è la distanza tra la cultura dei dominati e quella dei dominatori e quanto più forte la gerarchia tra le due culture, tanto più probabile è lo scatenarsi di forme di schismogenesi degenerativa che possono dar luogo a trauma nei soggetti oppressi sottoposti a violenza. Se la questione coloniale è complicata da conflittualità di genere, i punti di frizione aumentano ulteriormente e quando i soggetti migrano, anche questi fattori si mettono in movimento.

L'autrice che interrogheremo è Igiaba Scego e il testo che metteremo in dialogo con Bateson è Oltre Babilonia (d'ora in poi OB), suo secondo romanzo, pubblicato nel 2008. Scego è una scrittrice, mediatrice culturale e giornalista nata nel 1974 a Roma da genitori somali migrati in Italia dopo il colpo di stato di Siad Barre; scrive in italiano e si adopera per una profonda revisione del passato coloniale in forma di narrazione letteraria. Ha al suo attivo diverse opere che intrecciano esperienze migratorie con esperienze postcoloniali e di genere: oltre al romanzo che leggeremo, segnaliamo La nomade che amava Alfred Hitchcock (2003), Rhoda (2004) e Adua (2015).

Presenterò una catena di episodi centrali in OB, premettendo che, essendo il testo molto complesso, potrò accennare per sommi capi alle vicende in esso narrate. Attraverso il resoconto di cinque istanze narranti che scrivono in forma indipendente e

---

⁴ Sull'intreccio tra questione di genere e questione coloniale in ambito italiano si veda Stefani 2007.
prevalentemente in prima persona, il romanzo racconta una storia fatta di oppressione soprattutto femminile; tra le cinque persone ci sono rapporti di parentela che sono noti solo in parte alle istanze stesse. Ciascuno dei dieci capitoli di cui si compone il testo è suddiviso in cinque parti in cui in maniera ciclica prendono la parola quattro narratrici e un narratore. In diverse forme i resoconti di quattro dei cinque personaggi, che possiamo indicare come romanzi parziali, dovrebbero giungere nelle mani di una narratrice privilegiata che, sulla base delle singole narrazioni, dovrebbe recuperare il senso di una storia disseminata ma legata da relazioni insospettate. Da sottolineare la prevalenza della voce femminile, che, oltre a esser rilevata quantitativamente, visto che le narratrici sono quattro contro un solo narratore, lo è anche qualitativamente, perché l'istanza narrante principale è anch'essa femminile: data l’esiguità fino a un recente passato e soprattutto in ambito italiano di voci femminili sulla colonizzazione, non si tratta di un dato privo di significato (Volpato, 2006). La narratrice principale, Zuhra la Negropolitan5, fin dalle prime pagine ci si presenta come una persona affetta da turbe psichiche e rivela che la sua psicologa, il dottor Ross, la invita a non rimaner con le braccia serrate come se sedesse su una sedia elettrica e ad aprirsi tramite la scrittura per superare il trauma. Ecco la vicenda. Zuhra vive in Italia ed è la figlia di Maryam, una somala che non vede il marito, Elias, da molto tempo. Zuhra ha subito per circa cinque anni, in età collocata tra preadolescenza e adolescenza, ripetute violenze sessuali dal bidello della scuola italiana che frequentava e, a causa del trauma prodotto dalle molestie, ha perso la capacità di percepire i colori. Elias, padre di Zuhra e marito di Maryam, è un creatore di moda che ha raccolto diverse tradizioni artigianali vagando per l'Africa; egli, ancora in Somalia, abbandona la moglie e la figlia immediatamente dopo il parto per sfuggire alla dittatura di Siad Barre e nel suo peregrinare, durante una sosta in Italia, incontra Miranda; si tratta di un'argentina figlia di una portoghese e di un italiano. È donna dall'esperienza personale movimentata: prima in Argentina è amante di un torturatore di prigionieri politici sotto la dittatura militare, e poi, in Italia, è poetessa impegnata a recuperare un rapporto critico col suo passato. Dall'incontro tra Elias e Miranda nasce Mar, di cui Elias conosce l'esistenza, ma che non ha mai visto. Anche la vita di Mar non è tranquilla: studentessa di lettere iberiche, conosce una donna con la quale intrattiene una relazione sentimentale che durerà fino a qualche mese prima il suicidio di questa.

Numerosi i personaggi, i fili intrecciati e le prospettive che essi aprono, dalla critica postcoloniale alla questione di genere passando attraverso il romanzo della post-dittatura. Inoltre numerose le culture, in senso lato, che entrano in contatto e che con la loro frizione generano i conflitti di cui, in parte, daremo conto: la cultura somala, la cultura argentina e la cultura occidentale nella sua declinazione italiana di epoca fascista e la civiltà italiana contemporanea. Per muoverci all'interno del romanzo, anzitutto selezioniamo il materiale linguistico che rilevi la presenza del tema che ci ha riuniti: la “locura” e la sua scrittura. Alcune delle protagoniste soffrono di patologie che, secondo l'enunciazione di alcuni passi, la società cui appartengono considera come disordine mentale, mentre in altri luoghi la pazzia è presente nella designazione linguistica attenuata della stranezza. Per mostrare come nel romanzo la devianza giochi un ruolo determinate e accompagni tanto la questione postcoloniale quanto la questione di genere, nei nostri prelievi ci concentreremo soprattutto sul Prologo, considerandolo come il segmento di testo che definisce le coordinate degli avvenimenti narrati nei capitoli seguenti, che invece saggeremo per esempi circoscritti.

L'apertura del testo offre immediatamente un'immagine di follia. La narratrice riflette sull'origine della sua inspiegabile compassione per la Spagna: la guerra civile potrebbe esser una causa, ma è finita da un pezzo (!), mentre i matrimoni gay dovrebbero assicurare un surplus di simpatia:

Poi come in un lampo, mi sono ricordata che 'sta roba della compassione era tutta colpa della Ranieri, di quella *squilibrata* della mia prof di storia dell'arte. (…) Che tipa, quella. I capelli castagnaccio avviluppati in una *crocchia da beghina*. Dava l'impressione della *racchia*, invece era solo bella. Occhi da gatta scaltra, labbra ripiene di carne morbida. Ai ragazzi un po' lo faceva venire duro, quando si metteva quelle *strane* minigonne a sbuffo (OB: 7-8).

Questo tassello narrativo introduce una donna simpaticamente ritenuta anormale e poco piacevole: potremmo dire che, nonostante i suoi capelli color castagnaccio, la crocchia da beghina e la stranezza delle sue minigonne, suscita l'istintivo compiacimento dei ragazzi.

Oltre, la compassione per la Spagna è definita “assurda”, altro aggettivo che indica qualcosa che non corrisponde a norme di razionalità comunemente accettate (OB: 8). Nella stessa pagina l'esilio di Rafael Alberti ricorda alla narratrice l'esilio da se stessa (“di me da me – una cosa incompiuta”, ivi): espressione originale per indicare una frattura con tratti schizofrenici. Alla pagina seguente la narratrice confessa di esser ancora vergine – si scoprirà che si tratta di verginità sentimentale perché Zuhra in realtà
ha subito violenza sessuale e quindi non è più vergine, fisiologicamente parlando. Del suo stato si vergogna e aggiunge che “le vergini sono un po' scolorite, parecchio nervose, anche” (OB: 9): a questo punto della lettura si può correggere mentalmente “nervose” con “nevrotiche”. Come già detto, a causa delle violenze subite, Zuhra, la narratrice principale, non percepisce i colori; dovrà recuperarli perché altrimenti “verrebbe tutto storto” (OB: 11). Che qualcosa venga storto significa che non corrisponde alla linea retta definita da una norma esplicita o implicita. A Roma in via Tomacelli, una via “strana”, appare un uomo che cattura l’attenzione della narratrice: sulla sua identità la narratrice offre numerose ipotesi, tra le quali figurano “un barbone, un liutaio, un perfetto idiota. Uno in crisi. Me stessa specchiata in un uomo” (OB: 12). Con questo passo il quadro clinico di Zuhra si arricchisce: visto che desidera specchiarsi in un altro essere vedendo in lui se stessa, anche se con connotazioni negative, si potrebbe parlare, in prima approssimazione, di narcisismo con complicazioni schizofreniche. Nella medesima pagina Zuhra riferisce della terapia presso una psicologa affettuosamente chiamata dottor Ross, come il medico impersonato da George Clooney in E.R, primo indizio di valorizzazione di identità iberide su cui ritorneremo alla fine del nostro percorso. Alla pagina seguente il disagio della voce narrante si precisa come conflitto tra ragione e istinto. Zuhra di sé afferma: “è che sono troppo razionale e non mi concedo mai le sensazioni di pancia” (OB: 13) e, oltre, si dipinge come naturalmente disposta “a braccia conserte. Lei (dr. Ross, n.d.r.) mi guarda e mi fa “Ahhh! Visto quelle braccia?”. Le guardo e le vedo conserte. Sembro una condannata alla sedia elettrica. Sto tutta chiusa, rattrappita. E capisco che non è una bella cosa. Che se voglio stare bene e fare l'amore con il mio pellegrino, devo schiudermi. Si come una rosa” (OB: 15-16). Verso la fine del Prologo Zuhra dice che sembra “una pazza che sente il suo pancreas” (OB: 23); improvvisamente sorpresa dal flusso mestruale, chiede un assorbente a una ragazza di colore che però ha solo un tampone igienico; Zuhra lo accetta e si applica il primo tampone della sua vita in un bagno pubblico dell'Ara Pacis; terminata l'operazione e uscita dall'edificio, ritrova la preziosa ausiliatrice intenta ad ascoltare musica; la ragazza le pone gli auricolari del suo i-pod e lei si sente portata a seguire il ritmo di sonorità del deserto rappresentate dai Tinariwen. Zuhra batte le mani con un ritmo che da “accenno” diventa “frenesia” (ivi), cosicché sembra che si sia

abbandonata alla pancia, a un corpo che impone le sue ragioni in modo irresistibile.


7 A narrazione ormai inoltrata Zuhra confessa che ha “scritto dei racconti, questo basta. Storie di donne strane” (OB: 341). Con tutte le cautele verso una facile sovrapposizione di romanzo, biografia e
Si può concludere questa carrellata di figure e di modi di presentarle sostenendo che una stranezza sconfinante nella follia percorre OB: la causa spesso è da ricercare nel trauma di un soggetto femminile che viene offeso nel suo corpo e nella sua identità di genere.

4. OLTRE BABILONIA II: L'APERTURA AL DIALOGO COME FRENO ALLA SCHISMOCINESI

La carne al fuoco è molta. Ci limiteremo ad analizzare un'unica vicenda che, anche se non interessa direttamente le voci narranti, influenza su almeno tre di esse: ci occuperemo Famey e Majid, i genitori di Elias, e seguiremo le esistenze da loro avviate fino all'adolescenza di Zuhra traumatizzata dalle sevizie del bidello. Famey è una giovane di Brava, una cittadina di pescatori sulla costa somala, ma ama la vita di città che per lei si caratterizza per le auto. In un momento imprecisato della dominazione italiana nell'Africa Orientale, lei e il cugino Majid intraprendono un viaggio verso la capitale; lungo il tragitto il loro pulmino viene fermato da un mezzo militare; ne scendono militari italiani e tedeschi che usano violenza sessuale a Famey e Majid e seviziano altri componenti della comitiva. Dopo questo episodio i due, forse spinti dal comune trauma subito, decidono di fidanzarsi e poi di sposarsi. Come scrive la preistoria di questo trauma Scego? Come narra gli anelli intermedi? Come ne sviluppa le conseguenze remote? Nel cercare risposta a queste domande, passeremo dai dettagli di pazzia e stranezza precedentemente estrapolati e letti agli elementi che formano l'impalcatura del romanzo; in questo modo incontreremo strutture relazionali che possono esser convenientemente lette attraverso il concetto di schismogenesi.

I luoghi della vicenda che si origina con Majid e Famey stanno tra Somalia e Italia. Avviamo l'analisi ricostruendo la genealogia femminile in Somalia dalle sue radici mitiche: verificheremo come si modulano rapporti di libera e condivisa fruizione del mondo e del rapporto con l'altro e rapporti di espropriazione. Si vedrà che questi si caratterizzano come un alternarsi di forme schismogenetiche tra dominatori e dominati che non trovano la via per fuggire il rapporto simmetrico, fino a che non s'impone una visione transgenerica e transculturale delle relazioni tra gruppi umani che dovrebbe

autobiografia, si può vedere in Zuhra un alter ego dell'autrice di OB perché in effetti Scego ha scritto sia racconti sia un romanzo breve in cui protagonisti sono donne strane, da una somala dalla difficile vita ibrida protagonista di “Salsicce” a una inquietante parrucchiera in erba.
fungere da freno al collasso del sistema.

L'antefatto mitico è costituito dalla vicenda della regina somala Araweelo, della quale nel romanzo si fa solo fuggevole menzione, ma che svolge un ruolo determinante nella definizione dei temi che qui ci interessano. Araweelo si ribella al padre che le vuole imporre quello che noi definiremmo un matrimonio d'interesse e allo stesso tempo rifiuta l'esclusione femminile dalla gestione del potere; induce quindi le donne all'astensione dalle facende di casa con lo scopo di costringere gli uomini ad abbandonare le armi per occuparsi del focolare: le donne possono così conquistare il potere. L'antefatto manifesta un potere patriarcale che si arroga il diritto di dominare le donne assegnando loro, senza contrattazione, una posizione in una struttura schismogenetica complementare: gli uomini governano e in cambio le donne forniscono prestazioni materiali. Il gruppo delle donne, impersonate da Araweelo, pretendono di partecipare alla gestione del potere e di decidere sul loro futuro e quindi esercitano un'azione concorrenziale rispetto al sottogruppo della cultura somala; quindi, secondo il linguaggio di Bateson, ci troveremmo di fronte alla richiesta del passaggio da una schismogenesi complementare subita a una schismogenesi simmetrica con comportamento simile ma aspirazione contraria. La regina tuttavia non crea una società simmetrica: instaura un regime di terrore imponendo la castrazione di tutti gli uomini dopo la fecondazione delle donne per perpetuare la specie e mantenere il potere delle donne. Un imprevisto inceppa tuttavia la macchina di potere: una figlia di Araweelo mantiene in vita un figlio oltre il lecito; questi, raggiunta la maturità, uccide la regina, disperde il suo corpo frazionato e restaura il patriarcato. Secondo l’unico frammento del mito menzionato nel romanzo, rimarrebbe memoria di questo atto nei cumuli di pietre gettati dai maschi sui resti della regina e nei rami verdi che invece vi gettano le donne: traccia plastica del permanere di una conflittualità latente. In questo quadro il comportamento dei soggetti interessati, gli uomini e le donne, è lo stesso - gestione della cosa pubblica e della vita privata-, ma le aspirazioni sono diverse - collaborazione nelle donne e dominio negli uomini: la mancanza di un freno genera il conflitto e il crollo del sistema, che giunge ad un equilibrio instabile, visto che la morte della regina vede plasticamente convivere la logica della repressione materializzata dalla sterilità del sasso e quella dell’aspirazione repressa simbolizzata dal rinverdimento della memoria.

Se, nel romanzo, si passa dall'allusione mitica alla storia diffusamente narrata, le strutture di potere sono tanto di genere quanto coloniali e quindi ci possiamo aspettare tanto una schismogenesi complementare quanto una schismogenesi simmetrica. Si sa che
in alcune zone il patriarcato somalo condiziona la donna nella sua la sessualità con l'infibulazione e, nel caso in cui si sottragga, la marchia d'infamia. Gli italiani, gruppo culturale estraneo alla cultura somala, conquistano il Corno d'Africa e sottomettono la popolazione locale, creando le basi per un contatto culturale problematico. Le due strutture di potere s’intrecciano nel romanzo e si manifestano attraverso l'episodio di cronaca efferato cui si è già fatto riferimento. Dicevamo che una comitiva di somali è in viaggio dall’idillica Brava verso la moderna Mogadiscio per una festa di matrimonio. Il paesino è caratterizzato come località chiusa in cui la vita si ripete sempre uguale in equa ripartizione dei carichi lavorativi tra uomini e donne: queste sono intente da mattina a sera a confezionare cibi e quelli, ugualmente per tutta la giornata, sono esposti ai pericoli di un mare avaro di risorse; le relazioni nel paesino assumono i toni della reciprocità poiché in occasione di pesca abbondante tutta la comunità si abbandona a una festa generalizzata. Famey tuttavia desidererebbe vivere in città, dove sfrecciano le automobili e la vita è più varia; la ragazza sta viaggiando nella corriera assieme al cugino Majid perché la madre di questo vorrebbe vederlo unito in matrimonio a lei. Malauguratamente il gruppo misto di militari ferma la corriera su cui viaggiano i due assieme ad altri bravani, e uno di essi chiede a uno dei passeggeri se siano più cattivi i fascisti o i nazisti: fa qui capolino un conflitto di valori, perché per i rappresentanti di regimi dittatoriali la ferocia è una qualità positiva, mentre probabilmente per i pacifici bravani è una qualità negativa. L'uomo risponde che più feroci sono gli inglesi: i nazifascisti, offesi nel loro orgoglio di potenti e violenti assertori di se stessi, uccidono e seviziano i componenti della comitiva. Il romanzo ci informa del trauma di Majid che, sodomizzato, si vede negato non solo nella libera disponibilità del suo corpo, ma anche della sua identità sessuale, cancellata dalla sodomia e dalla costrizione a osservare impotente le ripetute violenze su Famey. Dopo l'arrivo a Mogadiscio i due ragazzi, probabilmente perché accomunati dalla mala sorte, si fidanzano e poi sposano, ma l’equilibrio della vita di coppia è compromesso dalla sua nascita: Majid inizialmente non riesce ad affrontare l'atto sessuale e solo con pazienza Famey porta il compagno a un rapporto completo che se sfocia nella nascita di Elias porta anche alla morte della madre durante il parto. Questo primo trauma narrato e documentato in OB produce tanto perdita d’identità di genere, quanto perdita d’identità fisica; questa si manifesta, immediatamente, con l’uccisione dei maschi durante l’aggressione alla corriera e, in forma procrastinata, nella morte per parto di Famey; la perdita d’identità di genere, di nuovo immediatamente, si concretizza nell’evirazione di un passeggero di quella
sfortunata comitiva e, in forma procrastinata, nel trauma della virilità offesa di Majid.

Majid, lungi dal placare il trauma con la nascita del figlio, nutrirà questo con la sua attività di cuoco presso una famiglia d’italiani, attività che egli prosegue a casa propria: il frutto del suo lavoro e i manicaretti preparati a casa nutrono la seconda moglie che col suo latte nutre Elias, il frutto del matrimonio con Famey. Secondo i codici di comportamento della società somala, ben rappresentati da Brava, in cui le donne cucinano, Majid assume l'identità che gli era stata ascritta dai colonizzatori esercitando la funzione di cuoco: in armonia con questa ascrizione di genere, possiamo leggere il suo negarsi all'atto sessuale con la seconda moglie, che deve accontentarsi dei manicaretti dello sposo. Più tardi Majid desidererà riparare con la violenza le offese ricevute per i rapporti di potere del regime coloniale; Majid, proprio il giorno in cui si rende conto che non riuscirà a vendicarsi dell'istanza coloniale per debolezza di carattere, viene abbandonato dal figlio Elias, che lascia la casa paterna; il genitore prima accentuerà progressivamente i caratteri femminili attraverso la depilazione e l'uso di oli, poi fuggirà da casa portando con sé uno degli abiti femminili confezionati da Elias, che nel frattempo era divenuto un famoso sarto, lasciando sola la seconda moglie. In questo tratto della vicenda riconosciamo una schismogenesi simmetrica il cui esito catastrofico è bloccato solo dall'incapacità di tradurre in atto la carica di odio represso.

Nella nostra lettura abbiamo lasciato in ombra la seconda moglie di Majid. Si tratta di Bushra, sorella di Famey e vedova da poco; per aver sotterrato il cordone ombelicale di Famey, ha il diritto di assumere, nella vita di Majid, il ruolo della sorella. Tuttavia non è solo un anello importante nella vicenda che porterà a Zuhra, visto che come madre putativa di Elias è di fatto la nonna di Zuhra: è anche un anello di congiunzione tra la sfera mitica e le consuetudini del controllo della sessualità femminile nella società somala. Per puro caso da bambina non subisce l'infilatazione: questo porta la popolazione a bollarla come strega, ad imputarle la morte del figliolletto del primo matrimonio e ad attribuirle influssi malefici su Majid. Si tratta di una figura che patisce il bando assiologico da parte della comunità cui appartiene: di professione sarta, insegherà a Elias i primi rudimenti del cucito, inoculandogli il virus di una pratica che lo collocherà in un’area transgenere, visto che in seguito egli diventerà sarto. A fine vicenda Majid ricompare in piena guerra civile somala nel momento in cui un giovane miliziano minaccia di morte Bushra. Il miliziano rappresenta la volontà di possesso tipica dei potentati clanici che avevano scatenato la guerra civile dopo l'epoca di Siad Barre Boccafragrande per la stessa avidità di potere e ricchezze del dittatore. La macchina
di morte è fermata da Majid in forma di compromesso; egli induce il miliziano a rinunciare ai suoi propositi omicidi ricordandogli che il diritto consuetudinario impedisce che si uccida un membro del proprio clan. Si tratta quindi di una pace condizionata che in realtà, diremmo noi, conferma la logica schismogenetica simmetrica disattivandola solo all'interno del gruppo. Da notare che, nella proliferazione di modelli di comportamento della società somala per come risulta depositata nel romanzo, Bushra presenta un'eccezione rispetto alle pratiche di intervento sul corpo sessuato che risultano speculari rispetto alle disposizioni di Araweelo: quasi si trattasse di una risposta a distanza della sanzione maschile di quell'antico trauma. Per un puro caso la vicenda di Bushra innesca un processo schismogenetico: la piccola appartiene a un gruppo che manifesta una pratica – l'infibulazione – dalla quale la bambina è risparmiata; la comunità sanziona l'anomalia confermando il potere maschile attraverso il marchio d'infamia della devianza; la donna ignora le dicerie, manifesta il suo desiderio sessuale al secondo marito ed educa il nipote e figlio acquisito alla pratica transgenere della sartoria; la comunità del dittatore Siad Barre bolla il frutto culturale atipico di questa donna atipica inducendo quello all'esilio perché solo in questo modo egli potrà proseguire senza censure la sua attività di sarto; il processo che potrebbe portare alla morte Bushra si blocca per l'intervento della figura maschile. Il blocco è tuttavia problematico: da un lato, Majid, non dimentichiamolo, aveva assunto caratteri considerati femminili dalla comunità di appartenenza, e quindi si era collocato nel medesimo gruppo di Bushra; dall'altro, la pace si realizza all'interno della logica clanica, una logica che nei rapporti tra clan genera la schismogenesi simmetrica che porta la guerra civile, mentre a livello intraclanico garantisce una vaga schismogenesi complementare di cooperazione tra i membri del gruppo.

Trasferiamoci ora in Italia, dove si svolge la vicenda di Zuhra, la figlia di Elias e Maryam. I due, ancora in Somalia, si sposano, ma la giovane sposa è abbandonata da Elias nel momento in cui, come sappiamo, il regime di Siad Barre vorrebbe imporre severe restrizioni alla libertà anche nel campo della creazione di moda. In Elias si riproduce quindi la medesima struttura del comportamento assunto da Majid, suo padre: entrambi fuggono di fronte a un'istanza sociale che non tollera la ridefinizione delle gerarchie e quindi incorporano la struttura schismogenetica simmetrica nella sua variante degenerativa. In seguito anche la madre migra a Roma e qui si trova nuovamente esposta alle strutture gerarchiche coloniali, si direbbe di colonizzazione delle coscienze: deve abbiasi a lavori indegni, si dà all'alcol e trascura la figlia Zuhra
affidata ad un collegio. La donna si trova quindi, volente o nolente, a dover accettare una funzione complementare nella società di accoglienza che tuttavia conserva i caratteri di una società autoritaria che induce schismogenesi simmetrica. Ritorniamo alla ragazzina: ricordiamo che nel collegio, tra fase preadolescenziale e adolescenza, oltre a dover tollerare la discriminazione dei compagni di classe per il colore della sua pelle, subisce ripetute sevizie da parte di un bidello. Da notare che il romanzo, fuggevolmente e senza svilupparne le implicazioni, sembra far supporre che la ragazzina sia stata consegnata alla violenza del bidello non solo per la trascuratezza della madre, ma anche per un equivoco culturale: in Somalia tutti gli uomini sono zii e come si può pensare che uno zio possa fare del male? Zuhra si libererà della deficienza percettiva causata dal trauma attraverso una scrittura corale, quella dei cinque sottoromanzi di cui si sostanzia il romanzo stesso, cosicché la struttura dialogata del testo acquista il valore di freno all'instaurazione di strutture gerarchiche predefinite. Lei, la narratrice che fa la colletta delle storie di Elias, Miranda, Mar e Maryam, riacquisterà la capacità di distinguere i colori con la terapia del dialogo, fatto di esternazione e di ascolto, analogamente a quanto Elias aveva fatto con l'acquisizione della capacità di ascoltare la tradizione depositata in diverse tecniche di produzione e lavorazione tessile raccolte in tutta l'Africa e attraverso la produzione di abiti variopinti. Il pericolo di strutture schismogenetiche che portano al collasso può esser stornato da un'accurata mappatura del mondo e dal dialogo⁸.

5. PRATICHE TRANSGENERICHE E SCRITTURA COME STRUMENTI PER SUPERARE IL TRAUMA

Chiudiamo ritornando a una figura che aveva fatto la sua comparsa all'inizio del romanzo e completando le nostre osservazioni sulla scrittura dei sottoromanzi di OB. Riprendiamo un commento marginale sulla psicologa presso la quale è in terapia Zuhra: alla dottoressa viene attribuito il nome di un medico maschio, il dottor Ross di E.R. incarnato da George Clooney che viene dipinto non coi tratti dello “sciupafemmine” (OB: 13) ma con atteggiamento “materno” (ivi) di chi porta il latte caldo a letto. Il latte caldo è bevanda calmente usata nella cultura popolare per diversi disturbi, cosicché il dottor Ross assume i contorni di un essere transgenere che cura coi metodi dolci di una

madre premurosa.

Come già affermato, il romanzo si caratterizza per una struttura corale volta a ricostruire, in forma condivisa e non imposta, una storia frammentata da strutture di potere che degenerano nel collasso della comunicazione. La scrittura, all'interno dei singoli romanzi, assume tipologie diverse: dalla narrazione che alterna la prima persona alla terza, alla narrazione in cui è presente quasi esclusivamente la terza persona. L'alternanza della focalizzazione è tematizzata da Elias: nel primo capitolo del suo romanzo chiarisce che “visto che ci sono, ti racconterò tutto come se non fosse la mia storia, ma come se ti (Zuhra n.d.r.) raccontassi la storia di un altro. In terza persona. Sentiremo meno dolore. O almeno mi illudo.” (OB: 63). Se si generalizzasse quest'affermazione, si dovrebbe dedurre che l'oscillazione della focalizzazione sarebbe intesa o usata dalle istanze narranti come strumento di raffreddamento del coinvolgimento emotivo: una sorta di freno narratologico allo sviluppo di strutture dominate più da cieca passione che da una passione ragionante. Sembra quindi che tanto la rappresentazione di soggetti mobili quanto la narrazione all'interno del soggetto stesso porti a un gioco tra distanza e immedesimazione, sguardo dall'esterno e sguardo riflesso che sostanzia molti tratti delle vicende qui riportate. Se si ricorda che la schismogenesi non produce degenerazione nel caso in cui i comportamenti e le aspirazioni siano mobili, allora si può sostenere che la mobilità dei soggetti, la diversificazione dei loro comportamenti e la variabilità del loro stesso punto di vista costituiscono un antidoto contro la produzione di strutture gerarchiche rigide. Le figure transgeneriche del romanzo, delle quali abbiamo offerto solo un saggio, e i loro fallimenti causati da rigidità imposta o assunta sono esempi di dinamiche sociali in cui l'identità non viene contrattata.

Analizzati i conflitti narrati in OB, possiamo compiere un ultimo passo secondo la metodologia proposta da Bateson: l'individuazione induttiva di una categoria di istituzione all'interno della quale si collocerebbero i conflitti esaminati. Attraverso la cernita di tratti semantici comuni alle situazioni descritte ci si presenta il seguente quadro. La vicenda di Araweelo s'iscrive nelle pratiche di gestione della casa e del potere; le vite tortuose di Majid, Famey e Bushra si muovono nel controllo dei corpi e delle coscienze; infine quella di Zuhra si dibatte prevalentemente nell'area del controllo dei corpi. Il tratto che attraversa tutte le vicende può esser sussunto sotto l'istituzione del controllo del corpo secondo procedure che possono esser autonome o eteronome; il romanzo di Scego invita a propendere per un'autonomia dialogata e condivisa.
Riassumendo il percorso effettuato attraverso solo alcuni dei traumi evocati da OB, possiamo dire che la cancellazione dei confini di genere e delle rigide gerarchie sembra essere la proposta di Scego per frenare una schismogenesi che produce danni a livello individuale e sociale. Tuttavia nel romanzo sul piano narrativo alcuni elementi fondamentali sono solo accennati, come il rilievo della figura di Araweelo e la probable causa strutturale dei disordini di Zuhrà nell'interpretazione delle relazioni umane nel mondo circostante: una tematizzazione con strumenti narrativi dei conflitti originati da quelle circostanze avrebbe richiesto uno sviluppo più articolato della materia. Da un romanzo non ci si aspetta una trattazione esaustiva da manuale scientifico, ma l’abbreviazione di tratti rilevanti porta a perdita di profondità. Con Bateson abbiamo conosciuto spunti originali per una riflessione su pregi e limiti di un concreto esempio di fare letterario. Il saggio che abbiamo utilizzato come guida ha per tema ordini e disordini del contatto culturale, ma lascia in ombra la possibilità che gruppi e mondi da essi incorporati possano reciprocamente ignorarsi del tutto o in talune circostanze. La lettura del romanzo con la sua creazione di mondi paralleli, come quello di Brava e quello di Mogadiscio, dipinti con rapide ma efficaci pennellate, può spingere a pensare in questa direzione. Il dialogo tra creazione di mondi fittizi e riflessione sistematico di orientamento scientifico risulta importante per un esser al mondo che evita la follia: una scrittura dialogata, nelle sue varie declinazioni, sembra essere strumento rilevante per una convivenza che apre lo spazio alla parola e all’ascolto e dia voce a una locura che locura non è.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


“IMPOSTURA LITERARIA” PARA AFIRMARSE,
UNA VIDA DE EXILIO PARA LUCHAR POR SUS PROPIOS IDEALES

Alessia A. S. Ruggeri
Università di Roma Tre

Por fortuna, hay una mujer veraz, no implora, y lanza el «Yo acuso» contra ese ambiente masculino que rara vez se ha preocupado de la emancipación femenina en otros aspectos que no hayan sido la cuestión sexual [...] Los compañeros, tan radicales en los cafés, en los sindicatos y hasta en los grupos, suelen dejar en la puerta de su casa el ropaje de amantes de la liberación femenina. (Torres Planells, Fontanillas Borrás, 2006: 48)

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende sacar a la luz y recordar a dos mujeres injustamente desatendidas por parte de la crítica literaria: Lucía Sánchez Saornil (mejor conocida bajo el seudónimo de Luciano de San-Saor), escritora olvidada, a pesar de su activismo en el mundo político, en la lucha en favor de los derechos de las mujeres y, sobre todo, por haber participado activamente en las filas ultraicas; y Antonia Fontanillas Borrás, nieta de los legendarios libertarios Francisca Saperas Miró y Martín Borrás Jover, mujer libertaria que vivió en primera persona la Revolución Española y que fue exiliada en Francia en 1953.

Nos proponemos desvelar el vínculo que une a estas dos mujeres, que para nosotros son: la escritura y la política. Antonia Fontanillas Borrás durante varios años se dedicó a recopilar los artículos de Lucía Sánchez Saornil, poeta vanguardista, y a llevar a cabo una pesquisa penetrante para reconstruir la vida de esta mujer que todavía conserva muchos enigmas, y que desembocó en la escritura de un libro sobre dicha figura femenina. Otro elemento en común es el activismo político, de manera particular las une el hecho de haber participado ambas, energicamente en la actuación político-sindical de la CNT.

En el presente trabajo se intentará, por lo tanto, describir a estas dos mujeres a través de la memoria de Antonia y los escritos de Lucía.
2. IMPUESTURA LITERARIA

El tema del falso es un tema que siempre ha sido presente en la historia literaria: cada autor, a través de la autoría del texto no sólo expresa y reivindica el control y la paternidad de la obra literaria, sino que expresa la insostituibilidad y unicidad de su experiencia de vida vivida. Como expresa Joaquín Álvarez Barrientos (AAVV, 2011: 9) “hacia lo considerado literatura falsa, se ha tenido una mirada negativa que la asimilaba al delito, de modo que términos como plagio, falsificación, fraude y otros tienen principalmente acepción legal, y desde esta perspectiva se han hecho bastantes acercamientos a una realidad compleja cuyo territorio resulta difícil delimitar y nombrar”. Claro está que no siempre la impostura tiene que ser negativa y fruto de la voluntad de apropiación literaria de otro “yo”.

A veces existen motivaciones políticas, sociales que determinan la elección por parte de un autor en adoptar una técnica de falsificación ante el lector. Entre estas técnicas que se encuentran en el terreno fronterizo del plagio está el uso del seudónimo. En efecto durante la literatura de la Edad de Plata es muy frecuente encontrar ejemplos de falsificación de identidades sobre todo entre las mujeres. Las razones pueden ser evidentes y pueden tener una justificación tanto social como histórica. En efecto, durante los siglos la mujer ha tenido una invisibilidades histórica en comparación a los hombres. Su capacidad de ser madre, su papel de angel del hogar, han sido los pretextos para desterrarla en el ámbito doméstico alejándola de las funciones públicas.

Es un hecho que acceder a la educación escolástica y a la actividad intelectual ha sido una lucha bastante larga que no siempre ha logrado un éxito pleno. Es por este motivo que el uso del seudónimo ha contribuido a que se tolerara en la esfera femenina, durante los siglos, “huir de un destino social impuesto en virtud de su identidad como mujeres y un deseo de poder hacer cosas que sólo podían hacer los hombres” (Ibid.: 153). El nombroso número de mujeres que escribieron falsificando su identidad es una prueba de la voluntad que tuvieron creyendo en sí mismas cuando los demás ni siquiera se daban cuenta de su presencia demostrando el deseo de estar presentes en la historia de su país y dar a conocer sus obras literarias.

Como nos explica María del Carmen Simón Palmer en su artículo “La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX” publicado en las Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986), son muchos los recursos utilizados entre las mujeres para elegir su “nueva” identidad como escritoras;
algunas recurren a un “de” que la autora define “tranquilizador” (Carmen Simón Palmer: 92) puesto que se colocaba después del apellido de la escritora y antes el del marido vinculando los dos en forma de garantía. Otras preferían ocultar uno de los dos apellidos dejando el del padre; otras mujeres recurrieron a criptogramas, anagramas, lemas, nombres femeninos y masculinos, nombre de plantas, topónimos, nombres de animales y seudónimos que en todo caso no correspondían al nombre y apellidos auténticos.

3. Luciano San Saor: uno seudónimo para empezar

La historia de Lucía Sánchez Saornil es muy particular por tres razones: esta mujer es el ejemplo de la olvidada por excelencia debido a su pertenencia a la esfera femenina, por ser la única mujer adscrita al movimiento ultraista y por tener una vida política muy activa. Además de ser considerada la olvidada por excelencia, Lucía Sánchez Saornil se puede definir como ejemplo de triple exiliada: como escritora, como mujer y como lesbiana. No es fácil obtener informaciones sobre esta mujer pero se intentará en el presente artículo extraer algunas informaciones a través de sus escritos y del libro escrito por Antonia Fontanillas Borrás, como homenaje, que durante varios años se dedicó a recopilar los artículos de Lucía Sánchez Saornil, poeta vanguardista, y a llevar a cabo una pesquisa perspicaz para reconstruir la vida de esta mujer cuya biografía, todavía, conserva muchos enigmas (Fontanillas Borrás, Martínez Muñoz, 2014).

No obstante las dificultades, fue una mujer moderna por la época en la cual vivió; sin embargo empezó su carrera literaria bajo el seudónimo masculino de Luciano de San Saor. Su “falsa” identidad le concedía la posibilidad de tratar algunas temáticas sin que los demás pudieran criticarla. Hay que tener presente que Lucía empezó a escribir a los veintiún años dentro de un movimiento, el vanguardista, hecho exclusivamente por hombres y en un contexto social en el cual no era fácil para una mujer aceder al mundo literario y a las tertulias. Según los últimos datos obtenidos, de ella se sabe que nació en 1895 de una familia humilde. Desde pequeña tuvo que enfrentarse a la vida demostrando su ser responsable tras las pérdidas de su madre y su hermano. Se quedó con su padre, centralinista en la centralita de teléfonos de la casa del Duque de Alba, y una hermana menor que tenía problemas de salud. Para ayudar la familia también Lucía trabajó en la Compañía de teléfono pero sin dejar nunca sus estudios de pintura en la
Academia de Bellas Artes de San Fernando. La primera aparición en el mundo literario es en la revista *Los Quijotes*, donde por primera vez aparecen sus escritos bajo el nombre de Luciano de San Saor.

Las temáticas utilizadas en sus primeros poemas es amorosa hacia un destinatario femenino. Se supone que su adhesión en las filas ultráicas es el resultado de las colaboraciones con revistas como *Los Quijotes, Cervantes, Grecia, Ultra, Tableros, Plural* y *Gran Guinol*. En 1927 dejó la compañía telefónica para dedicarse a la política. En 1933 Lucía es ya secretaria de redacción al diario confederal CNT. En 1937 se integra en la redacción del *Umbral*. Es un período muy particular porque no faltan en España insurrecciones. Es en esta época que conoce a América Barroso, compañera fiel con la cual compartirá toda su vida hasta la muerte. Lucía vivió muy intensamente y desde cerca las situaciones históricas del momento y sus pensamientos se reflejan a menudo en sus escritos en donde su juicio crítico ve el Estado como corruptor, creador de patria y ley, dos barreras que limitan las actividades espirituales (*Fontanillas Borrás, Martínez Muñoz*, 2014: 32). Publicó también diferentes artículos en *Solidaridad Obrera*. En aquellos años, alrededor del ’35, uno de los temas que recurre en sus escritos es la defensa de la mujer, fundamental en sentar las bases para la creación, junto a otras mujeres, de la revista *Mujeres Libres* y la agrupación de mujeres que lleva el mismo nombre de la revista. Debido a las situaciones políticas del tiempo, el 1939 representa el año en el cual Lucía tuvo que exiliarse a Francia junto a su compañera América Barroso. Volverá a España después de la entrada de los alemanes en Francia. Allí adoptará “otra” identidad para esconderse. Parece que nunca dejó de escribir poesía pero debido al contexto histórico en la cual vivía, no pudiendo publicar en España, decidió enviar sus poemas en Sudamérica. Nunca obtuvo una respuesta y, puesto que afirmaba acordar sus poemas de memoria, nunca los reescribió dejando parte del fruto de su pluma perdida.

4. **Antonia Fontanillas Borrás: una vida de exilio**

Nieta de los legendarios Martí Borrás Jover y Francisca Saperas Miró, Antonia siguió las huellas de sus abuelos demostrándose una mujer activa en la lucha obrera y colaborando con Teresa Claramunt.

También Antonia, en su vida conoció el exilio, pero a diferencia de Lucía, de Antonia se puede afirmar que toda su vida ha sido un viaje tanto en lo metafórico como
en los hechos históricos que afectaron su vida. A los ocho años vivió su primer “exilio” puesto que Josep Fontanillas y María Borrás, sus padres, se trasladaron junto a sus hijos en México. Allí Antonia empezó sus primeros estudios y se acercó al mundo de su progenitor viviendo el ambiente de “La Casa del Obrero Mundial” y las actividades de propaganda como corresponsal en México de las publicaciones de Revista Blanca y El Ideal. Sus primeros años en México, le dieron la posibilidad de acercarse al mundo de sus padres y de sus nietos a través de las lecturas que solía hacer en casa de revistas anárquicas como por ejemplo Estudios y La Revista Blanca. En 1934 regresó a Barcelona debido a la expulsión de su padre del México por sus relaciones libertarias.

Su primera actividad política llegó a los diecisiete o dieciocho años como delegada sindical de la CNT de Artes Gráficas. Es durante este periodo que se unió como delegada en el secretariado local de Federación Ibérica de Juventudes Libertarias empezando también a escribir. Al estallar de la Guerra Civil la voluntad de Antonia era tomar parte activa al frente pero debido a la oposición de su padre entró a trabajar en la administración de Solidaridad Obrera. La victoria franquista provocó un cambio de rumbo y el diario en el cual colaboraba Antonia se transformó en Solidaridad Nacional. Es en este momento que Antonia empezó a colaborar en la tirada clandestina de Solidaridad Obrera en 1944. Colaboró también en Ruta y se ocupó de ser intermediaria en la Cárcel Modelo de Barcelona. Allí conoció a Diego Camacho con quien estableció una relación epistolar. Un año después de la salida de Diego de la cárcel Antonia lo seguirá a Francia empezando otro exilio de su vida. Entre 1957-1958, Antonia se ocupó de la edición del Boletín Regional de la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias. Esta colaboración la llevó a escribir para el periódico de la CNT. Después de la separación con Diego se estableció en Dreux teniendo contactos con los exiliados. En 1960 conoció a Antonio Cañete, hombre con el cual compartirá su vida hasta la muerte ocurrida en 1979. Juntos fundaron “Reflejos de España”, grupo de teatro formado por los hijos de refugiados políticos e inmigrantes españoles estrenando muchas obras y difundiendo el pensamiento anarquista. Colaboró a numerosas publicaciones y participó en muchos actos de propaganda. También Antonia utilizó varios seudónimos, Tona, AF Borrás, para la publicación en Frente Libertario, Anthropos, Action Libertaire, Boletín Amicale, Boletín Ródano-Alpes, Le Combat Syndicaliste, Espoir, Mujeres Libertarias, El Chico, Nueva Senda, Rojo y Negro, Ruta, Surco, CNT, Solidaridad Obrera, etc.

Fue también miembro del Centro Internacional de Investigaciones sobre el Anarquismo (CIRA). Durante su jubilación se dedicó a recopilar datos y documentos creando un
archivo parte del cual se encuentra en la Biblioteca Arús de Barcelona y el International Institute of Social History de Amsterdam. Para ella siempre hay que aspirar a una sociedad diferente. Si el ser humano se calla, su pensamiento sigue desconocido. Es por esto que “hay que seguir luchando y abriendo camino”1.

5. MUDERES LIBRES

Como escriben Antonia Fontanillas Borràs y Pau Martínez en su libro, Mujeres Libres nace gracias a tres mujeres: Amparo Poch, Mercedes Camposada y Lucía Sánchez Saornil. El objetivo de la revista es:

[...] agrupar a las mujeres trabajadoras que acuden a los locales de la CNT y del movimiento libertario y motivarlas para que tomen conciencia de su propio valer y de la injusticia de ese falso concepto de inferioridad a que tiene sometida el hombre y la sociedad. La cultura será el arma para sacarlas de su ignorancia y hacerlas conscientes de la riqueza de su propia individualidad; distinta pero no inferior del hombre, donde lo que persigue no es fomentar la rivalidad, ni el trueque de sometimiento, ni la revancha; antes al contrario, lo que se pretende es abrir brecha en la mentalidad de ambos a una forma de cultura superior que les haga susceptibles de mejor comprenderse; de reconocerse de igualdad de derechos y deberes; libertad de elegir sus opciones, solidarios y participes en el batallar por un común ideal. (Fontanillas Borràs, Martínez Muñoz, 2014: 23).

Como se puede observar, la revista, únicamente escrita por mujeres, cuyos objetivos se pueden entender a través de las palabras arriba indicadas, se presenta como una revista que contó con colaboraciones de calidad y un cuidado particular desde el punto de vista tipográfico gracias a la labor de Baltasar Lobo y de sus ilustraciones. Tiene, por lo tanto, el objetivo de educar y elevar el nivel cultural de las mujeres, condición esencial para su emancipación.

La mujer, no se verá como afirma Lucía en el primer número de la revista, como el estereotipo hasta ahora existido en la sociedad sino como un ser que tiene su voz, sus pensamientos sin que ésta se someta a la tiranía de la política. La revista Mujeres Libres nació en el 1936. El título de la revista tenía la voluntad de atribuir al sustantivo “mujer” el hecho de ser independiente de toda secta política o religiosa intentando crear una imagen diferente respecto a las interpretaciones erratas hasta aquel momento existidas. En efecto, según la idea del tiempo, entre los distintos sectores de la izquierda española, la mentalidad de la mujer se veía profundamente arraigada en la superstición española e incapaz de interesarse en los problemas y las luchas sociales, fijada en una

1 Estas frases han sido pronunciadas por Antonia Fontanillas Borràs durante una entrevista. Para profundizar las temáticas de la misma véase https://vimeo.com/107332737 [12/10/2015].

1454
idea religiosa que determinaba su culpabilidad, su atraso cultural atribuyéndole el papel de cuidadora y vigilante del orden social y de la moral. Lucía, considerada “pluma segura” (Ibid.: 90) en sus escritos expresa la voluntad de una mujer de alejarse del prejuicio obtenido durante los procesos históricos reivindicando un lugar como ser humano en el cual poder luchar y defender sus derechos. Se dirige a mujeres de clase obrera al fin de atraerlas a las ideas libertarias. El hecho de estar escrita solo por mujeres es indicativo para afirmar la voluntad de construir algo sin la intervención del hombre a pesar de las diferentes solicitudes financiera y material ofertas y la propuesta de colaboración voluntarias realizadas por hombres. En una carta dirigida a Hernández Domenech se escribe: “Agradecemos mucho tu ofrecimiento de colaboración, sin embargo, la rehusamos cordialmente, porque nos hemos propuesto que la revista esté hecha en su totalidad por mujeres; sabemos por experiencia que los hombres, por muy buena voluntad que pongáis difícilmente atináis con el tomo preciso”

En “Mutiladas de guerra”, Lucía expone los horrores que las guerras producen dejando su huella a través de la mutilación. Ésta no es simplemente física sino también moral provocando en el ser humano un sentido de inquietud, de falta de complez que lo lleva a no poder reaccionar a la vida. Ella a través de sus breves palabras expresa como las mutiladas de guerra representan el “Testimonio negro del más negro pecado de los hombres: el fraticidio” (Ibid.: 93).

Además a través de sus palabras firmes y seguras trata algunos temas que en cierta medida podrían ser considerados muy actuales; uno de estos es la sobriedad revolucionaria. Ella afirma que “si puede establecerse una escala de sueldos reducida, a la que se sometieran, obligadamente, desde la más alta magistratura de la República, al más humilde de sus lujos. Este, y no otro, es el camino.” (Fontanillas Borrás, Martínez Muñoz, 2014: 102)

 Una mirada especial va hacia los niños, víctimas inocentes de la guerra. Ella expresa la voluntad para que “los residuos del mundo muerto, de una sociedad de injusticias y de crímenes inconfesables que ha hecho posible en los niños un dolor de hombres; pero que el odio muera, a su vez, con nosotros, que nuestros hijos, los hombres de mañana, desconozcan esta triste herencia. Es preferible que ignoren hoy la naturaleza de sus lágrimas” (Fontanillas Borrás, Martínez Muñoz, 2014: 108).

---

2Esta son algunas líneas de la carta del comité de redacción a P. Hernández Domenech (27-5-1936), AHSN, C 432, recogida en Montero Barrado p. 162.
La voluntad y la adhesión de muchas mujeres al proyecto dio lugar a la creación de la Agrupación de Mujeres Libres. Organización anarcofeminista, nació con un doble objetivo es decir el de luchar contra el Estado y el sistema capitalista, y contra un sistema patriarcal que veía la mujer puesta en un estado de subordinación al hombre para obtener la emancipación de las mujeres trabajadoras. Es por este motivo que una de las temáticas principales y debatidas será la educación de la mujer para una maternidad responsable en la cual la mujer pueda ser transmisorá de ideas y valores para sus hijos. La agrupación, desde el principio, constó alrededor de tres mil afiliadas. Divididas en secciones que agrupaban a las mujeres según sus conocimientos y aptitudes tenían en cuenta aquellas temáticas y aquellos sectores relacionados con la guerra y con el “desarrollo normal de la vida en la retaguardia” (Fontanillas Borrás, Martínez Muñoz, 2014: 154), es decir Transportes, Servicios Públicos, Sanidad, Metalurgia, Vestidos y Brigada Móvil. Entre éstas destaca, como explica la misma Lucía, la Brigada móvil, sección formada por mujeres dispuestas a acudir en caso de necesidad frente a cualquier actividad no prevista en las secciones. La única condición para ingresar el las secciones era “el absoluto desinterés por solidaridad con la causa antifascista” (Ibid.: 155).

*Mujeres libres* tanto como agrupación como revista vinculará la cuestión femenina a la social a fin de convertir a la mujer en un ser capaz de aportar su grano de arena en la Revolución Social, de corte anarquista.

6. CONCLUSIÓN

A través de estas breves páginas se ha podido observar como estas dos mujeres han tenido un papel muy importante en el periodo histórico durante el cual vivieron. Pisando las mismas calles de la ciudad de Barcelona en 1938 han intentado a través de sus palabras y de su acciones cambiar la sociedad del tiempo poniendo alma y cuerpo en todo lo que hacían. Antonia, a través de su libro, nos permite conocer y recordar a una mujer que ha querido profundamente ser no objeto sino sujeto activo en la historia de su tiempo, utilizando la escritura como arma para reivindicar y denunciar la sociedad, la guerra, la corrupción política y social. Sus páginas, gracias a su “Pluma inteligente y crítica” (Fontanillas Borrás, Martínez Muñoz, 2014: 23) cuentan y nos entregan “los valores éticos y profundamente humanos en que se fundamenta el anarquismo” (Fontanillas Borrás, Martínez Muñoz, 2014: 23) y parte de la historia de España descrita.
a través de los ojos de una mujer que, a pesar de su condición en cuanto tal, reivindica el papel de ésta en la sociedad como sujeto activo.

**Riferimenti Bibliografici**

“Antonia Fontanillas Borrás: In Memoria”. Internet, 12-10-2015.  
<http://www.cgt.org.es/noticias-cgt/noticias-cgt/antonia-fontanillas-borras-memoria>


<https://vimeo.com/107332737>

<http://wzar.unizar.es/siem/articulos/Premios/MujeresLibres.pdf>


<file:///C:/Users/Admin/Downloads/60001-89482-1-PB%20(2).pdf>

Sanfeliu Gimeno, L., “Lucía Sánchez Saornil; una vida y una obra alternativas a la sociedad de su tiempo”. Internet, 12-10-2015.  
<http://www.feministas.org/IMG/pdf/Mesa_memoria_franquismo-_Lucia_Sanchez_Saornil.pdf>


“SÉ DEL MIEDO CUANDO DIGO MI NOMBRE”. LOCURA E IDENTIDAD EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Alba Ruiz Torres
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN: SUJETO, POSTMODERNIDAD Y PSICOANÁLISIS

La crisis de sujeto, o su “muerte”, según la radicalidad del planteamiento, es una de las principales características de la literatura de la posmodernidad. La seguridad del ego cogito, ergo sum cartesiano ha sido socavada a la par que la fe en una razón universal, su unicidad se ha cuestionado como consecuencia de la escisión del sujeto a partir del psicoanálisis, y su autonomía ha quedado desacreditada debido al análisis de los discursos dominantes que sobre él operan. Esta reformulación problemática de la identidad se ve reflejada en la literatura, afectando a la estructura y la temática de las obras.

No obstante, declarar que el cuestionamiento del sujeto comienza con la posmodernidad es, como casi todas las afirmaciones categóricas de este tipo, inexacto. La filosofía ha tratado de definir este concepto prácticamente desde su origen, aunque es cierto que el planteamiento, al menos en un principio, fue el de ofrecer una respuesta positiva a la pregunta “qué soy yo” en oposición al mundo exterior. Sin embargo, es a partir del Romanticismo cuando realmente se profundiza en la faceta negativa de esta cuestión y se exploran los límites del sujeto racional a través de lo irracional, el sueño o la locura. Aunque ello supone el desplazamiento de la escisión entre el yo y lo otro al interior mismo del ser, estos elementos, si bien incontrolables o inconscientes, no dejan de ser considerados constitutivos del individuo. El gran logro de Freud en este sentido es conseguir llevar a la teoría la conciencia de esta escisión, que ya había sido anticipada en el terreno artístico, a través de la noción de subconsciente y la división del sujeto en las parcelas del ello, el yo y el superyó.

Aún así, de esta concepción freudiana a la enunciación de la “muerte del sujeto” en la posmodernidad hay un gran paso, que no puede ser comprendido sin la mediación de Jacques Lacan, quien, a partir del psicoanálisis de Freud y la concepción de Saussure del lenguaje como sistema de signos arbitrarios, sostiene que éste último es lo que nos constituye como sujetos. Observa como base del inconsciente una estructura oculta semejante a la del lenguaje y que, como éste, opera a través de mecanismos como la
metáfora y la metonimia. Además, opina que el sujeto está constituido por tres registros: el de lo real, imposible de representar en el lenguaje, el de lo imaginario, que identifica lo real con su imagen reflejada, y el de lo simbólico, donde se adquiere la habilidad del lenguaje; sólo a través de este último somos capaces de conocer y analizar el mundo y a nosotros mismos. De esta forma, si nuestra propia identidad se construye mediante el lenguaje, mediante un proceso inverso, el ser será un constructo que podremos analizar. Lacan también asocia al lenguaje la configuración de nuestra experiencia temporal, ya que podemos expresar cada acción o estado a través de los tiempos verbales, y ello nos revela nuestra propia permanencia en el tiempo. No obstante, la realidad, incluida la nuestra propia, es inaccesible, debido a que lo real no puede ser representado de manera absoluta en el lenguaje, donde “yo” es un mero signo entre otros. Para definirse y adquirir sentido, el yo imaginario necesita de un yo analítico que, limitado, sólo puede informar de sí mismo como de una forma pasada (Mansfield, 2006: 26).

El psicoanálisis, partiendo de S. Freud, establece una definición del yo no como elemento dado o previo a la existencia, sino como un constructo resultado de procesos psíquicos. La tesis de J. Lacan sobre el estadio del espejo defiende que el recién nacido no es capaz de percibir la diferencia entre su propio cuerpo y el de su madre, ni entre el primero y el mundo exterior. Esta diferenciación se produce entre los seis y los dieciocho meses de vida a través de un proceso de identificación alienante, durante el cual el niño aprende a reconocer su propia imagen. Así pues, el yo se identifica con aquello en que se reconoce a través del campo visual, y este proceso tiene lugar dentro del registro de lo imaginario. Posteriormente, el acceso al mundo de simbólico del lenguaje se desarrolla a través de una figura paterna, mediante la cual el individuo se inscribe en un ámbito sociocultural que, en adelante, considerará como propio.

La problemática de este proceso reside en el carácter falaz de dicha identificación, puesto que el sujeto asume una identificación ontológica entre sí mismo y una imagen, discurso o definición que le son externos. Por ello surge la noción del carácter falseador del yo, cuyo objetivo es conseguir mantener para sí una apariencia de completud que esconda la dualidad que fue necesaria para su constitución. De ahí que pueda considerarse el yo como instancia inauténtica. Además, si aceptamos que el yo se construye a través de su imagen externa, asumimos que esta gestación tiene lugar en un momento en el que la barrera entre uno mismo y lo otro no existe, y este estado descompuesto es lo que comúnmente se considera "locura".
La justificación del psicoanálisis se basa en este proceso, puesto que el inconsciente, articulado con una estructura equiparable a la del lenguaje y perteneciente al registro imaginario, queda oculto y subordinado al sujeto, que opera en el ámbito de lo simbólico. Así, el abandono del registro imaginario y acceso al simbólico impide cualquier relación con el primero si no es a través del lenguaje.

Esta concepción genera a su vez una nueva problemática de la dualidad, dado que el yo del sujeto no es idéntico a la persona que habla. Por otra parte, "en un psicoanálisis, en efecto, el sujeto [...] se constituye por un discurso donde la mera presencia del psicoanalista aporta antes de toda intervención la dimensión del diálogo" (Carmine, 2012: 279). Así pues, cualquier acercamiento al terreno de lo inconsciente será necesariamente dialógico y dialéctico.

Se ha señalado ya que el inconsciente se articula de forma semejante al lenguaje; sus mecanismos básicos de expresión son la metonimia y la metáfora. En esta última, al igual que ocurre con el síntoma, el elemento significante sustituye a su significado, que se mantiene reprimido. El conflicto reside en que la relación entre significante y significado no es transparente, sino arbitraria. Así, la comprensión de la cadena significante queda estorbada por lo que J. Lacan denominó como resistencia del significado. Esta misma opacidad se erige entre la demanda del sujeto, expresable a través del lenguaje y que requiere un objeto (lo cual exige su falta), y el deseo, que se oculta tras ella, pero no es una necesidad particular, sino una condición absoluta.

Una vez señalada la importancia de los elementos del psicoanálisis referidos (la definición del yo como constructo que esconde una profunda desunión, la articulación del inconsciente como lenguaje y la problemática de la relación entre significante y demanda y significado y deseo, respectivamente), intentaremos analizar de qué forma afecta este discurso en la construcción de la poética del yo de Alejandra Pizarnik.

2. LA EVOLUCIÓN DE LA POÉTICA DEL YO EN ALEJANDRA PIZARNIK

La preocupación por la cuestión de la identidad se manifiesta en Alejandra Pizarnik desde muy temprana edad. Dentro de las circunstancias vitales de la poeta, como el hecho de que su familia hubiera emigrado a Argentina para escapar del nazismo, el conflicto con la propia imagen o el complejo creado por su tartamudeo, el hecho de que decidiera cambiar su nombre (Flora) por el de Alejandra revela una voluntad de adoptar un papel activo en su construcción como sujeto. Por otra parte, su interés por el
psicoanálisis —acudió a terapia con León Ostrov y Enrique Pichon-Rivière— la dotó de los conocimientos necesarios para indagar en la problemática del sujeto.

La influencia del psicoanálisis en la poética de la autora se hace patente desde su tercer poema, *La última inocencia*, publicado en 1956 y dedicado precisamente a quien fuera su primer psicoanalista, el ya mencionado León Ostrov. En esta temprana obra se aborda la idea del yo consciente de su finitud —“no quiero hablar de la muerte / ni de sus extrañas manos” (2000:51)—, que teme la muerte y a la vez la imagina como liberación —“Partir / deshacerse de las miradas / piedras opresoras” (2000:61)—. Pizarnik revela tempranamente la vocación poética —“la muchacha halla la máscara del infinito / y rompe el muro de la poesía” (49)— y su cuestionamiento de noción del sujeto unitario —“alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (65)—.

En el siguiente poema, *Las aventuras perdidas*, publicado sólo dos años después, la concepción yoica se vuelve más madura y dolorosa —“yo lloro debajo de mi nombre” (73)—. La insistencia en la idea de que el propio nombre, como símbolo de la identidad para los otros, no abarca la totalidad del yo autopercibido —“sin piedad por mi nombre” (79); “cada uno de mis nombres / ahorcados en la nada” (93); “he perdido mi nombre / el nombre que me era dulce sustancia / en épocas remotas” (95)— profundiza en la esencial escisión del sujeto: “¿Qué bestia caída de pasmo/ se arrastra por mi sangre / y quiere salvarse?” (78); “¿no es verdad que yo existo / y no soy la pesadilla de una bestia?” (96); “me levanto de mi cadáver” (98).

Así pues, el sujeto se descubre en una posición desnuda e inestable, debido a que el registro simbólico no le ofrece un sentido al que aferrarse: ha descubierto el autoengaño de la unidad del yo y desea encontrar una definición de sí misma que pueda considerar real. En este proceso, Pizarnik, con el objetivo de buscar respuestas, retrocede en el tiempo hasta la infancia para intentar comprender el proceso de formación de la identidad desde su origen. Sin embargo, esta indagación se revela improductiva: “Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla” (76); “la luz es demasiado grande / para mi infancia” (88); “mi infancia / sólo comprende al viento feroz / que me aventó al frío / cuando campanas muertas me anunciaron” (88).

Llegado a este punto, la poeta descubre que a la realidad profunda de su yo no puede accederse mediante el registro simbólico; por ello, propone el lenguaje, y no la indagación racional, como medio para comprender los procesos constitutivos que operan en el registro imaginario y en el inconsciente: “tal vez las palabras sean lo único
que existe / en el enorme vacío de los siglos” (85). Esta confianza en el lenguaje como proceso de autointerpretación se aprecia claramente en el siguiente fragmento del poema titulado “Origen”:

Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme,
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista (88).

No obstante, esta feliz esperanza de significación mediante el lenguaje no tardará en revelar la problemática que encierra, y lo hará en Árbol de Diana (1962). El conflicto surge en lo que J. Lacan denominó la alienación del lenguaje. Debido a la opacidad de la relación entre significante y significado, y a esa misma falta de transparencia entre lo demandado y lo deseado, el lenguaje, al nombrarlo, oculta lo que se desea. Hablar, pues, nos separa de lo que deseamos y nos impide reconocer lo anhelado. Así, aunque el sujeto narre para definirse, su discurso lo desmiente: lo que expreso de mí mediante la palabra no es totalmente equiparable al yo —“este canto me desmiente, me amordaza” (140); “hablas para no verme” (120); “ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe” (108)—.

A pesar de su imperfección, el lenguaje continúa siendo el único medio de acceso al sujeto. Aunque de forma precaria, la poeta no desiste del intento de reconocerse: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome” (115). “Con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente” (133): el lenguaje, finalmente, se acepta con sus limitaciones porque, aunque ofrezca resistencia para señalar el deseo, al menos es capaz de nombrar la ausencia —“sólo la sed / sólo el silencio / ningún encuentro” (105)—. Y, si bien no puede ofrecer consuelo ni ofrecer un sentido unitario para la escisión del yo, sí permite manifestarla —“Miedo de ser dos / camino del espejo: / alguien en mi dormido / me come y me bebe” (116)— y denunciar la inautenticidad de la imagen del yo como ente completo —“más allá de cualquier zona prohibida / hay un espejo para nuestra triste transparencia” (139)—.

El siguiente poemario, publicado en 1965 y que lleva por título Los trabajos y las noches, es clave para entender la producción posterior de Alejandra Pizarnik. En la primera parte se desarrolla la operación que marcará una diferencia insalvable: la
presencia del tú-amado y su pérdida. Aunque en principio podría parecer que estamos ante el tópico del desengaño amoroso, la función que el otro cumple en la poética del yo de Pizarnik es mucho más profunda. El diálogo con el otro se descubre como la pieza que faltaba para que el lenguaje pudiera significar verdaderamente: filtradas a través del tú, las palabras vencen la resistencia y son capaces de revelar lo oculto.

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey
Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones (156).

Queda claro, pues, que la vía de acceso a lo innombrable no es el lenguaje, sino la otredad —"Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio“ (155); “Del combate con las palabras ocúltame” (158)— y se confirma tanto mediante la identificación —“Recibe lo que hay en mí que eres tú” (157)— como de forma literal —“Antes fue una luz / en mi lenguaje nacido / a pocos pasos del amor” (167)—.

La prueba definitiva de que la relación dialógica con el tú amado era lo que completaba el proceso de significación del lenguaje es que, tras su pérdida, deja de ser posible el relato en palabras y es necesario recurrir a las imágenes: “No el poema de tu ausencia / sólo un dibujo, una grieta en un muro, / algo en el viento, un sabor amargo” (169).

Esta experiencia de posibilidad y pérdida conduce a la poeta a tomar una determinación: aunque haya comprobado que no es lo óptimo, en adelante continuará su indagación por sí misma: “Para reconocer en la sed mi emblema / para significar el único sueño / para no sustentarme nunca de nuevo en el amor / […] para decir la palabra inocente” (171). El camino elegido es seguramente más tortuoso, pero a la vez empodera al sujeto por su autosuficiencia. Enfrentarse a lo que se es sólo puede ser tarea de uno mismo, aunque ardua. Esta concepción arroja luz sobre el título del poemaario: Pizarnik no ha elegido plantear su búsqueda a través de la revelación, sino de los trabajos.

A pesar de todo, el último poema de la primera parte reconoce que el proceso no ha sido en vano ya desde el título (“Sentido de su ausencia”):

si yo me atrevo
a mirar y a decir
es por su sombra
[...] que ardiendo en mi poema
dispersa hermosamente
un perfume
a amado rostro desaparecido (172)

¿Es posible que, incluso ausente, el otro siga proporcionando sentido? Sólo se puede responder afirmativamente si asumimos que, en realidad, el tú-amado no era sino el objeto intercambiable, la expresión de la demanda, y no el objeto del deseo que, como ya se ha señalado en la introducción, es innombrable, permanente, y se oculta tras el primero.

La segunda parte del poemario, aunque brevísima (o quizá precisamente por ello), parece confirmar que el entendimiento del sujeto sobre sí mismo no radica en el otro, sino en un estado de completud. La poeta parece rememorar aquellos lugares del yo en los que la unidad y, por tanto, el significado, eran posibles. Los títulos de los tres poemas que componen esta parte, “Verde paraíso”, “Infancia” y “Antes”, permiten, por una parte, ubicar este estado de elocuencia y completud y, por otra, comprender su irrecuperabilidad y el extrañamiento frente al cambio sufrido:

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atoesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios (175).

En la tercera y última parte de la obra, asistimos a la configuración de lo que Pizarnik ha denominado su “trabajo” poético. La disolución del yo se confirma —“El viento y la lluvia me borraron / como a un fuego, como a un poema / escrito en un muro” (182)—, pero también se reafirma el empoderamiento del lenguaje:

Dama pequeña
moradora en el corazón de un pájaro
sale al alba a pronunciar una sílaba
NO (183).

Ello conduce a una nueva fractura, puesto que reconocer el poder de la palabra no significa realmente identificarse con su autocreación. Así, surge un nuevo yo falsario:

[...] crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de leprosa
entre yo y la que me creo (196).

No obstante, esta falacia es, al menos, propia. Por ello se interpone —(“Son mis voces cantando / para que no canten ellos” (181)— como defensa del yo frente a un otro
que lo vampiriza. Las imágenes que presiden un elemento ajeno dentro del sujeto están presentes en la poesía de Pizarnik de forma muy temprana, desde Las aventuras perdidas: “Detrás del aire hay monstruos / que beben de mi sangre” (92), pero también abundan en Árbol de Diana: “alguien en mi dormido / me come y me bebe” (116). Pero, ¿qué es realmente este elemento vampirizador, asociado siempre al miedo? En “Cuarto solo” se lee:

Si te atreves a sorprender
la verdad de esta vieja pared;
[...] seguramente vendrá
una presencia para tu sed,
probablemente partirá
esta ausencia que te bebe (193).

Si aceptamos las palabras de la poeta, “probablemente” la ausencia sea lo que vampiriza al sujeto. Si consideramos que en la primera y segunda parte de Los trabajos y las noches, donde el tema es la completud del sujeto, ya sea original o propiciada por el otro, no aparece ninguna de estas presencias inquietantes, la interpretación cobra sentido. Más aún: si recordamos que la sed se ha venido identificando con el deseo (el deseo, no la demanda), podríamos sugerir que lo que se ha ocultado, el verdadero objeto del deseo, es alcanzar la “verdad”. Así pues, el círculo se cierra, puesto que la imposibilidad de conocer la sustancia del sujeto y acceder a su verdad es el resultado de su primera fractura: la identificación en el estadio del espejo.

Llegando al final de la obra, se define una conclusión que ya se intuía: la ausencia es irreparable —“Los que llegan no me encuentran. Los que espero no existen” (191)— y el deseo es imposible de saciar —“En mi mirada lo he perdido todo. / Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay” (206)—. Asumir estas limitaciones es terriblemente trágico, pero a la vez descarta del yo todo lo que no le es propio, definiéndolo. Finalmente, el ser se reduce a su deseo. Así lo apreciamos en “Moradas” que, resumiendo de forma magistral los principales temas de la poética de Alejandra Pizarnik (la muerte, la locura, la problemática de la infancia, el sujeto en búsqueda permanente, su demanda), los subordina al deseo.

En la mano crispa de un muerto,
en la memoria de un loco,
en la triste de un niño,
en la mano que busca el vaso,
en el vaso inalcanzable,
en la sed de siempre (205).
El hecho de que el ser no puede dejar de desear, unido a la imposibilidad de saciar su deseo, revela definitivamente que la búsqueda del yo de sí mismo está destinada al fracaso. Esta derrota explica el siguiente poema, *Extracción de la piedra de la locura*, de 1968. Atrapado en un callejón sin salida y habiendo emprendido un camino que no puede desandar, el yo poético queda estancado. Se ha perdido toda esperanza de significación, pero ya se ha cruzado a la otra orilla. Lo único que puede hacerse es describir lo que hay en ese otro lado, extraer su materia.

No es casual, pues, que en este poema se sustituya el verso por la prosa poética. Si el lenguaje no tiene capacidad de significar, ya no será necesario pulirlo y condensarlo, sino que resultará preferible dejar que fluya para describir las imágenes. Puesto que el discurso sobre el yo se ha agotado, la poeta ya no trata de explicar ni de comprender nada, sino que se recrea en las imágenes —“Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restaura, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte” (251)—, como si verdaderamente pudiera exorcizar o extraer de sí la angustia de la fragmentación.

Así, las descripciones del sujeto fracturado se multiplican: “Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy” (243). En este dejarse ir del hablante, la presencia de lo que es ajeno dentro del yo sigue creciendo sin control —“La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamadas y ardimos”— hasta que, finalmente, ya no es posible diferenciar entre lo propio y lo intruso: “Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro” (217).

Finalmente, la tan buscada unión se ha producido. Por eso, encontramos al sujeto duplicado como analizado y analizante —“Cúrame del vacío -dije. […] Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo. Cúrame -dije” (235)— y como sujeto y objeto de su propio deseo —“Mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma” (243)—.

El problema es que, en lugar de indagar en el inconsciente y ofrecerse un sentido aprehensible mediante el lenguaje, lo otro se ha fundido con el hablante y ha tomado el control: “Escucho mis voces, los coros de los muertos. […] No soy yo la hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí. Y esto fue cuando empecé a
morirme, cuando golpearon en los cimientos y me recordé” (257). Pizarnik es perfectamente consciente de lo trágico de la situación —“¿A qué hora empezó esta desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y para las que fui” (248); “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aqui, ahora) no tiene sentido, no tiene destino (223), y por ello el tema de la muerte aparece en el poema de forma obsesiva.

El último poema que publicó en vida, *El infierno musical* (1971), continúa las líneas de la obra anterior, profundizando en ellas desde un punto de vista, si cabe, más desalentado: “Aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío” (264), “Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás del otro lado que te confundo conmigo” (289). Sin embargo, se produce un cambio vivencial radical acerca de la decisión de escribir, que se percibe claramente en los textos.

En una entrada de los *Diarios* de 1971, Pizarnik escribe: “Abandono de todo plan literario… Las palabras son más terribles de lo que me sospechaba. Mi necesidad de ternura es una larga caravana… sé que escribo bien y esto es todo. Pero no me sirve para que me quieran” (2003:689). Esta decisión se presiente en la poesía: “¿A dónde conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado (2000:265)”. El abandono de cualquier esperanza de significación trascenderá la labor poética e inundará el terreno biográfico, conduciendo al suicidio de la poeta.

Para finalizar, cabe señalar la paradoja de que, aunque evidentemente no fueran el único motivo, el conocimiento y la preocupación por las teorías psicoanalíticas dieran lugar, en el caso de Alejandra Pizarnik, no a la curación, sino a la profundización de los conflictos mentales. Plenamente consciente de ello y con una ironía inaudita en su obra poética, la escritora erige su propia crítica al psicoanálisis, en un texto redactado durante su estadía en el Hospital Pirovano:

15 o 20 horas escribiendo sin cesar, aguzada por el demonio de las analogías, tratando de configurar mi atroz materia verbal errante, porque — oh viejo hermoso Sigmund Freud— la ciencia psicoanalítica se olvidó la llave en algún lado: abrir se abre pero ¿cómo cerrar la herida? (415).
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BLOG, GIRL BLOG.
RAZAN GHAZAWI: VERO STORICO E VERO POETICO\(^1\) IN SIRIA

Anna Grazia Russu
UNED

Al popolo siriano

1. VERO STORICO

Volge ormai un lustro, da quando una brezza di cambiamento ha iniziato a spirare dalle sponde del Mediterraneo africano, con l’intento di orientare la bussola dei governi di quella parte di mondo verso la democrazia (Mezran, Colombo, van Genugten, 2011): i popoli sono scesi in piazza, rivendicando la loro identità di cittadini ed esigendo riforme che li avvicinassero, nei diritti, agli abitanti dell’Occidente\(^2\). Nasceva, così, il fenomeno che la cronaca ha definito Primavera Araba\(^3\) (Quirico, 2011). Ma gli effetti del domino di rivoluzioni che ha interessato i paesi del Nord Africa e del Medio Oriente, nonostante le iniziali speranze, hanno delineato lugubri scenari di guerre, civili e non, mettendo al potere reggenti senza scrupoli (Staglianò, 2015: 18), e costituito un valido humus per il sorgere di nuove identità\(^4\).

Anche la Siria\(^5\) ha sentito l’esigenza di prendere le distanze da un leader, la cui famiglia ha governato con il pugno di ferro per 40 anni, imponendo uno stato di emergenza, reprimendo e punendo ogni dissenso\(^6\). Il casus belli è un evento che, in Occidente, sarebbe stato declassato come adolescenziale: complici le cascate delle

---

\(^1\) Ricorro alla terminologia manzoniana per riassumere, in una definizione significativa, il concetto secondo il quale la grande storia di un paese, lo studio delle cui vicende è attività dello storico, costituisce il background in cui si agisce la piccola storia, fatta di persone e sentimenti, lo studio dei quali, invece, è compito del poeta, in questo caso della blogger Razan Ghazzawi.

Per i preziosi suggerimenti, ritengo doveroso ringraziare gli amici Yerina Ruiu, Gianni Manca e Riccardo Noury di Amnesty International, Tiziana Fancellu e Ambra Todde del Gruppo Emergency di Olbia, per la stima, il Prof. Salvatore Bartolotta dell’UNED di Madrid


informazioni (Acemoglu, Johnson, Robinson, Yared, 2005) e sull’onda delle emozioni generate dalle proteste in Tunisia e in Egitto, il 6 Marzo 2011, a Daara, una città ai confini con la Giordania, un gruppo di ragazzini, fra i 13 e i 16 anni, ha inciso sui muri di una scuola dei graffi in che insegnavano alla libertà, auspicando la caduta di Bashar al-Assad. La risposta del regime non ha tardato ad arrivare: gli autori delle scritte, ragazzini fra i 13 ed i 16 anni, sono stati arrestati, torturati e forse uccisi. Dopo l’invito alla rivolta popolare con la disobbedienza civile, cui i siriani sono stati chiamati a più riprese, i tempi erano maturi perché la protesta occupasse le strade.

2. LEI CHI È?

Razan Ghazzawi è una blogger con passaporto siriano e statunitense, nata in Florida nel 1980 da un medico siro-palestinese e da un’insegnante siriana. Al già ricco contesto culturale familiare, si è aggiunta una serie di viaggi: in Arabia, dove ha vissuto per 10 anni, in Siria, dove ha studiato, in Libano, dove ha seguito un master.


---

7 <http://www.ilpost.it/2014/03/15/inizio-guerra-siria-tre-anni/> (ultimo accesso: 6 Luglio 2015);
8 <http://razanghazzawi.org/2013/07/09/our-saviors-like-for-syria/> (ultimo accesso: 13 Agosto 2015);
9 <https://www.youtube.com/watch?v=PwCenazPmW> (ultimo accesso: 13 Agosto 2015);
14 <http://razanghazzawi.org/> (ultimo accesso: 5 Agosto 2015)
di Kafranbel, dove ha fondato il centro Karama Bus per il supporto psicologico ai bambini sfollati nel governatorato di Idlib.

Il suo nome, che compare nella lista dei 50 intellettuali scomodi, è balzato agli onori della cronaca in quanto arrestata per due volte e detenuta prima per due settimane, poi per 3 giorni. Lo scenario del primo termo, il 4 Dicembre del 2011, è stata la frontiera per la Giordania, dove si stava recando per una conferenza sulla libertà di espressione nel mondo arabo, quello del secondo, il 16 Febbraio del 2012, con altri colleghi, il Centro Siriano per i Media e per la Libertà di Espressione (SCM), di cui è addetta stampa. I capi di imputazione sono diversi e attribuiti d’ufficio:

- appartenere ad un’organizzazione segreta il cui scopo è cambiare lo status economico e sociale del paese;
- diffondere nel paese false notizie destinate a debilitare la morale della nazione e ad indebolire il sentimento nazionale;
- violare il divieto di partecipare a manifestazioni di protesta.

Durante questa detenzione, paradossalmente, non è stata sottoposta ad alcun interrogatorio sull’attività del SCM. L’investigatore, in realtà, ha solo parlato di altri attivisti, rapiti, torturati ed uccisi: in seguito ha scoperto di essere stata vittima di un caso di omonimia.

15 <http://razanghazzawi.org/2013/08/06/back/> (ultimo accesso: 13 Agosto 2015);
16 <https://www.opendemocracy.net/arab-awakening/razan-ghazzawi/razan-and-i> (ultimo accesso: 17 Agosto 2015);
17 È stata rilasciata il 18 dicembre 2011 dietro pagamento di una cauzione, <http://www.amnesty.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/5374> (ultimo accesso: 6 Luglio 2015);
19 Razan racconta l’arresto nel corso dell’intervista rilasciata ai Front Lines Defenders, <https://www.youtube.com/watch?v=ZBJVYUSLqWM> (ultimo accesso: 12 Agosto 2015);
20 <http://razanghazzawi.org/2011/10/14/its-true-i-was-made-for-you/#more-2438> (ultimo accesso: 6 Agosto 2015);
3. I CENTRI DI DETENZIONE

Dopo essere stata arrestata la prima volta, sul confine giordano, è stata condotta nella prigione di Deraa, quindi in quella di Adra, infine nel carcere dell’area Kafr Suseh a Damasco. Qui, ha condiviso la cella, priva di finestre ed infestata da scarafaggi, con altre donne straniere, prevalentemente cingalesi, etiopi e thailandesi, che, da libere, lavoravano come domestiche nelle case di siriani: da recluse, venivano abusate dalla polizia penitenziaria ed erano diventate oggetto di tratta.

Di diversa natura la seconda esperienza, durante la quale ha vissuto in regime di isolamento per 3 giorni: lei stessa dichiara che, benché la durata della permanenza sia stata inferiore, le ore trascorse in quel contesto sono state peggiori22. Il ritorno alla realtà si è rivelato molto difficile ed anche il trasferimento in Svezia, nell’Ottobre del 2012, l’ha messa a dura prova: gli occhi avevano perso il senso dei colori, appiattiti dal grigio del cielo di Damasco, e le orecchie erano assuefatte alle frequenze del rumore degli elicotteri, che quel cielo attraversavano.

4. VERO POETICO: IL BLOG

Le vicende storiche della Siria, a partire dal Marzo del 2011, sono l’essenza stessa del blog, dove i numerali e le infografiche23 si umanizzano nel pianto antico24 dei genitori e nel repentinio cambiamento dei giovani, dove alla consuetudine alla morte si intreccia la compassione25; dove lo strazio senza tempo di Achille per la morte di Patroclo26 rivela la fragilità atemporale dell’essere umano27.

---

22 <http://razanghazzawi.org/2012/02/22/free-scm/> (ultimo accesso: 7 Agosto 2015)
24 Mutuo da Giosué Carducci la formula che ben esprime il dolore di un genitore per la morte di un figlio,
Dall’inizio della rivolta al Marzo del 2015, sono stati pubblicati 76 post, con contenuti multimediali, attraverso i quali ricostruire il divenire delle vicende e la litania di nomi e foto di attivisti detenuti28, liberati29 o uccisi30.

La Siria è il teatro di un regime, che Razan, appoggiata da siriani illustri, del mondo dello spettacolo31 e della scienza32, definisce “mostruoso”33. Non può essere altro un governo che uccide il proprio popolo inerme34, detiene arbitrariamente e tortura fino alla morte i medici35 e gli studenti di medicina36 per impedire loro di curare i feriti37, spinge i propri giovani a lasciare il paese38, o contro di loro, soprattutto in ambito universitario39, si scaglia40, riproponendo il paradigma noto di ogni rivoluzione culturale, ovunque nel tempo.

32 <http://english.alarabiya.net/articles/2012/08/05/230575.html> (ultimo accesso: 10 Agosto 2015)
33 <http://razanghazzawi.org/2011/10/14/its-true-i-was-made-for-you/#more-2438> (ultimo accesso: 6 Agosto 2015)
34 cfr. nota 19
Il blog, secondo l’ortodossia dell’informazione 2.0, con rimandi ad altri blog\(^1\) ed ai social network, è un canale che contribuisce a diffondere le informazioni\(^2\) e le richieste d’aiuto\(^3\). Le autorità, coscienti del potere di Internet\(^4\), con la complicità della tecnologia\(^5\), hanno cercato da subito di controllarne l’uso\(^6\) e di censurare le tv satellitari, come Al Jazeera, per cui il compito di diffondere il disagio sociale è stato delegato a Youtube\(^7\)

Accanto alla cronaca, oltre al rammarico per non aver potuto fare di più per la rivoluzione\(^8\), Razan riporta anche la solidarietà che arriva al popolo siriano in varie forme: canzoni\(^9\), arte\(^10\), informazione\(^11\), scritti\(^12\), video\(^13\).

---

\(^1\) [https://anonymouslyinsyria.wordpress.com/2013/01/22/until-next-summer/> (ultimo accesso: 12 Agosto 2015)
\(^2\) [http://razanghazzawi.org/2012/11/30/huna-dimashq/> (ultimo accesso: 11 Agosto 2015);
\(^4\) [https://www.youtube.com/watch?v=y9IMV5qH28/> (ultimo accesso: 17 Agosto 2015);
\(^5\) [http://razanghazzawi.org/2014/05/27/what-douma4-means-to-me/> (ultimo accesso: 17 Agosto 2015)
\(^6\) [http://www.amnesty.it/flex/cm/pages SERVEBLOB.php/IT/IDPagina/6071/> (ultimo accesso: 11 Settembre 2015)

Soprattutto quella americana: la Blue Coat ha fornito un valido aiuto al regime nel controllare i movimenti dei Siriani su Internet. L’azienda nega di aver venduto i propri prodotti al governo siriano in passato: se così fosse stato, avrebbe violato l’embargo. Il fatto che esistano i registri dell’accesso alla rete, quindi, fa pensare alla presenza di rivenditori nei territori confinanti,
\(^7\) [http://razanghazzawi.org/2011/10/21/syrian-revolution-bookmarks-1/#more-2461/> punto 9 (ultimo accesso: 6 Agosto 2015)
\(^12\) [http://razanghazzawi.org/2012/05/18/revolutionaries-smile/#more-2584/> (ultimo accesso: 7 Agosto 2015)
\(^13\) [http://razanghazzawi.org/2011/07/16/and-another-syrian-revolutionary-song/> (ultimo accesso: 4 Agosto 2015);
\(^14\) [http://razanghazzawi.org/2012/10/21/weary-world-a-song-for-syria-by-dylan-connor/> (ultimo accesso: 10 Agosto 2012);
\(^15\) [http://razanghazzawi.org/2012/11/17/swedish-lebanese-gothic-band-sing-for-syria-revolution/> (ultimo accesso: 10 Agosto 2015);
\(^16\) [http://razanghazzawi.org/2013/05/14/anamoredsong/> (ultimo accesso: 12 Agosto 2015)
\(^17\) [https://disf0rd3r.wordpress.com/2012/08/13/syrian-anonymous-exhibition/> (ultimo accesso: 10 Agosto 2015)
\(^18\) [http://razanghazzawi.org/2011/08/10/adabandsyrianintifada/> (ultimo accesso: 5 Agosto 2011);
\(^20\) [http://razanghazzawi.org/2013/06/11/from-%D9%90%D9%90across-the-globe-for-syrias-children/> (ultimo accesso: 13 Agosto 2015)
\(^21\) [https://www.youtube.com/watch?v=TMJ9G_yZ3bM/> (ultimo accesso: 6 Agosto 2015);
\(^22\) [https://www.youtube.com/watch?v=wPvGwgvfDuU&index=8&list=PLpeo3wjODNWX6ii31IQPs9tIEvL8KZAk/> (ultimo accesso: 10 Agosto 2015);
\(^23\) [https://www.youtube.com/watch?v=PwCenAu2Pnw/> (ultimo accesso: 13 Agosto 2015); [https://www.youtube.com/watch?v=xyeq1eUJXSY/> (ultimo accesso: 13 Agosto 2015)
5. RICONOSCIMENTI INTERNAZIONALI

Nel 2012, a Razan Ghazzawi è stato attribuito il Front Line Defenders Award per I Difensori a rischio dei Diritti Umani\(^4\). Il discorso da lei pronunciato durante la cerimonia, conferisce il premio a tutto il popolo siriano ed in particolare agli attivisti sconosciuti, alle famiglie delle vittime, dei feriti e dei detenuti, e ai cittadini giornalisti che hanno documentato quanto i media tradizionali non sono riusciti a fare\(^5\).

6. RIFLESSIONI

Scrivere di Razan Ghazzawi e dei suoi scritti è scrivere sulle deplorevoli vicende che hanno colpito il popolo siriano, di cui la blogger si fa portavoce.

Come ogni conflitto, anche quello siriano segue la liturgia della guerra e, ai danni materiali, si aggiungono quelli dell’anima: la casa, da nido, diventa luogo dove, in seguito a bombardamenti, si muore\(^6\) ed il tempo stesso perde la sua scansione calendarizzata, per assumere come *terminus ante* *post quem* questa o quella strage\(^7\).

Oggi, la Siria non esiste più, cancellata dall’interesse nazionale e dal disinteresse internazionale. Il suo presidente, sordo alle richieste del popolo\(^8\), e la guerra civile hanno avuto come priorità la compressione dei diritti umani e l’educazione della cittadinanza al cordoglio, indebolendo il paese, inglobato, ormai, nei confini liquidi dello Stato Islamico\(^9\).

---


9. [http://www.ispionline.it/sites/default/files/pubblicazioni/commentary_torelli_29.06.2015_0.pdf](http://www.ispionline.it/sites/default/files/pubblicazioni/commentary_torelli_29.06.2015_0.pdf) (ultimo accesso: 1 Luglio 2015)
Ed il mondo? Gli organismi sovranazionali, leggasi ONU, preposti alla difesa degli individui si esprimono con risoluzioni che, al momento, non hanno sortito alcun effetto reale: l’ultima sostiene che sia necessario “affrontare quattro aree tematiche attraverso consultazioni più mirate e discussioni con le parti nel Paese e condanna gli attacchi contro la popolazione civile”. Ma in pratica? In pratica, se la sua traduzione nella realtà sarà simile alle precedenti, risulterà inutile per la popolazione civile, schiacciata, ormai, sul terreno, da una guerra senza quartiere, che ha diviso il paese in quattro zone di influenza (Trombetta, 2014): una controllata dal regime, appoggiato da Hezbollah (Libano), Turchia ed Iran, un’altra dai ribelli della Free Syrian Army, finanziati dalle monarchie del Golfo, che portano avanti politiche, spesso, divergenti, un’altra ancora dai curdi siriani, i cui territori sono contesi dai curdi iracheni, e, non da ultimo, quella dalle truppe dello Stato Islamico, che non trovano resistenza negli eserciti regolari di Siria ed Iraq (Elia, 2015: 9).

La Russia, alleato storico degli Assad, fin dall’inizio, ha fornito al regime materiale bellico e non e lo ha supportato nel consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite, appoggiata dalla Cina, imponendo il proprio veto alle bozze di delibere: la mossa lascia sospettare la prevenzione di risoluzioni che alterino personali equilibri

60 <http://www.amnesty.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/6071> (ultimo accesso: 11 Settembre 2015)
63 <http://www.repubblica.it/solidarietà/emergenza/2015/03/12/news/fallimento_onu-109384333/> (ultimo accesso: 8 Settembre 2015)
La sua soluzione, avanzata per gran parte del conflitto, è quella diplomatica, in sintonia con lo schieramento di Stati Uniti, Lega Araba e Unione Europea, che hanno, però, anche imposto sanzioni alla Siria ed invitato più volte il presidente a rinunciare al potere. L’Occidente sventola costantemente i vessilli di democrazia e legittima, in nome di questa, il proprio intervento militare in terre lontane, geograficamente ed ideologicamente, scordando che i mutamenti sociali non sono il risultato di evoluzioni mentali, ma sono legati ai cambiamenti materiali; ha spinto le piazze a sollevarsi contro le dittature civili, che, coscienti della presenza straniera, ne sono uscite rafforzate o, ritirandosi, hanno favorito l’emergere di movimenti simili ideologicamente, la cui prima voce in agenda è stata proprio la violazione dei diritti umani. E allora, com’è possibile che quell’Occidente che, da entrambe le sponde dell’Atlantico, ha promosso le rivolte in Nord Africa e nel Medio Oriente, illudendo i popoli del proprio supporto, li abbia poi, abbandonati al proprio destino? Forse la terra della regina di Saba è meno appetibile dell’Iraq, dal punto di vista economico, e dell’Afghanistan, da quello strategico, pertanto, poco conveniente all’intervento di

74 <http://rapportoannuale.amnesty.it/sites/default/files/Siria_1.pdf> (ultimo accesso: 1 Luglio 2015)
fattori esogeni; presenta, inoltre, uno scenario originale: combattere le forze dello Stato Islamico significherebbe favorire Assad, avversario da eliminare, per il quale le truppe dello stesso Stato Islamico rivestono il ruolo cangiante di alleato o nemico\textsuperscript{79}, costantemente a sfavore dei ribelli\textsuperscript{80}. Nel penultimo post, Razan scrive che i potenti della terra potrebbero restituire la libertà a tutti i detenuti per reati di opinione, e, quindi al popolo siriano, se volessero. Ma non vogliono\textsuperscript{81}.

Di fatto, l’Occidente, che oggi disputa sul numero di migranti da ridistribuire, dimentica che quanto in fieri - guerra, terrorismo, fallimenti delle Primavere Arabe e migrazioni di massa - è la nemesis dei nostri giorni\textsuperscript{82}: tutto deriva dalla sua interferenza nelle vicende degli stati scaturiti dallo smembramento dell’Impero Ottomano di un secolo fa (Corneli, 2006: 226), dalla politica del male minore, dallo sbandieramento dei diritti umani da rispettare solo all’occorrenza\textsuperscript{83}, quanto basta ed in determinate coordinate geografiche (Citati, 2015: 5), dal caricare di violenza culture e persone che scappano dai conflitti e dalla fame (Ambrosini, 2011: 275).

Le fondamenta del mondo dei nostri giorni, derivazione diretta delle esperienze, umane ed umanitarie, del XX secolo, e delle riflessioni speculative su queste, dovrebbero essere le libertà prospettate prima da Roosevelt nel lontano 1941, fra le quali primeggia la libertà di parola ed espressione\textsuperscript{84}, e poi dalla Dichiarazione Universale dei Diritti Umani del 1948\textsuperscript{85}. Se l’Occidente si è ricostruito, dopo i due conflitti mondiali, su quei pilastri e, almeno teoricamente, ha fatto del rispetto dei Diritti Umani la testata d’angolo della propria società, l’Oriente, nelle varie latitudini, declina quelle prerogative con le contingenze del personale contesto storico-culturale\textsuperscript{86}.

\textsuperscript{79} <http://www.ispionline.it/sites/default/files/pubblicazioni/commentary dacrema_29.06.2015.pdf> (ultimo accesso: 15 Settembre 2015)
\textsuperscript{81} <http://razanghazzawi.org/2014/09/30/razan-and-i-opendemocracy/> (ultimo accesso: 17 Agosto 2015)
\textsuperscript{83} <http://www.nytimes.com/2004/05/02/magazine/lesser-evils.html?pagewanted=print> (ultimo accesso: 13 Settembre 2015)
\textsuperscript{84} <http://www.americanrhetoric.com/speeches/PDFFiles/FDR%20-%20Four%20 Freedoms.pdf>, pag. 8 (ultimo accesso: 13 Luglio 2015)
\textsuperscript{86} Argomento di difficile trattazione è quello sui Diritti Umani nell’Islam <http://Unipol-centrodirittiumani.it/public/docs/92_02_027.pdf> (ultimo accesso: 14 Luglio 2015)
Quando, nel 2011, dalla Tunisia è partita la Primavera Araba, il mondo ha salutato con entusiasmo gli eventi, come dimostra anche la reazione positiva dell’UE\textsuperscript{87}, certo che i cambiamenti politici e sociali che ne sarebbero derivati, sarebbero stati significativi. Ma, al momento, fatta eccezione per la Tunisia, di scarsa diffusione ha beneficiato la democrazia, istanza per cui tutto ha avuto inizio\textsuperscript{88}.

Mentre questo contributo giunge a conclusione, l’élite mondiale elabora e sperimenta piani operativi per la Siria, sospettosamente, più indotta dall’esodo in marcia verso il vecchio continente, con la speranza di una nuova vita\textsuperscript{89}, che non, realmente, interessata alla salvezza dei civili\textsuperscript{90}. Al momento, le vie seguite nelle stanze del potere sono due: revisione della figura di Bashar al-Assad, riqualificato come interlocutore politico, che potrebbe o meno abbandonare il suo scranno, favorendo, quindi, la transizione verso nuovi contesti\textsuperscript{91}, e l’intervento armato di forze\textsuperscript{92} alleate, con un equilibrio negli accordi, difficili da trovare\textsuperscript{93}. Ne va del ruolo nella sceneggiatura postbellica: \textit{historia docet}.

Olbia, 12 Ottobre 2015

\textsuperscript{87}<https://www.academia.edu/6873768/LA_DIMENSIONE_MEDITERRANEA_NELLE_RELAZIONI ESTERNE_DELL_UNIONE_DOPO_LA_PRIMAVERA_ARABA>, p. 6 (ultimo accesso: 20 Luglio 2015)
\textsuperscript{90}<http://www.ispionline.it/it/articoli/articolo/mediterrarneo-medio-orente-europa-italia/nuovo-piano-ue-i-migranti-i-commenti-degli-experti-13823> (ultimo accesso: 11 Settembre 2015)
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ambrosini, M., Sociologia delle migrazioni, S. Giovanni Persiceto (BO), Il Mulino, pp. 5-335.
Quirico, D., Primavera Araba. Le rivoluzioni dall’altra parte del mare, Trebaseleghe (PD), Bollati Boringhieri, pp. 4-217.
GRISELDA ÁLVAREZ “LA GOBERNADORA”.
ENTRE POESÍA Y PODER

Beatriz Saavedra Gastélum
Universidad Nacional Autónoma de México

1. GRISELDA ÁLVAREZ “EN SU ROSTRO DE MUJER QUE SE DESTACA”

Griselda Álvarez se rebela contra la tradición clásica que negaba a la mujer el uso de la palabra, cumplió una de las características más plenamente humanas: nos ha mostrado el lenguaje de la libertad, de la palabra liberadora que otorga a la mujer el espacio que esté dispuesta a inventarse, el lugar del asombro perpetuo, de lo innombrable, de lo aún no significante, eso dinámico, constantemente distinto que se abre a la vivencia gozosa, a la capacidad creativa, a la defensa, a la salvaguarda de la intimidad, crítica ante la utilidad que reduce todo a lo mismo. Ella sabe que sólo en libertad el ser humano cumple su vocación, que sólo cuando puede elegir una forma de ser, su vida es vida humana y propone su propia geografía, no desde el orden, no desde el entramado de la definición impuesta y limitada, no desde una visión rígida triste y rutinaria, no desde la oposición sino desde la metáfora poética, desde la señ a y la pregunta, desde el cuerpo amoroso que analiza y que debate, como describe Carmen López Portillo. Griselda Álvarez reivindica con orgullo la dimensión femenina y sus posibles; nos lleva más allá de la idea que de ella tenemos, tal vez porque ella ha sabido decidir su vida, gestarla, construirla, soñarla, defenderla, inventarla, decirla, sufrirla, gozarla y escribirla. Su vida nos muestra, por la vía de la ejemplaridad, lo posible femenino (Álvarez, 1999: 2-3).

La poet a se atrevió a transitar por un universo masculino, por un mundo que no dejó de girar entre el poder y su búsqueda del conocimiento, donde su acción transformadora de realidades fue parteaguas para abrir paso a la creación de una memoria de mujer a través de una escritura en femenino, dentro de una sociedad que soslayaba su género.

Así pues, la poesía de Griselda Álvarez evidencia la influencia determinante de su crecimiento y sus estudios posteriores que también proporcionaron, por cierto, en sus primeros textos, una posición crítica y una profunda tendencia al humanismo, las cuales la definieron en sus comienzos. Su poesía es fuertemente positiva, de base filosófica y realista; tiende siempre, de forma concreta, a presentar una realidad inherente de las
cosas y de la sociedad existente. Llena de imágenes, encarna su presente y se asoma por instantes en visiones. Lo hace con el propósito de nutrirse en su propia estructura poética de pensamiento libre y esencial. Su escritura revela gran parte de su biografía, completamente volcada en un mundo íntimo donde entremezcla lo vivenciado con sus ideas personales, pero es también una poética nutrida de una retórica humanista. Álvarez, además es una escritora que se complace en plasmar la experiencia vital de forma estética y es una visionaria de su entorno.

De Griselda Álvarez, se puede decir que fue una mujer de letras, precoz, combativa y analítica; tuvo ante el poder, una posibilidad inherente de crecimiento, un sentido dinámico del mundo que definió sus rasgos a lo largo de su trayectoria poética. En sus textos, más que una idea, refleja su equilibrio dentro de todos los cambios libertarios que se promulgaban, siempre invulnerable al ruido externo. La han catalogado como apasionada, introspectiva, intensa e inquieta. Fue un parteaguas en la historia de la mujer mexicana. En su calidad de escritora, política, educadora, fue una adelantada a su época, debido a su visión y nivel intelectual. Su gran legado como política fue derribar el mito de que las mujeres no eran capaces de gobernar, de allí su lema: “Una mayor participación política femenina mostrará que el planeta va camino de un mundo más humano. No porque las mujeres sean más humanas que los hombres, sino porque cualquier sociedad que excluye definitivamente a la mitad de sus miembros del proceso por el cual se rige, estará regida de manera sólo media humana” (Álvarez, 2007: 226). Así Griselda Álvarez es ejemplo de lucha por alcanzar ideales fraguados, que a través de la historia, muchas mujeres han decidido recorrer. Ella escribe:

Me dieron a escoger: hogar o gloria,
y en mis manos pusieron el mandato
seis años nada más, que es un buen rato
para abrirme las puertas de la historia.

No sé si fue una pírrica victoria
que ahora reflexiono y aquilato:
metí amor y familia en un retrato
y fue el poder la línea divisoria.
“Opción”. (Vv. 1-8).

Pero más allá de su vida en la política, ella comunica la oscuridad con luz, a la materia con el espíritu, usa como símbolo su misión poética, la profetiza y escribe:

Naci para vivir. Para el dispensio.
para salvar la risa de la espina,
para aumentar con llamas el incendio.
“Muerte”. (Vv. 9-11).

Y dice que ser poeta es parte de la sustancia humana, nace uno poeta, la inspiración llega sin pedirla, aparece a veces a media noche, en cualquier momento, en cualquier sitio, llega, sale, o un cuadernillo, o un soneto, o todo un libro. Esto no lo buscamos, es como un nacimiento, la palabra se despliega entre lo terrenal y lo celeste, entre la humanidad y los instintos, entre el erotismo, lo real y lo intangible, escribir es penetrar en un universo simbólico, una vía para revelar el enigma de la vida (Álvarez, 1993: 144-147).

Hablar de la vida y obra de Griselda Álvarez es sumergirnos en un mar infinito de reflexiones, profundización y aprendizaje, pero para conocer a la mujer, a la poeta y saber, dónde su sombra en la distancia permanece, dónde el misterio le otorga su grandeza, su aire de plomo, eso que siendo calma es mar violento y hacia donde se encamina su tristeza o soledad, o la dura realidad punzante es necesario sentir en la sien el “azul congoja”, adentrarnos en su mundo, en su erotismo y sentir que la sabia nos fermenta y que ya somos miel, calor y risa. Ella ocupa esa vecindad entre poesía y pensamiento, alcanza en frente mutuo (Heidegger, 1987: 29) un canto donde el misterio aparece en la plenitud del decir cantante, originando así esta proximidad que hace en su poética un pensamiento discursivo, donde lo femenino hace un dictado del inconsciente para la creación poética como un acto libre, lo cual le da así esa voz pura, solidaria e independiente, en una tierra donde pueden conectarse y oírse muchas voces de libertad y autonomía.

Ella dice: “Para saber de mí, hay que escarbar más hondo, verán que el poeta se descubre a través de sus líneas” (Álvarez, 1988: 8-12). Desde esta perspectiva, la tentativa imaginación creadora y el deseo son una constelación de imágenes, mitos y obsesiones, un territorio eléctrico en el que los contrarios se funden o se devoran.

Necesariamente, ante esta premisa, se despliega la otra dimensión, ese territorio que pertenece al razonamiento del erotismo femenino, la racionalidad inherente al proceso histórico que se revela en el mundo y que en la literatura tiene una concepción lineal de la historia, una triple existencia. La primera es la unidad de tiempo: un presente lanzado siempre hacia el futuro. La segunda es una trama única: la historia universal, se considere a ésta como la manifestación del absoluto en el tiempo. La tercera es la acción
continua de un personaje también único, la humanidad y sus máscaras sucesivas y transitorias (Paz, 2006: 187-190).1

Si bien los inicios de la escritura de mujeres en México y Latinoamérica son paulatinos y vacilantes en la historia de la cultura moderna, a mediados del siglo XX se observa el surgimiento de mujeres escritoras, que aun cuando no forman un grupo significativo en los campos literarios en construcción, sí escenifican el importante paso de la lectura a la autoría femenina o de la oralidad a la escritura pública. Y buscan siempre ese femenino, un ser diferente, desconocido, más allá de los esquemas y roles socio-histórico-culturales impuestos y aprendidos por las mujeres: “Otro modo de ser humano y libre / Otro modo de ser”. (Castellanos, 1973: 86-92). En cierta forma parece que estas palabras han tenido fuerte influencia en la vida de muchas mujeres. Este Ser femenino se ha instalado también desde muchos ámbitos entre la filosofía y el feminismo. Ese “Otro modo de ser humano y libre”, se describe y analiza a través de la historia del pensamiento filosófico y de la manera en que, a lo largo del tiempo, ha configurado e interpretado la diferencia sexual, es decir, la manera en que los hombres y las mujeres perciben y explican, en distintas épocas, el Ser mujer o el Ser o femenino.

Al abrir a la colectividad una esfera que hasta entonces había sido el dominio cerrado de la población masculina, las mujeres se forjan un camino como escritoras a través de diversas estrategias discursivas y estilísticas en la cuales expresan sus experiencias vitales y estéticas, para lanzar su palabra, su conciencia humana, la expresión que las define. De esta forma entramos en otro tiempo que aún no revela su forma ni del que no podemos decir nada, excepto que no será tiempo lineal, ni cíclico, ni historia, sino en la médula, el centro invisible, el aquí y el ahora, tal vez la alianza de poesía y rebeldía que dará el enfoque íntimo femenino que aún buscamos en cada línea, en cada página en blanco que tomamos (Blanco, 1979: 205).

Dentro de un campo cultural femenino incipiente que se genera a la luz de un diálogo en torno a la construcción de la pasión, de ideas ilustradas y liberales, que alcanzan la encarnación de imágenes, en un presente que comienza a ser asequible y que ya no es terreno prohibido, surgen escritoras como: Rosario Castellanos (1925-1974), Pita Amor (1918-2000), Olga Arias (1923-1994), Dolores Castro (1923), Isabel Fraire (1934-2015), Emma Godoy (1918-1989), Thelma Nava (1932), entre otras. Ellas componen un

1 En el libro la llama doble habla Paz sobre la relación entre erotismo y poesía y dice: “Es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria”.
grupo de mujeres autoras que incursionan en la palabra escrita a través de diversos géneros del discurso (Álvarez, 1974). La pulsión de la escritura y la exploración de formas poéticas, cartas, ensayos, novela cortas y folletines hacen evidente una transgresión al imperativo y hegemónico modelo de la mujer esposa y madre, al martirologio femenino en favor de los hombres y la patria. Aun cuando ellas no intenten dislocar su lugar cultural, político y económico, el gesto de la escritura constituye una ruptura del poder patriarcal. Por lo demás, es justamente en este momento en que las esferas separadas de lo público y lo privado comienzan a patentizarse de modo prominente en Hispanoamérica y en el mundo.

Es en este contexto hispanoamericano de autoría femenina en donde se inscribe la producción literaria de Griselda Álvarez, que configura el centro de atención del presente artículo. Nos interesa, entonces, primeramente, comprender la escritura de esta autora mexicana en el emergente campo literario de mediados del siglo XX para luego incursionar en las estrategias discursivas y en los territorios de su poética: las formas, el uso eróti co del cuerpo masculino en sus poemas, la relación de las palabras poder y poesía, su ideología política y afiliación a las letras así como el erotismo que subyace en su obra.

2. ENTRE PODER Y POESÍA: GRISELDA ÁLVAREZ LA GOBERNADORA

Griselda Álvarez desempeñó numerosos puestos públicos dentro de la Secretaría de Educación Pública en México. Allí impulsó el desarrollo de las mujeres al crear centros de atención y desarrollo para mujeres y niños en estado de abandono o maltrato. Fue directora general de Acción Social de la Secretaría de Educación Pública. La principal actividad en este trabajo consistía en la creación de centros educativos, cuyo objetivo era la elevación moral, económica y cultural de las mujeres. Asimismo, le tocó fundar veinticinco escuelas en diferentes estados de la República Mexicana y posteriormente fue Senadora en una legislatura que incluía a cuatro mujeres más. Ulteriormente, compitió por la gubernatura del estado de Colima, en la cual resultó electa; tomó posesión del cargo el 1 de noviembre de 1979: todo un partido, todo un sistema, todo un pueblo a través de la votación habían decidido que una mujer coordinara los esfuerzos de los colimenses para tratar de alcanzar su bienestar colectivo.

Desde el inicio de su mandato respaldó la creación del Centro de Apoyo a la Mujer, y logró disposiciones relacionadas con el humanismo y la sensatez. Verbigracia, duplicó
la penalidad por violación y quitó el derecho a fianza de los agresores, promovió la formación de diversos grupos como la Red de Mujeres Municipales A.C. de México y fue presidenta fundadora y vitalicia de “FEMU”; Federación de Mujeres Universitarias, institución que aún hoy realiza un trabajo arduo en la defensa de los derechos de las mujeres.

Una preocupación constante de Griselda Álvarez era la condición de desigualdad de las mujeres. Durante su mandato en Colima, impulsó muchos cambios legislativos a favor de ellas. Como jefa del ejecutivo estatal le tocó batallar para ganarse los espacios públicos que consideró necesarios en pos del desarrollo de las mujeres. Ahora, en el transcurso del siglo XXI, se han consolidado muchas conquistas en el mundo femenino, como el acceso a la educación y la posibilidad de llegar a puestos relevantes dentro del poder público. Pero todavía son insuficientes. Falta que la mujer no sea discriminada simplemente por su sexo y que sea valorada por su capacidad e inteligencia para desempeñar cualquier actividad (Álvarez, 2007: 33-36).

Los vasos comunicantes que Álvarez establece entre el ámbito político y el literario abren una puerta emergente dentro de la literatura, que revela la madurez intelectual de la escritora y la propulsan a una libertad de expresión con autonomía dentro de los ámbitos académico, político y cultural mexicanos y lo hace siempre con orgullo, defendiendo el prestigio de ser mujer.

En dicho escenario, la figura de la autora es especialmente valerosa y ambivalente, pues si bien se impulsa la educación femenina, la estructura social se presenta aún como riesgosa en un terreno que “debería ser” de exclusividad masculina, los debates se hacen a través del diálogo que se establece entre las letras, el pensamiento y el poder, dentro de una realidad histórica limitante para las mujeres en ese momento, que apenas se encontraban haciendo una brecha en el camino hacia la igualdad de género en México:

Qué bueno es no saber qué sigue luego.  
Oscilar en la atmósfera enlutada  
de un porvenir que nunca dice nada;  
paladar el presente que es un juego.

Qué bueno es no saber. Ir como un ciego  
de pupilas jamás encendidas  
y rozar el peligro a la pasada  
sin perder el sentido del sosiego.

Qué incierta es la condición humana.  
Leves los pies camino a paso firme  
y la duda en los pasos que me hilvana.
Ignoro cómo debo despedirme,
si es un simple cordial "¡hasta mañana!"
o es un adiós que se traduce en irme.
"No saber". (Vv. 1-14).

3. EL EROTISMO EN LOS POEMAS DE GRISELDA ÁLVAREZ

El erotismo en Griselda Álvarez sería una de las vías de acceso a la soberanía. Así construye una exigencia de comunicación del ser femenino más profundo. Ella introduce una fenomenología del *eros* al reconocer que: “sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica” (Kristeva, 1976: 239-282). La separación de los seres, el abismo que normalmente separa al “tú” del “yo” tiene habitualmente en la vida cotidiana un sentido primario en el cual, el erotismo tiene lugar porque existe un sentimiento de continuidad profunda. Es una actividad que manifiesta el exceso y permite oponerse al estado “cerrado del ser”. Para ello, Álvarez considera que el tratamiento del erotismo exige una verdadera “visión de conjunto”, que excede la inevitable especialización de la ciencia. Habrá pues, que abordarlo desde diversos puntos de vista en los que lo filosófico esté entremezclado con lo antropológico y lo literario, sin olvidar sus relaciones con la historia. A partir de aquí, estaremos en disposición de tratar de responder a la pregunta fundamental acerca de cómo se manifiesta lo más profundo del ser humano en la experiencia erótica femenina (Kristeva 1976)\(^2\).

Su libro *Erotica* captura en sus sonetos al relámpago eterno, a la palabra esencial, al éxtasis sublime, expresionista y terrible, donde aflora, una vez más, el recurrente conflicto de Bataille entre racionalidad e intuición y su tensión hacia lo divino a través de su experiencia erótica. De este modo, la poeta sufra no sólo al darle esa libertad al erotismo femenino, sino que apunta a un nuevo modelo de poética femenina. En el pensamiento de Griselda Álvarez me ha parecido encontrar un signo del tiempo y, siguiendo a Hegel, la filosofía no valdría la pena si no fuera testimonio de lo que secretamente gobierna el corazón de una época. Además, las reflexiones que presenta en sus textos arrojan una luz para entender conductas excesivas hasta entonces.

\(^2\) Los estudios sobre la concepción del erotismo de Bataille son numerosos. De hecho, constituyen uno de los aspectos de su obra más valorados y que mayor influencia han tenido. Gran parte de estos estudios pertenecen al análisis de su obra, entre los estudios que se han ocupado directa o indirectamente del erotismo en el pensamiento de Bataille destacamos Sanjines, J., *La sensualidad de la forma y la forma de la sensualidad*, Madrid. Pliego, 1994.
inexplicables y considero junto con Foucault, que se describe al “Ser” como una insólita amalgama de derroche y conservación, de éxtasis y calma. En esa dualidad existencial, se trata de interpretar nuestra época con categorías nuevas que den cuenta de las paradojas e incertidumbres entre las que el individuo del siglo XXI desenvuelve su vida (Bataille, 1989: 255-284).

La proclamación del otro cede paso a la estrategia de la enunciación mayor que encontramos en el erotismo y el amor, en la construcción de una mujer liberada y liberadora. Hay un momento donde el lenguaje se desliza, se levanta y se mese sobre el vacío. Hay otro en el que cesa de fluir y se transforma en un sólido transparente y se plasma sobre la página cargada de fluir: transfiguraciones del lenguaje y de la conciencia íntima. Ella escribe:

El instinto de lucha tú me alertas
me conminas a ser, siempre, sin plazos,
peleando por la vida y sus rechazos
en la batalla de esperanzas muertas.

Algo más de un instinto me despiertas:
el de conservación, cuando en tus brazos
fírmes en lo eterno de tus abrazos
la orilla del orgasmo abre sus puertas.

Con hambre, real instinto, obra de magia,
el erotismo en danza y sus excesos
con un deseo que brota y se contagia

Y confesos de amor, siempre confesos
en un ataque real de antropofagía
duro y entero así comerte a besos.
“Los instintos”. (Vv. 1-14).

Es en ese territorio enunciativo donde la clave radica en la liberación del pensamiento, de donde emerge una palabra distinta, que no sólo modifica la estructura tradicional de la escritura, sino ejecuta una nueva forma de leer, pensar y hacer literatura. La palabra des-censura, tiene un poder real que amenaza a la ley impuesta por siglos a las mujeres. La subordinación y la marginalidad de éstas deriva del sometimiento que ellas mismas admiten (Vivero, 2008: 1-9)\(^3\).

---

\(^3\) En otros poemas, el erotismo se vincula con los rasgos esenciales: erotiza al lenguaje y al mundo, porque ella misma, en su lenguaje, es ya erotismo. Como en el poema: “Eterno mar /soy el principio de tu mar intenso/ porque no puedes detener mi oleaje/ y dentro y fuera vas como en un viaje/ interminable, lubrico por tenso./ Soy tu final también, porque indefenso/ terminas cuando quiero. Mi hospedaje/ y yo te doy el fin como el comienzo./ he nacido mujer y es mi ventaja/ porque soy en verdad inacabable./ Hay un momento en que el timón se baja,/ en cambio ola tras ola sigo estable./que el sudor como en perlas se te alhaja/y mientras, otra vez, sigo ayuntable. “Eterno mar” (Vv. 1-14).
No es extraña la confusión: el sexo, el erotismo y el amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. Al igual que círculos concéntricos, el sexo es el centro que figura a un sujeto de tránsito que a nivel de la anunciaciôn circula entre el locus amoenus y el erotismo como lugares desde los cuales la palabra es posible. Así, en ese movimiento pendular, el sujeto va desde la sexualidad al erotismo, comprendiendo y reflexionando su palabra asociada al exceso, la demasia y la plétora, al silencio como condena, la pérdida del amor y la ira. Es en el equilibrio de contrarios donde el sujeto articula su objetividad. Es la pulsión de la escritura la que abre un habla de opuestos que componen al individuo, que no se manifiesta de forma exclusiva en los límites o esquinas explícitas de lo enunciado, como vemos en el poema “Desde entonces”:

¿Qué noche inolvidable de aquel día. 
Desde entonces me siento liberada
por tu luz para siempre iluminada
y arropada en tu sombra y alegría.

Yo sola sé cómo eres: una guía
que me llegó esa noche atormentada.
Desde entonces te sirvo de morada
y eres huésped eterno en mi crujía

cómo corre la luz en caña hueca,
corre por mi espalda calosfrio
porque tu carne con la mía se trueca

ty tu ansiedad se funde en mi vacío
como si fuera yo una tierra seca,
como si fueras tú mi primer río.
“Desde entonces”. (Vv. 1-14).

Lo anterior también ha sido tratado por Octavio Paz cuando postula que hay siempre una hendidura entre el erotismo y el amor, el acto erótico se desprende del acto sexual, poesía y erotismo nacen de los sentidos, pero no terminan en ellos, al dispersarse inventan configuraciones ficticias, poemas y cultos (Paz, 2006: 187-208).

La palabra funge como una herramienta indispensable y necesaria para el conocimiento mutuo, la idea de que el cuerpo es una iniciación implica que es también una experiencia o un ensayo donde las revoluciones y cambios de la modernidad utilizan al cuerpo como un signo. Así, el poeta puede sublevar la rebeldión de los

---

4 En otro texto de La llama doble Paz nos dice: “El erotismo es sexualidad transfigurada: Metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que trasfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora”.
sentidos en sus formas más radicales y transformarlas en la lucha por los derechos eróticos de la mujer al participar como un sujeto diferente “deseante” y “deseado”.

No obstante, el sentimiento amoroso es una excepción dentro de otra más grande, que es el erotismo frente a la sexualidad; la idea del encuentro exige ese magnetismo, la existencia de una inmensa libertad que cruza la literatura y cuyo tema central es el apego, como una palabra concluyente de la universalidad de los sentidos en donde el otro se vuelve una presencia tácita e imaginativa, una misma experiencia de momentos distintos, una presencia anhelada en los sentidos del ser erótico, inasible en tanto carne, pero alcanzable con nuestros ojos espirituales, con los sentidos. Del mismo modo que la sombra requiere de la luz, un cuerpo o un recuerdo están más allá de la verdad o del error, es el reino de las formas, en donde todo lo imaginado es cierto sin necesidad de demostración.

La expresión poética del erotismo equivale a internarse en nosotros mismos, el otro acude siempre a la cita, a veces como presencia y otras como deseo o nostalgia; su presencia nos deshabita, nos hace salir de nosotros para unirnos con ella; su ausencia, en cambio, nos habita al buscarla por los interminables espejos de la ausencia al penetrar en nosotros mismos. En la misteriosa inclinación pasional hacia una sola persona ocurre una transformación del objeto erótico en un sujeto libre y único; nos atrae la belleza corporal y amamos sólo a un cuerpo o a una parte específica de él como objeto pleno de deseo.

4. CONCLUSIÓN

Es muy clara la postura de Griselda Álvarez al hablar de la mujer, su analogía entre la existencia, libertad y camino vigorizante en el erotismo hacia el hombre, la libertad de expresarlo y vivirlo, el rito de existir y ser. En mi opinión, conformaría no sólo una, sino varias y diversas esencialidades y discursos femeninos. Así esta perspectiva teórica de la diferencia de género me parece de importancia cardinal, sobre todo porque considero que la investigación acerca de la mujer, enmarcada en los estudios de género, debe tener mayores asideros teóricos que vayan más allá de la explicación antropológica, cultural y sociológica. En este sentido, la raíz filosófica de la diferencia sexual es un elemento indispensable para enriquecer el estudio socio-antropológico-cultural en la literatura femenina.
Griselda Álvarez se enfrentó con su vida y sus palabras a la levedad óntica de las mujeres, exclusión de lo que somos. Con su palabra nombra en sí a la mujer en cuerpo y alma, y restaura el valor de la seducción y del erotismo —triumfo de la diferencia que rescata nuestra efigie, habita nuestro cuerpo con palabras y lo sujeta en un abrazo, entendimiento repentino de luz y penumbra donde la vida aparece en otra piel, tacto al azar y caricia con la que bautizamos la convicción del cuerpo amado, desvarío de la carne apegada al instante fugitivo, goce de la entrega en la que ganamos la vida amando, desnudez originaria por la que vivimos sintiéndonos vividos—. Así, trasciende el signo descrito de su vida y nos deja adivinar el símbolo que ella representa.

Me parece, también, que Griselda Álvarez concluye que la visión, entendimiento, análisis e interpretación del mundo y de la realidad de las mujeres, han sido anulados, ignorados y reprimidos históricamente. Esto conformaría entonces la esencia de lo femenino que en realidad desconocemos: puesto que no se ha permitido su expresión libre y plena ni la presencia y aportes del pensamiento de otro modo de ser humano que aún sigue en el silencio.

Mujer
Nacer mujer es un inmenso reto,
Circunstancia toral, dura la vida,
La hembra viene en pecado concebida
Y el hombre nace lleno de respeto.

Buscas no ser objeto, ser sujeto
Con tu ovárica fuerza sostenida,
Para luchar con alma dividida
Porque no en todo lograrás boleto.

Te dan sencillo mas te exigen doble
SANGRAS ANTE LA LEY CADA CONQUISTA,
En la maternidad, sustancia noble,

Gigante siempre aunque el dolor embista,
Por fuera suave, muy adentro roble,
Pero te hacen, a golpes, ¡feminista!
“Mujer”. (Vv. 1-14).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


MUJERES QUE DESAFIARON LAS NORMAS Y COSTUMBRES DE LA POLÍTICA ESTADOUNIDENSE

ANTONIA SAGREDO SANTOS
UNED

1. INTRODUCCIÓN

Muchas mujeres han dejado constancia de su oposición a las normas que la sociedad tenía establecidas y a las que se suponía debían ajustarse. Todas ellas tuvieron que enfrentarse a una sociedad hostil pero a ellas no les impidió seguir su camino, tratando de escapar o al menos salvar los obstáculos que no les permitía integrarse íntegramente en la vida social, atribuyéndoles siempre un papel relacionado con las tareas domésticas, y el cuidado de sus padres, marido e hijos.

En la historia y cultura estadounidense se observa como en todas las épocas hubo un grupo de mujeres que decidieron no permanecer por más tiempo desempeñando el rol que les estaba asignado tradicionalmente y fueron capaces de desafiar las normas que estaban establecidas en la sociedad, dejando sus sentimientos, desacuerdos, afirmaciones y reivindicaciones en sus escritos.

En este trabajo vamos a abordar el estudio de unas mujeres que deben figurar en la historia estadounidense por méritos propios por haberse introducido en los círculos políticos de Estados Unidos, cuestionado las normas vigentes ya que era uno de los ambientes más hostiles a la incorporación de la figura femenina en del mismo. Estas mujeres supieron navegar en aguas adversas y se ganaron el respeto y consideración de los miembros que integraban los partidos en los que militaron, dejando constancia de su reto y su desafío a las convenciones sociales de su época, tanto con su vida como con sus testimonios escritos, bien realizados por ellas mismas o por sus coetáneos.

Vamos a estudiar en este trabajo unas mujeres que tuvieron un gran protagonismo en la política estadounidense de su época, ellas son: Victoria C. Woodhull, Eleanor Roosevelt y Shirley Chisholm.

Estas mujeres escribieron las primeras páginas en la incorporación de la mujer a la política estadounidense e iniciaron una senda que otras muchas han seguido después.

---

1 Este trabajo está integrado en las actividades del Grupo de Investigación UCM-Banco de Santander, Ref. GR3/14, nº 930580 “Historia y Cultura de los Estados Unidos de América”.
2. **VICTORIA C. WOODHULL: SU INCURSIÓN EN LA POLÍTICA DE EE.UU.**

Victoria C. Woodhull (1838-1927) fue siempre una firme defensora de los derechos de la mujer y una líder indisputable del movimiento sufragista, aunque estaba convencida de que era necesario que las mujeres se procuraran su propio sustento, ya que les hacía ser más independientes de los hombres. Lo había vivido en carne propia, ya que fue maltratada y abandonada por su marido en plena juventud y con un hijo a su cargo.

Victoria y su hermana Tennessee fueron las primeras mujeres agentes de bolsa que se establecieron en Wall Street, y fueron conocidas como *The Queens of Finance, The Bewitching Brokers* o *The Female Sovereigns of Wall Street* (Underhill, 1996: 66), fundando la compañía *Woodhull, Claflin & Co., Bankers and Brokers*. Como consecuencia, Victoria C. Woodhull adquirió una gran experiencia como *lobbyist* y como mujer de negocios, introduciéndose con gran habilidad en el mundo de la política dominado por hombres. Su presencia en Wall Street levantó gran expectación. El periódico estadounidense *New York Herald* escribía sobre su negocio: “The firm looked contented and happy and seemed to be doing well”.2 Asimismo, en *The Revolution*, la publicación sufragista fundada por Susan A. Anthony y Elizabeth Cady Stanton, se recoge estas alabanzas sobre ellas:

> The new firm, Mesdames Woodhull, Claflin & Co., who have made such a sensation in Wall Street [will] stimulate the whole future of women by their efforts and example. They are full of pluck, energy and enterprise, and are withal most prepossessing in personal appearance, in manners, and ladylike deportment; moreover, they 'know what they are about', and are calculated to inspire confidence by the sound sense, judgment and clear-sightedness they show in financial matters (cit. en Underhill, 1992: 68-69).

La Señora Woodhull estaba convencida de que la mujer ya detentaba el derecho a ejercer el voto y que lo que tenía que hacer era usarlo, puesto que las Enmiendas XIV y XV de la Constitución de los Estados Unidos garantizaban ese derecho a todos los ciudadanos. Este sencillo argumento impresionó a los miembros del Comité del Congreso y al presidente Ulysses S. Grant quien la recibió en la Casa Blanca y le dijo unas palabras premonitorias, “algún día Vd. ocupará esa silla” (Underhill, 1996: 105).

---

2 En el editorial se dice: “We congratulate the brokers that their labors are to be shared by the fair sex. How refreshing the time when the halls of the Stock Market shall exhibit a variety of costume as diverse as the floors of a ballroom” en *New York Herald*, January 22, 1870.
Las sufragistas vieron en ella a su nueva líder y aplaudieron su frase: “la mujer puede ser igual que el hombre en todos los derechos y privilegios de la vida” (Underhill, 1996: 87).


Ante las elecciones presidenciales de 1872, la causa sufragista no era recogida por ninguno de los dos grandes partidos, los republicanos y los demócratas, por lo que ellas constituirían una tercera fuerza alrededor de una mujer: Victoria C. Woodhull. Sin embargo, su candidatura a la presidencia no era aceptada por algunas sufragistas ya que estaban divididas entre los tres partidos que acudían a los comicios: el republicano, el demócrata y el Equal Rights Party.

En el mes de mayo se celebró la Convención de la Equal Rights Association, a la que asistió un gran número de mujeres como recoge el New York Times, que apoyaron abiertamente a Victoria Woodhull.3

On a warm May day in 1872, 668 delegates from the Equal Rights Party crowded into Apollo Hall, off Madison Square in New York City. Their mission was to pick a candidate to run against President Ulysses S. Grant. Hot-tempered city socialists traded opinions with prairie philosophers; moderate reformers mingled with utopian visionaries. Spiritualists and suffragists, labor organizers and temperance zealots, old abolitionists and new sexual radicals rubbed elbows, all determined to save the republic from what they saw as a great sump of corruption and injustice (Underhill, 1992: 3).

Sin embargo, también vemos como Lucy Stone, una de las promotoras de la American Woman Suffrage Association, se refería a ella de forma algo despectiva como la “Woodhull & Claffin tribe”. Había un sector de la población, entre la que se encontraban algunas mujeres que la catalogaban de loca

Asimismo, en la prensa estadounidense se orquestó una dura ofensiva contra Woodhull liderada por el famoso caricaturista Thomas Nast, quien le atacaba por sus

3 “An Apollo Hall convention which was decorated with a number of peculiarly-worded banners, was nearly filled with ladies, wearing eye-glasses and short hair in general”, en “Convention of the Equal Rights Association”, New York Times, May 12, 1872.
ideas liberales, llamándola "Mrs. Satan" en las páginas del Harper's Weekly (cit. en Underhill, 1996: 4)⁴. La caricatura de Nast mostraba en un dibujo la imagen de una mujer joven cansada y harapienta andando sobre unos acantilados con un niño en los brazos. Llevaba un pequeño y a su marido ebrio cargados a la espalda. Una demoniaca Victoria Woodhull, con cuernos y alas llevaba un cartel que decía: "BE SAVED BY FREE LOVE." La respuesta de la esposa era: "Get thee behind me, (Mrs.) Satan! I'd rather travel the hardest path of matrimony than follows your footsteps" (Goldsmith, 1998: 328). Esta era una alusión a la trágica situación familiar que había tenido que sufrir Victoria Woodhull, quien había sido víctima de un marido alcohólico y, teniendo que hacerse cargo de un hijo enfermo ella sola.

La campaña presidencial que realizó Victoria C. Woodhull fue totalmente financiada con las ganancias que había conseguido en la sociedad Woodhull, Claflin & Co., Bankers and Brokers, de la que era su propietaria, junto con su hermana Tennessee. Así, en las elecciones presidenciales de 1872 era la candidata del tercer partido Equal Rights Party. Woodhull nunca llegó a representar una seria amenaza contra el gran favorito, el republicano Ulysses S. Grant ni contra su oponente, el demócrata Horace Greeley. Sin embargo, Victoria pasó a la historia por ser la primera mujer que encabezó una candidatura en unas elecciones presidenciales estadounidenses, llegando a ser en su momento la mujer más popular de los Estados Unidos.

El martes 7 de noviembre de 1871, día en el que se realizaría la votación para elegir al decimoctavo presidente de los Estados Unidos, un grupo de mujeres liderado por Susan B. Anthony se presentó ante las urnas con la intención de depositar su voto, a pesar de que la mujer en los Estados Unidos no tenía reconocido el derecho al voto todavía. La Sra. Woodhull anunció que ella iba a ejercer también ese derecho como ciudadana de los Estados Unidos⁵. Alguna mujer logró introducir su voto en la urna, ante la confusión reinante entre los hombres reunidos en la sede electoral. Los inspectores mostraron abiertamente su oposición a que votasen las mujeres.

Durante su campaña Woodhull promovió la reforma de la política para evitar los abusos sociales, la emancipación del trabajo y la concesión del derecho al voto a las mujeres. Woodhull también habló a favor de mejorar los derechos civiles y la abolición

---

⁵ El presidente del Comité Judicial de la Casa de Representantes, John A. Bingham le recordó a Victoria C. Woodhull su imposibilidad de votar con estas lapidarias palabras, “Madam, you are not a citizen”, en Underhill, 1996, p. 106.
del castigo corporal. Estas ideas consiguieron el apoyo de los socialistas, de los sindicatos y de las sufragistas. Sin embargo, las líderes conservadoras de la American Woman Suffrage Association como Susan Anthony y Elizabeth C. Stanton, no aceptaban sus ideas extremistas y, sorprendentemente, abandonaron a Woodhull, pasando a apoyar al presidente Grant en su reelección.

Susan B. Anthony y otras líderes de la National Woman Suffrage Association (NWSA) siguieron la iniciativa de la American Woman Suffrage Association de inclinarse a favor del candidato republicano. Finalmente, Victoria Woodhull se presentó a las elecciones presidenciales de 1872, con Frederick Douglass como candidato a la vicepresidencia. El presidente Grant buscaba la reelección y consiguió un millón de votos. Por su parte, el candidato demócrata Horace Greeley sufrió una gran derrota en las urnas y enfermó y murió poco después. Victoria Woodhull no recibió ningún voto que se contabilizara pero había hecho historia al ser la primera candidata en unas elecciones presidenciales en los Estados Unidos.

Su incursión en política le granjeó muchas enemistades y le sumió en la ruina económica. El semanario que había fundado, el Woodhull & Claflin's Weekly había dejado de publicarse por falta de fondos y su negocio bursátil Woodhull, Claflin & Co., Bankers & Brokers había quebrado. Este fue el alto precio que tuvo que pagar por liderar un tercer partido y por su afán de vivir conforme a sus propias reglas, desafiando los estrictos principios vigentes en la sociedad estadounidense del siglo XIX.

Sin embargo, Victoria sigue su camino y en 1877, junto con su hermana Tennessee viajó a Inglaterra para impartir unas conferencias y en Londres volvió a renacer. En 1883, ya viuda, se casa con el banquero, John B. Martin, y edita una publicación conservadora, The Humanitarian, tratando de conseguir la aceptación de la sociedad británica, tratando de cambiar su pasado, rehace su biografía e incluso cambia su apellido por Woodhall (Goldsmith, 1998: 440).

Mientras vivía en Londrés decidió aceptar de nuevo ser candidata en las elecciones presidenciales de 1892. Esta campaña se centró, principalmente, en la publicación del suplemento del mes de septiembre de la revista londinense The American Traveler, en la que aparecía su cara con un titular que decía: “Victoria C. Woodhull. Candidate for the Presidency of the United States” (Goldsmith, 1998: 440-441). En la conferencia de prensa que dio en el 142 West 70th Street de Nueva York anunció que en el futuro habría una mujer presidente y se la llegó a comparar con Juana de Arco. Su presencia en ambas campañas, 1872 y 1892, fue muy polémica y de carácter testimonial (Sagredo
Santos, 2013a: 94). Aunque en ninguna de ellas obtuvo ningún voto contabilizado, se convirtió en una importante figura de la política norteamericana del siglo XIX por méritos propios, suponiendo un gran impulso en la incorporación de la mujer en los círculos políticos, que otras mujeres seguirían.6

3. ELEANOR A. ROOSEVELT: UNA FEMINISTA EN LA CASA BLANCA

Eleanor Roosevelt (1884-1962) fue la mujer más representativa durante los años 30 y 40 en los Estados Unidos, ya que fue la Primera Dama durante los cuatro mandatos que el presidente Franklin D. Roosevelt permaneció en la Casa Blanca, entre 1933-1945, y su influencia fue determinante para que se produjera la incorporación de un número significativo mujeres de una gran valía a puestos de decisión política dentro de la administración demócrata.7. Eleanor era una mujer que inspiraba confianza y estaba totalmente concienciada de que era necesario incorporar a la mujer a la política, dándole responsabilidades. Tenía una gran empatía y todos sus amigos y compañeros le consideraban como “el centro de esta creciente hermandad política del New Deal (Lash, 1971: 512).

Eleanor Roosevelt disfrutaba de una posición estratégica en Washington, el epicentro de la política estadounidense. Por desempeñar el cargo de Primera Dama, asistía a todas las actividades que se desarrollaban en Washington. Además, mantenía una forma de expresión de sus propias ideas a través de su columna periodística diaria “My Day”. Asimismo, eran muy populares sus conferencias de prensa semanales a las que solamente podían asistir mujeres periodistas, representando a los diversos medios de comunicación, por expresó deseo suyo.8 Eleanor solía ser muy clara al expresar sus ideas, críticas y reivindicaciones en público, interesándose por la vida pública del país. Ella se sentía libre porque no ocupaba ningún cargo ni desempeñaba ningún puesto en

7 Para estudiar en toda su dimensión la figura de Eleanor Roosevelt y su fructífera trayectoria personal y profesional, véase los trabajos de Sagredo Santos, A., 2011 y 2013a y 2013b.
8 “The newspapers sent some women to correspondents to cover it. They were all members of my press conference: Emma Bugbee of the Herald Tribune; Bess Furman of the Associated Press; Ruby Black of the United Press, and Dorothy Ducas for the International News. There was one press photographer, Sammy Shulman, whom I had known for some time” en Eleanor Roosevelt, 1949, p. 139.
el gobierno, disponiendo así de una libertad de la que no disfrutaba ni el propio Presidente.

La Sra. Roosevelt era un ejemplo para todas las mujeres, ya que tenía una activa implicación en diferentes asociaciones que defendían los derechos de la mujer, a través de las cuales fue introduciéndose en política, como ella misma afirma: “Through my interest in the League of Women Voters, the Women’s Trade Union League and the Democratic State Committee, where now I had become finance chairman. I was beginning to find the political contacts…” (Roosevelt, 1992: 122) Ella estaba convencida de que habría que alcanzar una igualdad entre los dos sexos y cuando le preguntaron sobre la solidaridad entre los dos sexos, respondió: “es la persona y no el sexo lo que cuenta” (Ware, 1981: 25).

Eleanor trabajó en la New York League en la década de 1920 y estableció una profunda amistad con algunas mujeres como Maud Swartz, Mary Anderson, Jo Coffin y Rose Schneiderman, quienes desempeñarían puestos de gran relevancia durante el New Deal (Lash, 1971: 378, 438-439). Sin embargo, su principal contribución fue facilitar el acceso de algunas mujeres relevantes al Presidente por ser una de sus más cercanos colaboradores y asesores.

En 1945, cuando fallece el presidente Franklin D. Roosevelt Eleanor abandona la Casa Blanca y finaliza una interesante etapa de su vida, como ella misma escribe en su biografía, This I Remember:

On the whole, however, I think I lived those years very impersonally. It was almost as though I had erected someone a little outside of myself who was the president’s wife. I was lost somewhere deep down inside myself. That is the way I felt and worked until I left the White House…but at last even that was over…and I was now on my own (Roosevelt, 1949: 350-351).

Una de las decisiones que Eleanor tomó en el momento de quedarse viuda fue seguir trabajando y poder mantenerse con lo que ganase con su propio trabajo, “I found in time that I could live on what I earned by writing, appearing on radio or television, and reading manuscripts al $100 a month for the Junior Literary Guild” (Roosevelt, 1992: 289). En esta nueva etapa de su vida comenzaría a dejar por escrito las ricas vivencias y extraordinarias experiencias que había vivido en su biografía, en tres volúmenes, This Is My Story (194?), This I Remember (1949) y On My Own (194?).

9 El primer volumen de su biografía, This Is My Story (1937) recoge todos sus recuerdos de la niñez, adolescencia, sus primeros años de matrimonio, y su introducción en el mundo de la política. This I Remember (1949) nos presenta sus vivencias y experiencias como Primera Dama, los numerosos viajes
En el mes de diciembre de 1945 iba a cambiar realmente su vida, al recibir un mensaje del presidente Truman en el que le pedía que asistiera a la Asamblea General de las Naciones Unidas que se celebraría en Londres, en enero de 1946 como miembro de la delegación estadounidense, y después de muchas dudas aceptó, como recoge a continuación:

At last I accepted in fear and trembling…the nomination would have to be approved by the United States Senate, where certain senators would disapprove of me because of my attitude toward social problems and more especially youth problems. As it turned out, some senators did protest to the President against my nomination but only one, Senator Theodore G. Bilbo of Mississippi, actually voted against me (Roosevelt, 1992: 299-300).

En la delegación estadounidense era la única mujer y no fue bien recibida entre sus compañeros, todos hombres. Ella nos cuenta como hacía el trabajo con sumo cuidado para no tener fallos, ya que si tuviera alguno, no fallaría ella, sino todas las mujeres y no habría más oportunidades para que otras pudieran ocupar ese puesto en el futuro (Roosevelt, 1992: 305).

Como eran muy pocas las mujeres que asistían a la Asamblea General de Naciones Unidas, Eleanor Roosevelt las invitó a tomar un té en su hotel, costumbre que se estableció y que continuó durante todos los años que trabajó en Naciones Unidas y como revela en su biografía: “I found that often a few people of different nationalities, meeting on a semisocial basis, could talk together about a common problema with better results that when they were meeting officially as a committee” (Roosevelt, 1992: 305).

En la primavera de 1946 se reuniría en Nueva York la Nuclear Commission on Human Rights para planear el funcionamiento de la U.N. Human Rights Commission. Los miembros eran nombrados de forma individual y no representaban a su gobierno y el presidente Truman, de nuevo la invitó a ser un delegado en la Asamblea General. Posteriormente, fue confirmada como miembro de la delegación de las Naciones Unidas en la Asamblea General y siguió en el cargo hasta 1953. Simultáneamente Eleanor Roosevelt era la representante de los Estados Unidos en la UN Human Rights Commission

---

que el propio Presidente le encargó que realizara en su nombre, con el fin de informar le de primera mano sobre diferentes temas, lugares y circunstancias y finaliza en el año en que abandona la Casa Blanca por el fallecimiento del presidente Roosevelt el 12 de abril de 1945. En el último volumen de su biografía, On My Own (1958) queda constancia como a partir de 1945 se implica totalmente en política y en temas humanitarios, tanto a nivel nacional como internacional y su labor en Naciones Unidas y si implicación en la elaboración de la Carta de Declaración Universal de los Derechos Humanos.
Eleanor Roosevelt fue elegida presidenta de la *Human Rights Commission* y su principal objetivo fue la redacción de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, siendo una de las más firmes impulsoras de la misma, como leemos en las siguientes líneas de sus memorias:

Our efforts to write a Charter or International Bill of Human Rights reached a kind of climax at the Paris sessions of the General Assembly un 1948. After our Geneva meeting we made steady progress on the declaration, despite many controversies with the delegates from Communist countries. Dr. Pavlov was a member of the commission and delivered many long propaganda harengues… (Roosevelt, 1992: 320)

Finalmente, la Asamblea General aprobó la Declaración de los Derechos Humanos se aprobaría por la, bajo su presidencia, el 10 de diciembre de 1948. La Sra. Roosevelt siguió trabajando para Naciones Unidad hasta las elecciones de 1952, en las que venció el republicano Dwight Eisenhower. En el futuro siguió trabajando como voluntaria para la *American Association for the United Nations*, (AAUN)

Cuando finalizó su trabajo en la Comisión de Derechos Humanos comienza una etapa en la que viajará por todo el mundo, entrevistándose con líderes políticos como periodista o como representante de la *American Association for the United Nations*, como recogió con sus propias palabras:

The end of my duties as a delegate later that year meant that I no longer had to adjust my life to a schedule of meetings of the Assembly or the Human Rights Commission… I had much greater flexibility in my schedule and was able to take longer trips abroad, always as a newspaperwoman and sometimes also as a representative of the A.A.U.N. (Roosevelt, 1992: 324)

Eleanor Roosevelt siguió activa durante su larga vida hasta que le sobrevino la muerte en 1962, siendo a lo largo de su vida un faro que iluminó el camino de las mujeres para que transitaran por él en el futuro.

4. **SHIRLEY CHISHOLM LA PRIMERA AFROAMERICANA QUE ASPIRA A LA PRESIDENCIA**

Shirley Anita St. Hill Chisholm (1924-2005) fue una política estadounidense, educadora y escritora. Nació en Brookings, Nueva York y se graduó en el Brooklyn College en sociología en 1946. En el College vivió el racismo y luchó para eliminarlo. Cuando los estudiantes negros del centro no fueron admitidos en el club social, Shirley creo otro alternativo para ellos. En 1952, obtiene su máster en la Columbia University
en Educación, simultaneando sus estudios con su trabajo como profesora de enseñanza infantil desde 1946 hasta 1953 en el Mt. Calvary Childcare Center de Harlem. Posteriormente, desempeñó la dirección de la Hamilton-Madison Child Care Centre, de la ciudad de Nueva York, desde 1953 a 1959. Fue asesora del Division of Day Care, de Nueva York, entre 1959 y 1964. También trabajó como voluntaria en Brooklyn en una sección de la National Urban League.

En sus años de experiencia como educadora en la ciudad de Nueva York conoció directamente los problemas con los que se enfrentaba la población de color y que ella misma había padecido. Así, en 1964 comienza su carrera política cuando es elegida miembro de la New York State Legislature.


Chisholm defendió los derechos civiles de las minorías, los nativos, los hispanos y la población de color, implicándose especialmente en promocionar a las mujeres afro-americanas, tratando de eliminar los estereotipos ya establecidos que las encasillaban en las tareas relacionadas con el hogar, y en profesiones remuneradas como sirvientas, criadas y niñeras, animándoles a que escaparan de ese encasillamiento con las ayudas del gobierno, pero también con su propio esfuerzo.

En 1971 había trece personas de color en la House of Representatives y se organizaron como grupo, autodenominándose Black Congressional Caucus. Sus caras
comenzaron a aparecer en la prensa y en la televisión y algunos eran también líderes de organizaciones afroamericanas. Chisholm era, sin duda, la figura más conocida del grupo.

El 25 de enero de 1972, Shirley Chisholm anunció su candidatura para la presidencia de los Estados Unidos, por el partido Demócrata, convirtiéndose en la primera candidata de color que concurría a unas primarias del Partido Demócrata previa a las elecciones presidenciales de 1972 con el apoyo de los ciudadanos de color, feministas y jóvenes. A pesar de que en su discurso dijo que no era la candidata de las mujeres, en realidad siempre fue una firme defensora de los derechos de la mujer como se desprende de las siguientes palabras:

I stand before you today as a candidate for the Democratic nomination for the Presidency of the United States. I am not the candidate of black America, although I am black and proud. I am not the candidate of the women's movement of this country, although I am a woman, and I am equally proud of that. I am not the candidate of any political bosses or special interests... I am the candidate of the people (Chisholm, 1973:71).

La Convención Nacional Demócrata de Miami del 8 de julio de 1972 fue la primera en la que un gran partido presenta a una mujer a la nominación como candidata a la presidencia del país. Aunque, solamente recibió 152 votos de los delegados demócratas, consiguiendo su objetivo que era participar en la lucha política e iniciar un camino para que otras mujeres pudieran continuar en política en el futuro. Además, dejó por escrito su lucha por entrar en la arena política en su autobiografía: The Good Fight (1973).

Cuando los estadounidenses comenzaban a considerar la posibilidad de que un hombre de color se presentara a la presidencia de los Estados Unidos, aparece una mujer afro-america que aspira a ocupar la Casa Blanca. Así, Shirley Chisholm se convierte en la primera afro-america en participar en las elecciones primarias para elegir al candidato a la presidencia de un partido mayoritario10. Ella siempre manifestó que sus compañeros en el Congreso no le apoyaron porque era una mujer, no por el color de su piel. Ella estaba convencida de que: “She had felt more resistance because she was a woman than because she was black” (Scheider, 1990: 98).

Durante su campaña, Florida fue el primer estado en el que participó activamente porque allí había: "blacks, youth and a strong women's movement". Solamente realizó

10 La primera mujer blanca que se había presentado a unas elecciones presidenciales como candidata fue Victoria Woodhull, y fue en 1872, por el partido minoritario Equal Rights Party Platform. (Consultar el capítulo 2 de este trabajo).
dos viajes de campaña en Florida antes de las primarias del 14 de marzo. A pesar del entusiasmo que encontró en sus intervenciones, solamente consiguió el 4% de los votos del estado. A continuación, siguió con su campaña en Nueva York, New Jersey, California, Massachusetts, Minnesota, Michigan y North Carolina. Hubo varios estados que no pudo visitar y algunos a los que fue una sola vez, como Minnesota. En catorce estados recibió votos, consiguiendo veintiocho delegados que emitieron el voto a su favor en la Convención Demócrata.

En su discurso en la ciudad de Kalamazoo, en el estado de Michigan, denunció el racismo de la sociedad estadounidense, diciendo que: “Traditionally, the Presidency has been the exclusive domain of a sole segment of our society, White males…” (cit. en Scheder, 1990: 105).

En Minnesota, en el auditorio de la Hamline University pronunció un discurso en el que se dirige a todos los grupos, haciendo hincapié en el sufrimiento de las mujeres y en la necesidad de que ellas accedan a los círculos del poder:

Joint with me on the Chisholm Trail! If you believe in my ability, intelligence and courage, you will join me! The blacks alone in America can’t do it. The young people alone can’t do it. The women alone can’t do it. But together all these groups can rise up to their share of the American dream and participate in the decision-making process that governs our lives. I have suffered; my people have suffered. Women have suffered; they have not been given access to the decision-making process. We need to be in the seat of power (Chisholm, 1973: 88-89).

En Illinois, Chisholm solo hizo una aparición en Chicago, en el Malcolm X Junior College el 6 de marzo. Las primarias de Illinois se realizaron una semana después de las de Florida y tampoco obtuvo los votos de los delegados que fueron a McGovern. Recibió 151.95 votos, incluidos los 4.500 de Illinois. Los delegados de Ohio le otorgaron 23 votos, aunque los votantes de Ohio no le habían dado ningún voto.

Tanto en las elecciones primarias como en la Convención Demócrata Chisholm recibió un gran apoyo de las feministas y algunos afro-americanos muy significativos como el Representante Ron Dellums (CA) y Parren Mitchell (MD). Betty Friedan and Gloria Steinem, delegadas en Manhattan, apoyaron su candidatura (Chisholm, 1973:76), aunque finalmente perdió en el estado de Nueva York. Hay que recordar que otros miembros del Congreso, así como importantes figuras afro-americanas y del movimiento feminista se opusieron abiertamente a su candidatura.

Chisholm realizó su campaña simultaneándola con sus tareas como congresista en Washington, como ella misma lo recoge en sus memorias:
In March, April and May I was campaigning in New Jersey, Massachusetts, Minnesota, California, Michigan and North Carolina. But my campaign trips were mostly in the form of a day here and a day there, a weekend in this state, and one in that one. For most of the primary months, I tried to campaign without cutting seriously into the time I spent in Washington taking care of Congressional business (Chisholm, 1973: 78).

La nominación fue ganada por George McGovern. Sin embargo, en la Convención Demócrata Nacional, como gesto simbólico, el oponente de McGovern, Hubert H. Humphrey concedió los votos de ocho delegados de color a Chisholm, consiguiendo finalmente Chisholm un total de 152 votos. No consiguió la nominación por el partido Demócrata pero obtuvo un significativo 10% de los votos de su partido. Como resultado de su firme apuesta por obtener la candidatura demócrata Chisholm fue elegida como una de las 10 mujeres más admiradas del mundo.

La Sra. Chisholm creó una gran controversia cuando visitó a su rival, el gobernador de Alabama, George Wallace, en el hospital después del atentado que sufrió en Mayo de 1972, durante la campaña electoral. Wallace siempre había tenido palabras de alabanza para Shirley, e incluso había dicho más de una vez: “she’s the only other one who says the same things in Florida that she says in Washington” (Chisholm, 1973: 98).


Shirley Chisholm murió el 1 de enero de 2005 en Ormonde Daytona Beach, Florida y fue enterrada en el cementerio de Forest Lawn, Buffalo, N.Y. y ella misma había dejado escrito cómo quería ser recordada:

I do not want to be remembered as the first black woman to be elected to the United States Congress, even though I am. I do not want to be remembered as the first woman who happened to be black to make a serious bid for the presidency. I’d like to be known as a catalyst for change, a woman who had the determination and a woman who had the perseverance to fight
on behalf of the female population and the black population, because I’m a product of both, being a black and a woman (Cit. en Schader, 1990: 124).

A lo largo de su dilatada vida recibió numerosos reconocimientos a su incansable trabajo a favor de las causa de los desfavorecidos en la sociedad. Obtuvo en varias universidades el grado de Doctor Honoris Causa, como por ejemplo el Honorary Doctor of Laws Degree por el Smith College, y otros reconocimientos como el de Alumna of the Year en el Brooklyn College, Key Woman of the Year; Outstanding Work in the Field of Child Welfare y el de Woman of Achievement. Finalmente, en 1993, su nombre fue incorporado en el National Women's Hall of Fame.

5. CONCLUSIONES

Las tres mujeres que hemos estudiado en este trabajo, Victoria Woodhull, Eleanor Roosevelt y Shirley Chisholm son algunas de las que la historia les ha relegado a un discreto segundo plano, o incluso al olvido, entre sus líderes políticos. Todas ellas fueron un ejemplo de independencia, honestidad, y coherencia entre sus ideas y sus actuaciones y han sido todas ellas defensoras de causas justas, como son los derechos civiles, los derechos de las mujeres y la mejora de las condiciones de vida de los pobres.

Todas ellas lucharon sin descanso por cambiar las normas sociales y para ello decidieron trabajar en los órganos de poder, para poder modificar la sociedad desde dentro y encontraron grandes obstáculos, que lograron ir esquivando, si bien, no superaron todos y a veces pagaron un alto precio, solo por intentarlo. Con estas líneas queremos rendirles un pequeño homenaje al recordar sus nombres y sus iniciativas a las nuevas generaciones para que tengan modelos para imitar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


MAYY ZIYADA, DE LA SUBVERSIÓN LECTORA DE SU SALÓN LITERARIO AL CENTRO PSIQUIÁTRICO

Encarnación Sánchez Arenas
Universidad de Sevilla

1. PRIMEROS AÑOS DE SU VIDA

Mary Ziyada nace en la ciudad de Nazaret el 11 de febrero de 1886. Su padre, Ilyas Zajur Ziyada, era libanés, y su madre, Naziha Mu’ammar, era de origen sirio y su familia residía en Palestina.

Hasta 1899 estudia en lengua francesa en un colegio de monjas de Nazaret en lengua francesa y luego en la escuela femenina, también de monjas, de ‘Ayuntura, en el Líbano. Precisamente escribirá en francés su diván Flores de sueño, editado en el Cairo en 1911. Este contacto con la lengua francesa la incitó a leer a los románticos franceses\(^1\) y a abogar por la naturaleza como lema romántico describiendo los montes, llanuras y valles del Líbano, del Carmelo, de Galilea y de la costa de Siria. Comparte con el poeta romántico Lamartine\(^2\), uno de sus poetas favoritos, sus inclinaciones existenciales, de tono melancólico, de triste actitud. Mayy hizo como muchos escritores franceses: firmó Flores de sueño con un seudónimo, Isis Copia (Yubran, 1978: 20-23).

Cuando Mayy llega a Egipto (1908) con sus padres tiene veinticuatro años, conoce varios idiomas, y en 1911 entra en la Universidad Egipcia, siendo la primera muchacha árabe de la Facultad de Letras\(^3\). Asimismo se interesa por las ciencias coránicas siendo

---

1 Teniendo una vena romántica desde la infancia, Mayy fue influenciada sucesivamente por Lamartine, Byron, Shelley. Estas influencias son evidentes en la mayoría de sus obras. A menudo se refleja en su nostalgia por el Líbano y su fértil, vibrante, imaginación sensible es tan evidente como su misterio, la melancolía y la desesperación. May Ziaed. (20/05/2015). Recuperado el 12 de julio de 2015, de https://en.wikipedia.org/wiki/May_Ziaed

2 Sigue la influencia de Lamartine, entre otras, porque este escritor hizo hincapié en la naturaleza de su escritura como una herencia femenina de su propia madre. Al adoptar este papel maternal Lamartine interrumpe totalmente el modelo de transmisión paterna de la poesía. Mayy capitaliza esta ruptura eligiendo Lamartine y establece una línea paralela de transmisión poética femenina, en LaFortune, Rachel, *Text y context: gender and national identity in Mayy Ziyadah’s Fleurs de Rêve*, A study presented to the Faculty of Wheaton College in Partial Fulfillment of the Requirements for Graduation with Departmental Honors in English and French Norton, Massachusetts May 13, 2013.

3 La Dra. María Isabel Lázaro Durán estudia en su artículo científico titulado “El espíritu de la Universidad Egipcia en el relato de Mayy Ziyada”, *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, Nº 35 (2003), (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Don Pedro Martínez Montávez), pág. 181-186, algunas de las impresiones y vivencias que Mayy tiene de la Universidad Egipcia. Este relato que Mayy escribe desde la Universidad Egipcia, es un homenaje a la educación humanística, racionalista y liberal de la misma, y también a su carácter nacional y feminista de aquel tiempo. Todo ello se muestra en estas
instruida en el Corán por diversos maestros del Azhar. Será en El Cairo donde su padre funde y dirija el periódico al-Mahrusa.

La propia Mayy traduce al árabe algunos de sus poemas de Flores de sueño, contribuyendo a la modernización de la lengua y del pensamiento árabe de su época. En esta modernización de la lengua destaca por haber traducido posteriormente al árabe novelas escritas en francés, inglés y alemán. Destaca por este intento de modernización la época en la que le toca vivir la Nahda (Serrano-Niza, García Gálvez, Romero Morales, 2011: 198-199). A ello se añade el hecho de que conociera cinco idiomas extranjeros que le permitieron establecer contactos con profesores occidentales que estudiaban en la Universidad Egípcia, con visitantes extranjeros, y con arabistas europeos (alemanes, franceses, españoles e italianos). Mencionamos en esta línea el texto que Emilio García Gómez le dedicó en el diario ABC cuando habla de las influencias sobre Mayy de Baudelaire, Wilde, Walt Whitman y D’Annunzio, estudiadas por su traductor en Italia Francesco Gabrieli.

2. ÉPOCA QUE LE TOCA VIVIR: LA NAHDA

El Renacimiento Cultural Árabe (Nahda) -que tuvo lugar entre los siglos XIX y XX y que muchos prefieren traducir por despertar- coincide con la irrupción del proceso colonial del siglo XIX en las sociedades árabes y con la Ilustración Europea que le es coetánea. En este proceso la prensa juega un papel crucial de renovación lingüística y de transmisión de ideas nuevas y modernas en el contexto árabe.

Y Mayy Ziyada se incorpora a esa línea como periodista y escritora (Serrano-Niza, García Gálvez, Romero Morales, 2011: 198-199). En 1912 escribe sus primeros artículos en el periódico de su padre, al-Mahrusa. Desde esa fecha se dedica a publicar en las principales revistas y periódicos egipcios, como al-Zuhur, al-Hilal, al-Risala, al-

---

páginas que publicó en la revista al-Maqtataf, bajo el título de Waf gurfa fi Maktaba, y que Lázaro Durán ha traducido como El espíritu de la habitación, ateniéndose a su contenido. Mayy Ziyada expone unas palabras previas a su relato en las que dice haber escrito, en 1916, unas “Memorias de la Universidad Egipcia”, pero éstas nunca vieron la luz. La habitación de la Universidad que describe era una salita contigua a la Biblioteca, transformada en su momento en su Secretaría. Destaca de ella las imágenes o cuadros de Víctor Hugo, Descartes, Bossuet, Molière, Voltaire, Racine, Madame Staël, Fenelon y Corneille entre otros. Dice Mayy: “son ciertas las palabras del que dijo que las habitaciones tienen espíritus... Me gusta el espíritu de esta habitación en el conjunto de todos los que en ella conviven”.

4Publicado en Madrid el 27 de Marzo de 1946.
Ahram y al-Muqtataf y en algunas revistas de Siria y Líbano como al-`Aris, y al-Mar’a al-yadida (La mujer nueva). A la muerte de su padre, le sucede en la dirección del periódico, cuya edición prosigue hasta 1935. Mayy tiene, entre sus obras, un libro sobre lengua árabe, crítica y cuestiones sociales titulado Marea alta y marea baja. Su libro titulado Igualdad, de 1925, trata sobre la democracia, la aristocracia y el socialismo (Yubran, 1978: 25-26).

3. SU SALÓN LITERARIO

Mayy Ziyada destaca por haber creado su propio salón literario. Abrió su casa de El Cairo para recibir a escritores y poetas cada tarde de martes durante veinte años (1913 a 1933). Sus tertulias se hicieron famosas en los países árabes. Destacan como autores que compartieron las tertulias de este salón Taha Husayn (Ruiz Bravo-Villasante, 1991-92, 21-32), Ya’qub Sarruf, Lutfi al-Sayyid, Mustafà Sadiq al-Riﬁ’i -desgarrado por su amor no correspondido por Mayy-, Abbas Mahmud al-´Aqqad -que en su famosa novela autobiográfica Sara hace del personaje de Hind el correlato literario de Mayy- y los poetas Shawqi, Jilíl Mutran, Isma’il Sabri, entre otros. Solía poner de acuerdo elegantemente las ideas de los asistentes cuando surgían enfrentamientos (Yubran, 1978: 26-27).

Mientras algunos estudiosos destacan la influencia de los salones franceses (Serrano-Niza, García Gálvez, Romero Morales, 2011: 200), otros señalan la influencia y relación de los salones árabes de Bagdad (García Gómez, 1946: 3) o de al-Andalus, con el ejemplo de la princesa andalusí Wallada, en la Córdoba del siglo XI (Gómez García, 2001: 140-141). La tradición de los círculos literarios de la mujer en el mundo árabe se remonta a la época pre-islámica, cuando Al-Khansa, eminentte figura literaria recitaba su poesía y transmitía sus opiniones en el mercado de Ukaz en la Meca. De esta forma surgió entre las mujeres árabes una cultura de la crítica literaria, y bajo la dinastía omeya Sukaynah Bint Al-Husayn establece el primer salón literario en su casa.

5 Del que citamos como ejemplo de recopilación de los artículos que Mayy escribió en esta revista el libro que editó Antun Qawwał Mayy Ziyada. Nasus jariya al-maymu’ a, Beirut: Dar al-Amway li-l-Tiba’ wa-l-Nasr, 1993
7 Véase Véase “Women's literary salons and societies in the Arab world” (7/04/2015). Recuperado el 14 de julio de 2015, de https://en.wikipedia.org/wiki/Women%27s_literary_salons_and_societies_in_the_Arab_world
lugar a dudas el salón de Mayy Ziyada implica una representación de un espacio mixto occidental-oriental. Mientras tenían visibilidad en su salón líderes nacionalistas como Sad Zaghluh y Lutfi al-Sayyid e intelectuales como Muhammad Abdu y Qasim Amin, Mayy también reconocía las raíces parisinas del siglo XVII de su salón. Por ejemplo, publicó un artículo en al-Muqtataf sobre Madame Sevigné y los salones parísinos. De la misma manera uno de los asistentes, Salim Sarkis, comentaba, en 1914, cómo todos los martes el hogar de Ilyas Effendi Ziyada se transformaba en una especie de gran casa de París y cómo seguían las influencias y trayectorias de Madame Staël y Madame Récamier (LaFortune, 2013: 88-89).

El impacto inmediato del salón de Mayy fue la enorme cantidad de literatura que produjo, sobre todo lo referente a la escritura de cartas. Esta colección de cartas tiene un valor incalculable, ya que parece ser la más antigua de una mujer en el mundo árabe. La notable contribución de esta escritora para el arte epistolar árabe aún no ha encontrado el debido reconocimiento.⁸

En un ámbito feminista ya señala Maribel Lázaro Durán como el salón de Mayy, como mujer culta de amplios conocimientos y ejemplo para otras mujeres, sentó un precedente para codearse con los hombres de las avenidas caírotas o de los cenáculos públicos (Lázaro Durán, 2002: 66). Boutheina Khaldi en su tesis titulada Arab women going public: Mayy Ziyadah and her literary salon in a comparative context (2008) comenta que las mujeres de los salones⁹ superaron el obstáculo de la desigualdad de género trayendo a los hombres públicos a sus salones privados y, por lo tanto, creando una esfera pública desde el mismo corazón de lo privado, obstáculos que no terminarían de ser superados definitivamente ante la presión social cuando, al morir su madre en

⁸ Véase “May Ziadeh Rediscovered. Impact of May´s Salon” (Sin Fecha). Recuperado el 14 de julio de 2015, de http://leb.net/~mira/isis/z/2/5.html

1932 y al no haber miembros de la familia, apenas se le permitiría seguir codeándose con hombres ante su soltería certera\textsuperscript{10}.

4. DATOS SOBRE SU CORRESPONDENCIA EPISTOLAR

Las cartas entre Yubran y Mayy, fueron publicadas por el Dr. Yamil Yabr en Beirut, en 1951, con el título Las cartas de Mayy. Páginas y expresiones de una literatura inmortal. Otro libro publicado en 1962 en Egipto por Tahir al-Tannahi, contiene una parte de su correspondencia con Lutfî al-Sayyid\textsuperscript{11} (Ruiz Bravo-Villasante, 1991-1992: 26) y Yubran. Otros dos libros recopilados por Albert Rihani (el primero, en 1959, titulado Cartas de Amin al-Rihani, y el segundo, de 1966, con el título de Al-Rihani y sus contemporáneos) contienen la correspondencia entre ambos autores. Las manos que profanaron el despacho privado de Mayy durante su enfermedad y sufrimiento entre 1935 y 1939, hicieron que se dispersaran. Las cartas de Yubran a Mayy las publicó el Dr. Yamil Yabr en 1951, en Beirut, en un libro titulado Las cartas de Yubran, y de ahí las tomaron entre otros la Sra. Widad Sakakini en su libro Mayy Ziyada. Vida y obra (Yubran, 1978: 28-29). Salma al-Haffâr al-Kuzbari, investigadora por antonomasia de Mayy Ziyada, aporta una recopilación de algunas cartas inéditas de Mayy, escritas entre 1912 y 1940 (Lázaro Durán, 2002: 58). Como se corrobora basamos parte de nuestro estudio en los datos que aporta la obra Llama azul: cartas inéditas a Mayy Ziyadeh (Yubran, 1978) traducción de Carmen Ruiz Bravo.

Destacamos de su correspondencia epistolar también la estudiada por Carmen Ruiz Bravo-Villasante (1991-1992: 23) con motivo de la relación existente entre Taha Husayn y Mayy Ziyada, consiste en la carta abierta que Taha Husayn escribió a Mayy y que se publicó el 20 de septiembre de 1934 en al-Wadi, con el título de “Kitab ila-l-anisa Mayy”. El escritor envió la misma carta, personalmente, a Mayy Ziyada, de quien dos días antes había aparecido en el mismo periódico otra misiva, titulada “Jitab ila-l-dukurt Taha Husayn”, como réplica a la crítica que éste le dirigió el 19 de marzo de ese mismo año, en al-Risala, titulada “Muhadarat al-anisa Mayy”.

\textsuperscript{10} Véase “Women's literary salons and societies in the Arab world” (7/04/2015). Recuperado el 14 de julio de 2015, de https://en.wikipedia.org/wiki/Women%27s_literary_salons_and_societies_in_the_Arab_world

\textsuperscript{11} El hecho de que la escritora libanesa se manifestara con libertad e independencia y mantuviera múltiple correspondencia con sus amigos, a veces admiradores, creó un mundo de celos y reacciones. Véase S. al-Haffâr al-Kuzbari, Mayy Ziyada wa-a lam `asriha, 1912-1940 (Mayy Ziyada y las figuras de su tiempo). Beirut, Mu` assasa Nawfal, 1982.
5. DATOS SOBRE SUS MANIFESTACIONES FEMINISTAS

En 1911 comenzó a asistir a las conferencias para mujeres que la activista Huda Sa’rawi organizaba en la Universidad de Egipto desde 1909. Después de asistir a su primera conferencia, Mayy Ziyada ya publicaba su primer artículo sobre los derechos de las mujeres en *al-Mahrusa* (Booth, 1991: 44)\(^{12}\).

En su tesis doctoral *El movimiento feminista egipcio, estudio histórico-sociológico: Durriya Safiq y la Unión Bint al-Nil, presentación y valoración*\(^{13}\), la arábista Caridad Ruiz de Almodóvar explica que, cuando las mujeres organizaron una reunión en la Universidad de El Cairo en 1919 para conmemorar el primer aniversario de la muerte de Malak Hifni Nasir, Mayy fue una de las quince mujeres que pronunciaron discursos. En su homenaje aprovechó la ocasión también para hacer alusión a Qasim Amin\(^{14}\), al que definió como quien le ayudó a impulsar su labor.

En 1921 dio su primera conferencia en la Universidad egipcia titulada “La meta de la vida”, donde defendía que las mujeres tuviesen oportunidad de trabajar si ellas así lo deseaban (Lafortune, 2013: 87).

El 24 de noviembre de 1925 se reunieron también en el teatro de Ezbekiya para conmemorar otra vez a Malak (Bahita al-Badiyya). Se comenzó con la lectura de una sura coránica, y luego Jalil Mutran leyó el discurso que Huda Sa’rawi había escrito, y en el que se presentaban tres demandas: a) Igualdad de mujeres y hombres en la educación, b) Reforma de la Ley de familia y c) Obtención de los derechos políticos de las mujeres. Este acto finalizó con un discurso de Mayy Ziyada (Lázaro Durán, 2002: 61-60).

La mayoría de los biógrafos de Mayy Ziyada coinciden en que su participación en el movimiento nacionalista fue resultado de la relación que mantuvo con Lutfi al-Sayyid, el cual animó a Mayy a abordar continuamente la cuestión de los derechos de las mujeres en sus artículos y en su salón (Lafortune, 2013: 85).

---


\(^{13}\) Universidad de Granada, Departamento de Estudios Semíticos, vol. I de 1986, p. 106

\(^{14}\) Para datos sobre el feminismo de Qasim Amin se puede consultar el artículo de Clara María Thomas de Antonio “Reflejos literarios de la problemática árabe moderna (del siglo XVIII a la primera Guerra Mundial)”, (1993: 254-255).

Aludimos con mucha consideración lo que estudia la profesora Maribel Lázaro Durán (2002: 62-63) a la hora de definir el feminismo de Mayy Ziyada, sin duda el modelo de Modernidad de las pioneras de comienzos del s. XX, ésta añadió al modelo de los reformadores o modernistas de la época un nuevo elemento de identidad: la identidad de género. Las mujeres articularon el feminismo dentro del modernismo islámico y del nacionalismo secular. Así como las corrientes islámica y secular llegaron a ser diferentes e irreconciliables, el discurso femenino de la Modernidad aportó armonía a ambas corrientes en un discurso supranacional, que lograba atravesar las fronteras nacionales para hacerse humanista y universal. Tal vez porque la toma de consciencia feminista es un factor tan fuerte o poderoso como el de la nacionalidad, la arabidad o el propio dogma religioso.

**6. DATOS SOBRE SUS OBRAS**

Entre sus obras destacamos (Ruiz de Almóvar, 1985-1986: 200)
- *Palabras y consejos*, que son una colección de discursos y conferencias.
- *Tinieblas y rayos*, artículos sobre el nacionalismo y la filosofía de la vida.
- *Páginas*, selección de sus artículos.
- *Igualdad*, estudios social sobre la democracia y el socialismo.
- *Bahita al-Badiyya*, estudio de crítica literaria en el que dejó reflejados sus puntos de vista sobre la mujer y se hizo eco de las ideas de Qasim Amin.
- *’A’isa al-Taymuriyya*, estudio de crítica literaria.
- *Warda al-Yaziyi*, estudio de crítica literaria.
- *Cartas de Mayy*.
- *Entre el reflejo y el flujo*.
- *Memorias de Mayy Ziyada*.

En 1911 ella tradujo varios poemas de su libro en francés *Flores de sueño* al árabe y los publicó en el famoso periódico *al-Hilal*. El mismo año publicó su segundo poemario
también en francés con el seudónimo de A’ida, titulado *El diario de A’ida*. Su famosa obra en prosa poética titulada ¿*Dónde está mi patria?* refleja la sensación de ser una extraña en una sociedad tradicionalmente dominada por los hombres.\(^{15}\)

La conocida escritora siria Salma al-Haffar al-Kuzbari, investigadora por antonomasia de Mayy Ziyada, ofrece la primera edición de sus obras completas, *al-Mu’allafat al-Kamila*, así como una recopilación de algunas cartas inéditas de Mayy, escritas entre 1912 y 1940\(^{16}\) (Lázaro Durán, 2002: 58).

Tres de sus obras recogen literatura occidental: la primera, *Ola tornadiza*, la traduce de la francesa de autor y está publicada en 1912. La segunda, *Amor entre tormentos* la traduce de la inglesa de autor, y se publica en el mismo año, y más tarde, revisada, la vuelve a publicar en 1917. La tercera, de la literatura alemana: *Sonrisas y lágrimas*, de Friedrich Max Müller, se publica también en 1917. Mayy tiene una novela en inglés, publicada como serie, en la revista *The Sphinx*, de El Cairo, en 1917, titulada *The Shadow on the rock* (*Sombras sobre la roca*), que fue recopilada en libro (Yubran, 1978: 24).

### 7. DATOS SOBRE SU LOCURA

En apenas tres años a Mayy se le multiplicaron las desgracias. Perdió a su padre el 24-10-1929 por un ataque al corazón. Perdió a Yubran el 10-04-1931, tras una enfermedad muscular que lo dejó sin fuerzas cuando tenía 48 años de edad. Y posteriormente murió su madre de una angina de pecho a finales de febrero de 1932 (al-Kuzbari, 1987: 161).


---

\(^{15}\) Véase Edmond Melhem “Saving May: the story of how Sa’adeh tried to save May Ziadeh from the ghoul.” (Sin fecha). Recuperado el 26 de Agosto de 2015, de http://www.syriawide.com/edmond2.html

le permitiría seguir codeándose con hombres ante su soltería certera\(^{17}\) en su salón literario.

Otros referentes negativos de su aislamiento social tal vez sean las acusaciones que recibió como traída a la causa nacionalista árabe y de sus implicaciones masónicas. Se recuerda su asidua colaboración con la revista *al-Muqtataf* (1876-1952) de Ya’qub Sarruf y Faris Nimr, cuya línea darwinista y complacencia con el Gobierno inglés de ocupación fueron duramente criticadas en Egipto (Lázaro Durán, 2002: 57).

Sus crisis emocionales se afianzaron en el otoño de 1935 a consecuencia de las molestias que sus primos le causaron con motivo de su participación en la herencia de sus padres, por lo que a la luz del derecho en los países árabes tendría que cuestionarse la legislación sobre la herencia de las mujeres en aquellos momentos y actualmente (al-Kuzbari, 1987: 186-187). Las tensas relaciones familiares provocaron aún más la determinación de que fuera ingresada en un manicomio, donde realizó varias huelgas de hambre para que la dejaran salir (Ruiz de Almónvar, 1985-1986: 199).

Tan pronto como cundió la noticia de que se encontraba en un manicomio, sus amigos del Líbano, Siria, Palestina, Jordania y Egipto volaron en su ayuda. A la prensa libanesa (y especialmente al periódico *al-Makṣuf*) se le debe en gran medida que se salvara y se sacara a Mayy de ese centro psiquiátrico\(^{18}\), trasladándose a un sanatorio normal para su tratamiento, gracias a Marun Ganim, uno de los amigos de sus padres que emigraron a Palestina. Su familia estaba obligada a aceptar su traslado al hospital del doctor Nicola Rbiz, un hospital normal, en donde permaneció del 23-03-1937 hasta el 22-12-1937, y, aunque su libertad estaba restringida, psicológicamente estaba más tranquila (Al-kuzbari, 1987: 247). Luego sería trasladada a una casa modesta de Beirut, alquilada por los amigos y escritores árabes que se ofrecieron a ayudarla. Asimismo éstos encargaron su defensa a tres grandes abogados. Así ganó la causa en el Líbano, levantándose su incapacitación en 1938, a raíz de una excelente conferencia que

\(^{17}\) Véase “Women's literary salons and societies in the Arab world” (7/04/2015). Recuperado el 14 de julio de 2015, de https://en.wikipedia.org/wiki/Women%27s_literary_salons_and_societies_in_the_Arab_world

\(^{18}\) Véase también el interesante artículo que escribió Antun Sa’adeh, teórico socio-político y fundador del Partido Social Nacionalista Sirio, en el periódico *al-Nahda*, el 19 de enero de 1938 reivindicando la liberación de Mayy Ziyada de su internamiento en el centro psiquiátrico, titulado “The Cause of the Famous Writer May Before the Public Prosecutor’s Office and the [French] High Delegation; An Exceptionally Serious Affair”, en: Edmond Melhem “Saving May: the story of how Sa’adeh tried to save May Ziadeh from the ghoul.” (Sin fecha). Recuperado el 26 de Agosto de 2015, de http://www.syriawide.com/edmond2.html
pronunció en la Universidad Americana de Beirut\textsuperscript{19}. Cuando vuelve a Egipto ve cómo han profanado el contenido de su casa y biblioteca. El ex-ministro Sr. Mustafa Mar’i defiende y gana su causa en El Cairo, pero ella pierde ya la confianza en la vida y la gente. Muere el 19 de octubre de 1941 en El Cairo, y es enterrada en el cementerio maronita de Misr al-Qadima. Entre sus papeles se encuentra una fotografía de Yubran publicada en un libro titulado ¿Quién es?, anotado de su propia mano con la siguiente frase: “Y este es mi infortunio desde hace años” (Yubran, 1978: 40-41)

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


\textsuperscript{19}El 29 de marzo de 1938, fue conducida a la Universidad Americana de Beirut para dar una conferencia escoltada por guardaespaldas del SSNP, Partido Social Nacionalista Sirio. Esta vez ella eligió el tema “La misión del escritor en la vida árabe. Antun Sa’adeh asistió a la conferencia y comentó “no es un erudito confundido que habla confusamente”, véase: Edmond Melhem “Saving May: the story of how Sa’adeh tried to save May Ziadeh from the ghoul.” (Sin fecha). Recuperado el 26 de Agosto de 2015, de http://www.syriawide.com/edmond2.html
<http://leb.net/~mira/isis/z/5.html>

Melhem, E., “Saving May: the story of how Sa’adeh tried to save May Ziadeh from the
Ghoul” (Sin fecha). Internet. 26-08-2015.  
<http://www.syriawide.com/edmond2.html>

Qawwal, A., Mayy Ziyada. Nusus jariya al-maymu’a, Beirut: Dar al-Amway li-l-Tiba’

Ruiz Bravo-Villasante, C., “El “Encuentro” entre Taha Husayn y Mayy Ziyada”,
(Ejemplar dedicado a: Congreso Internacional de Primer Centenario de Taha Husayn
(1889-1989)).

Ruiz de Almodóvar, C., “Escritoras egipcias del siglo XX”, Miscelánea de Estudios

Ruiz de Almodóvar, C., El movimiento feminista egipcio, estudio histórico-sociológico:
Durriyya Safiq y la Unión Bint al-Nil, presentación y valoración, Granada:
Universidad, Departamento de Estudios Semíticos, 1986

Saiz Muñoz, G., “Visión panorámica de la literatura femenina árabe en el siglo XX”,
José Luis de Miguel Jover (coord.), Maestro y sabio = Didáskalos kai sophós :
290.

Salguero Esteban, L., El discurso femenino de la Modernidad árabe a través de la
Prensa: la revista al-Muqtataf, Memoria de Licenciatura inédita. Departamento de

Serrano-Niza, D., García Gálvez, I., Romero Morales, Y., “Discursos feministas
orientales. El caso de Kalirroe Siganú-Parrén y Mayy Ziyada, Δαίμον. Revista

Thomas de Antonio, C. M.: “Reflejos literarios de la problemática árabe moderna (del
siglo XVIII a la primera Guerra Mundial)”, Philologia Hispalensis 10 (1995), 245-
263.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Women%27s_literary_salons_and_societies_in_the_Arab_world.>
ESCRITORAS SANSIMONIANAS:
ENTRE EL MESIANISMO Y LA LUCHA FEMINISTA

Sara Sánchez Calvo
Universidad Complutense de Madrid

Durante el siglo XIX, el pensamiento sansimoniano fue una de las principales teorías del llamado, posteriormente, socialismo utópico, junto con el fourierismo, también de origen francés, y el owenismo, inglés.1

Henri de Saint-Simon (1760-1825) fue un filósofo positivista, entusiasta de la revolución industrial que se estaba desarrollando en Gran Bretaña2 y que en ese momento, aún era incipiente en Francia. Saint-Simon creía en la instauración de un nuevo Estado dirigido por científicos e industriales, que trabajarían «para producir o para poner al alcance de todos los miembros de la sociedad todos los medios materiales para satisfacer sus necesidades o sus gustos físicos» (Bravo 1976:95). Reflejó sus teorías sociales en diversas obras, como la célebre El nuevo cristianismo (1825). Sin embargo, fue sola una supuesta frase suya, pronunciada en su lecho de muerte, la que abrirá un nuevo camino hacia la emancipación femenina y a partir de la cual se creó una escuela de mujeres, intelectuales y organizadas, como hasta entonces no se había conocido: “El individuo social no es sólo el hombre ni sólo la mujer: el individuo social completo es el hombre y la mujer.” Su discípulo Olinde Rodrigues aseguraba haber recogido, de los labios de un Saint-Simon agonizante, esta definición sobre individuo social, CITA. Saint-Simon no abordó directamente la cuestión de la relación entre los sexos pero probablemente fue una preocupación para él. Sea como fuere, resurgió en el sansimonismo tras su desaparición (1825) a raíz del paso de la Escuela a la Iglesia sansimoniana (1830), bajo la denominación “la cuestión de la mujer”.

El maestro fue poco conocido en vida, pero tras su muerte sus seguidores fueron creando su escuela doctrinal. Está vivió una serie de transformaciones, escisiones y

1 Como plantea Karen Offen en su libro de referencia, Feminismos europeos, 1700-1950. Una historia política, (recientemente publicado por primera vez en castellano por Akal) estos grupos “socialistas utópicos” estarían entre los más importantes en términos de su impacto de larga duración en la formulación de tema y subsiguientes proyectos emancipatorios (Offen, 2015:164).
2 Algunas fechas significativas para entender este entusiasmo por la industrialización de Saint-Simon y sus coetáneos son: 1784, fabricación del primer telar automático;1807, aparece la navegación a vapor; y 1829, invención de la locomotora.
derivates in the debate on the emancipation of women, it developed a foundational role from 1829 (Riot-Sarcey 2008:26). This debate emerged between the supporters of the doctrine sansimoniana, which cannot be understood in isolation from its historical context, which determined its development in its particular characteristics. The context to which we refer, is marked by the Revolution of 1830, known as the Revolution of July or the Three Glorious Days (Trois Glorieuses), which took place during three revolutionary days, July 27, 28, and 29. The revolutionary outburst, which had passed in the past and was to pass in the future, began in the streets of Paris and extended to almost all of Europe. In France, it overthrew King Charles X and ascended to the throne to Luis Felipe, of the Bourbon-Orleans, known as the Rey. This change in monarchy, established France as a liberal Constitution and permitted that in the following five years there would be a new period of social freedom that facilitated the important development of the feminist movement that took place.

The sansimonian movement articulated itself over a strict hierarchy led by two female figures of great significance: Armand Bazard and Prosper Enfantin. When the character of the group—named the religious fathers, both were proclaimed, Padres Supremos. Over 1829, "the question of the woman" was discussed at the center of the doctrine. [Here, the text appears to be cut off, making it difficult to read the full context and provide a complete analysis.]

3 El impacto de esta Revolución llegó al mes siguiente a la vecina Bélgica, que inició su propio proceso revolucionario logrando la independencia del Estado belga con respecto a Holanda. Alemania, Italia, Polonia y el Imperio austriaco también vivieron alzamientos populares y episodios revolucionarios de carácter nacionalista o liberal, que fueron duramente reprimidos.

4 La Constitución de 1830, de corte liberal, otorgaba al pueblo francés, y no a la gracia divina, el poder de nombrar al Rey. Además la Constitución reconocía la libertad de prensa, cuya suspensión por parte del monarca anterior había sido una de las causas del estallido social. El reinado de Luis Felipe, históricamente conocido como Monarquía de Julio, duró de 1830 a 1848 y terminó, igual que había comenzado, con una revolución. En ambas, como en el caso de la Gran Revolución de 1789, las mujeres tuvieron un papel muy activo.

5 Armand Bazard (1791-1832) de formación masónica, había sido uno de los fundadores de la Carbonería en Francia. Abalado por su trayectoria y capacidad intelectual, fue nombrado portavoz del movimiento sansimoniano en 1828 y fue el ideólogo y promotor de su Escuela. Por su parte, Barthélemy Prosper Enfantin (1796-1864), comerciante y cajero de banco, llegó a la cima de la jerarquía gracias a su personalidad carismática y poder de oratoria. Quería convertir el movimiento en una religión, como así ocurrió. Sus opuestas personalidades y, sobre todo, sus distintas formas de querer enfocar el sansimonismo, hacían que un futuro choque fuera inevitable.
que asistían a escuchar los sermones (Riot-Sarcey, 2008: 26). En una primera etapa, mujeres como Claire Bazard, Cécile Fournel, o Aglaé Saint-Hilaire, fueron situadas en la cima jerárquica. “Curiosamente”, estas mujeres, que pasaron a ser llamadas las “damas de la doctrina” o las “damas con sombrero”, tenían en común dos aspectos: su origen burgués y algún tipo de relación íntima precedente con los líderes del grupo, ya fueran esposas, hermanas o amigas de la infancia de estos. Claire Bazard (1794-1883), burguesa vinculada a la política desde su nacimiento, era hija de un miembro de la Asamblea Constituyente de 1789. Casada a los diecinueve años con el que será el Padre Bazard, Enfantín la propone para dirigir la educación de las mujeres sansimonianas. Como líder, ella organizaba las reuniones del grupo cada domingo en su propia casa. De carácter reservado, seria y mesurada, no consiguió hacerse respetar por sus jóvenes discípulas, quienes veían en ella a una hermana mayor con la que debatir más que una “Madre” a la que escuchar y seguir ciegamente (Adler 1979: 27). Entre su aportaciones escritas destacan: su correspondencia, que la descubre como una de las precursoras del feminismo francés; sus artículos en prensa y la revista Femme nouvelle, que ella misma fundaría.

Al calor de los sentimientos revolucionarios originados por las Jornadas de 1830, los sansimonianos quisieron darse a conocer en los barrios obreros para extender en ellos su doctrina. Así, las nuevas devotas que entraron a formar parte de la autodenominada “familia”, fueron mayoritariamente de origen proletario. Muchas de ellas eran costureras, casi todas muy jóvenes de edad y sin formación académica alguna. Con estas nuevas incorporaciones se fue desarrollando una poco sutil división del trabajo según la clase social de la cual provenían: las líderes espirituales eran las burguesas, mientras que las jóvenes obreras eran destinadas a los trabajos de propaganda y de reclutamiento en las fábricas. Es de destacar que serán precisamente estas últimas, que se harían llamar “las proletarias sansimonianas” y que en algunas casos eran incluso analfabetas cuando llegaron al grupo, las que motivadas por la creencia de estar avanzando hacia una vida mejor, conseguirán mayores logros en sus reivindicaciones.
Escapa a esta división general, la figura de Eugénie Niboyet, que pese a tener un origen burgués será, por vocación y para beneficio de la “familia”, la responsable del crecimiento de la organización en los barrios populares. Su biografía es especialmente interesante de analizar por su amplia trayectoria como redactora y editora de prensa. Eugénie Niboyet (1796-1883) empezó a escribir a los 14 años, y lo siguió haciendo el resto de su longeva vida. Pero raramente firmaba sus artículos, por lo que no podemos conocer gran parte de su obra. Su papel como editora fue fundamental en el desarrollo del periodismo feminista. Casada con un brillante abogado de Lyon, junto a él se trasladó en 1829 a París donde conocen el sansimonismo al que se adscriben con devoción. Gracias a su inteligencia y capacidad de oratoria, rápidamente destaca en el grupo de mujeres. La invitan a formar parte de la jerarquía de la organización, siendo la encargada de las predicaciones en los barrios obreros. Haciendo un trabajo de militancia a pie de calle, con las obreras en las fábricas, conociendo de primera mano la realidad de las prostitutas, propondrá una serie de medidas para mejorar sus condiciones de vida: incrementar el programa educativo de las niñas en las escuelas gratuitas \(^6\), multiplicar las salas de asilo donde los hijos de las obreras eran atendidos y educados para facilitar la

\(^6\) En esos años a las niñas pobres, y no a todas, solo se les enseñaba a leer, escribir, coser y las enseñanzas religiosas necesarias para recibir la primera comunión.
vida diaria de sus madres, ayudar a las jóvenes prostitutas, dejar de prohibirles el accesos a cualquier tipo de educación y darlas una sólida instrucción, etc. Interesada en todos los temas que atañen a las mujeres, será en al ámbito educativo en el que podrá ir realizando, a lo largo de su vida, mayores mejoras.  

En 1831, en un momento de especial agitación política en Francia, una guerra interna estalló en el seno de la “familia” sansimoniana y el debate sobre la liberación de la mujer tendrá un papel central y decisivo, aunque de fondo estaban el resto de las diferencias, políticas y personales, que tenían los dos Padres de la doctrina. Infantin, influenciado por las ideas del Fourierismo, se declaró contrario al matrimonio como institución y partidario del “amor libre”. Reivindicó la liberación de la mujer, acentuando el carácter “carnal” de esta. Bazard y sus seguidores, un minoría dentro del grupo, se posicionaron en contra de estos planteamientos y lo abandonaron, tachando a Infantin de promiscuo e inmoral (Adler 1979: 33). Siendo ya el único Padre, Infantin se vio libre para terminar de convertir el sansimonismo en una nueva religión, para la que iría creando ritos e incluso un calendario y una vestimenta. Pero pese a este llamamiento público a la liberación femenina Infantin decretó que el apostolado sansimoniano solo lo podían realizar los hombres, ya que la mujer libre “aún no había hablado” (Riot-Sarcey, 2008: 27). Las mujeres quedaron excluidas así de la jerarquía sansimoniana. Muchas fueron las voces femeninas que se elevaron contra esta postura, alejándose de esta doctrina o empezando ser más independientes y críticas dentro de ella. Por ejemplo, Niboyet contestó, revelándose contra el Padre: "Me gusta actuar sobre las masas porque ahí es donde siento todo mi poder. Yo soy un apóstol " (citado en Perrot 1998: 233).

El discurso de Infantin respecto a las mujeres fue variando con los años. De centrar el debate en la liberación “carnal” general, se pasó a hablar de una “Mujer-Mesías”, versión femenina y decimonónica de Jesús, que estaba a punto llegar. La mayor parte de los discípulos aceptaron este relato. Una de las líderes en el grupo femenino, Suzanne Voilquin, se unió con entusiasmo a la creencia en esa Mujer-Mesías que se aproximaba.

7 De hecho, Niboyet fundará en, 1834, la primera universidad para mujeres, l'Athéene des Femmes, que ofrecía cursos de ciencias sociales, de economía política, historia, literatura y moral. Este Ateneo recibía dos tipos de público: las burguesas que perfeccionaban la formación que ya tenían, y las obreras, a las que era necesario instruir en sus derechos.
8 Incluso el periódico sansimoniano Le Globe, tras el cisma con Bazard, pasó a llevar como subtítulo “Appel à la femme”. En él, Infantin hablaba sobre las mujeres y también en su nombre, y se dirigía directamente a ellas, pero no las escuchaba.

Aunque la llamada a la liberación femenina de los líderes era contraria a sus prácticas, habían puesto en marcha un cambio que ya no fueron capaces de detener. Las mujeres sansimonianas aceptaron el reto, se empowermentaron y ellas sí quisieron ser coherentes trasladando la teoría a la práctica. Y en este proceso iniciado de empowermentamiento y liberación (personal y también de los líderes masculinos de la familia) fueron determinantes dos etapas temporales en las que el Padre Enfantin estuvo lejos de ellas, física y mentalmente: dos encierros, el primero voluntario, el segundo no. En junio de 1832, Enfantin toma la extraña decisión de retirarse, junto con otros cuarenta y dos hombres sansimonianos, a una casa propiedad de su familia en Ménilmontant¹⁰. El objetivo era fundar su Apostolado, reflexionar, escribir y practicar la

---

⁹ Cuando se referían a la Mujer-Mesías, los sansimonianos solían escribir en mayúsculas MUJER o MADRE.
¹⁰ Uno de estos discípulos retirados a Ménilmontant fue Raymond Bonheur, quien se encargó de realizar el uniforme sansimoniano. Su hija será la célebre pintora de animales Rose Bonheur (1822-1899). Este hecho no parece casual, ya que la artista fue conocida por ser una mujer libre y adelantada a su tiempo,
vida comunitaria. Las mujeres quedaron de nuevo excluidas. Sus reacciones fueron distintas: “las damas de la doctrina” se limitaron a esperar (pese a que algunas se quejaran de que Enfantín les arrebataba a sus maridos, participantes en el encierro), mientras que “las proletarias sansimonianas” decidieron pasar a la acción y continuar su labor por la liberación de la mujer sin la tutela del Padre: “Libres económicamente, libres políticamente, libres también de la influencia de Enfantín” (Adler 1979: 43). Las diferencias en el grupo de mujeres venían dándose hacia tiempo. Respecto al cisma, algunas se posicionaron con Enfantín y otras con Bazard, lo que ya dividió al grupo. A esto hay que sumar la “guerra de clases” que se vivía entre ellas. Pero la ruptura final entre las “damas de la doctrina” y las “proletarias sansimonianas” fue debida a la intención de estas últimas de crear, ellas solas, de forma independiente sin sus compañeros varones, un periódico dirigido a las mujeres. Este, se llamó La Femme Libre y fue el primer periódico feminista francés (Adler 1979: 41). Por su parte las “damas de la doctrina”, a la espera de las indicaciones de Enfantín y de la aparición de la “Mujer-Mesías” fundaron en 1833, Le Livre des Actes, que sirvió como órgano de expresión oficial de los sansimonianos (Veauvy 2008:200). La Femme Libre será fundado por Marie-Reine Guindorf y Désirée Véret, obreras de 22 y 20 años, pero participaran muchas otras proletarias sansimonianas como Eugénie Niboyet, Jeanne Deroin, Claire Démart o Suzanne Voilquin, haciendo de él un proyecto participativo y plural. Fue un medio muy dinámico que variaba de un número a otro, incluso de nombre, y que estaba abierto a la participación ciudadana. El primer número, aparecido el 16 de agosto de 1832, costaba 15 céntimos, contaba con ocho páginas y con un solo artículo titulado Appel aux femmes. En él, marcaban sus posiciones políticas:

¿Cuando todos los pueblos se agitan en nombre de la Libertad, y que el proletario reclama su liberación, nosotras, mujeres, ¿permaneceremos pasivas delante de este gran movimiento de emancipación social que se produce ante nuestros ojos? ¿Nuestra suerte es realmente tan feliz, que no tengamos que reclamar también nada? La mujer, hasta ahora, ha sido explotada, tiranizada. Esta tiranía, esta explotación, deben acabar. Nacemos libres como el hombre, y la mitad del gênero humano no puede, sin injusticia, esclavizar a la otra [...] Esta publicación no es una especulación, es una obra de apostolado para la libertad y la asociación de las mujeres. Habiendo sentido profundamente la esclavitud y la nulidad que son un peso nuestro sexo. Alzamos la voz para llamar a las mujeres a venir con nosotros, a reclamar el sitio que debemos ocupar en el templo, en el estado, y en la familia. Nuestro fin es la asociación. Las mujeres no han tenido hasta ahora ninguna organización que les permita entregarse a algo grande, solo han podido ocuparse de pequeñas cosas individuales que las han dejado

que se vestía de varón para ejercer más cómodamente su profesión (Sánchez Calvo 2014: 641). El compromiso sansimoniano de su padre con la liberación de las mujeres debió influir en el carácter y el modo de vida de su hija.
aisladas […] Somos sansimonianas, y precisamente por eso no tenemos ese espíritu exclusivo que rechaza todo lo que no es suyo […]\textsuperscript{11}

Estas nuevas y autodidactas periodistas, decidieron firmar sus artículos solo con su nombre de pila, “el único que les pertenecía como propio” (citado en Riot-Sarcey 2008: 28), renunciando a unos apellidos que consideraban patriarcales. Y mientras la familia sansimoniana esperaba la llegada de la mujer mesías, desde el periódico luchaban en todos los frentes, analizando las leyes y criticando las que eran injustas para las mujeres: proponían una reforma completa de la educación de las niñas; rechazaban la decisión del Papa, del último Concilio, que llamaba a las mujeres a la resignación, la abnegación, la paciencia en vista de un cielo místico, e incluso siendo muchas de ellas cristianas practicantes se atrevían a acusarle de hacer una mala interpretación del Evangelio; también reivindicaban una nueva organización del hogar que rompiera el

\textsuperscript{11} Esta traducción y otras aparecidas en el texto, están realizadas por la autora. El documento original, así como otras publicaciones citadas de las escritoras sansimonianas (tanto periódicos como panfletos, ensayos y autobiografías), están disponibles para su libre consulta en Gallica, la página web de fondos digitalizados de la Biblioteca Nacionales de Francia: http://gallica.bnf.fr/
aislamiento femenino en él; y luchaban por recuperar el derecho al divorcio\textsuperscript{12} (Adler 1979: 53).

Mientras, el comportamiento sectario de Enfantin y sus discípulos, junto con sus reivindicaciones políticas revolucionarias, pusieron el ojo público y el de las autoridades gubernamentales sobre ellos. Se les acusaba de promiscuos, de desestabilizar la familia y de ser una amenaza para la moral pública. Se abrió un proceso jurídico y Enfantin fue condenado a un año de prisión por organizar una “comunidad de mujeres”. Las acusaciones vertidas contra ellos hicieron que la sociedad de la época asociara de forma indisoluible el concepto “mujer libre” con el de “mujer pública” (Riot-Sarcey 2008:28). Desde la cárcel, el \textit{Padre} se declaraba precursor de la Mujer-Mesías y también desde allí, después de un tiempo de encierro y reflexión, decretó que era en Oriente donde debían ir a buscarla. Durante su encarcelamiento, las nuevas periodistas seguían trabajando incansablemente. En el terreno personal intentaron, de forma coherente, llevar las ideas sobre la liberación femenina que defendían en sus artículos a su vida cotidiana. Por esto, se enfrentaron a un sinfín de trabas, prejuicios e incluso problemas legales en una sociedad que no aceptaba a las mujeres que se salían de las normas establecidas. En cuanto empezaron a hacerse oír, también empezaron a recibir ataques. El caso más dramático del exilio social al que se vieron expuestas lo encontramos en la figura de una de las colaboradoras de \textit{La Femme Libre}, Claire Démar (1799-1833). Se conocen pocos datos fiables sobre su origen e infancia. Se creó que su verdadero nombre podría ser Émilie d'Eymard y se sabe que con catorce años ya tenía una actitud de rebeldía y desprecio hacia el mundo. Gracias al sansimonismo comenzó una nueva vida de militancia activa. Se encargaba de la propaganda en los entornos republicanos y se hacia llamar “la mujer de las barricadas”. Su compañera de lucha y amiga Suzanne Voilquin la describió como “pequeña, morena, de pies y manos bonitas, los rasgos de la cara regulares pero marchitos, con aspecto orgulloso y un poco duro, el lenguaje nutrido, de verbo fácil pero hiriente” (Adler 1979: 55). Démar era una de esas proletarias sansimonianas que, ante todo, quería poder expresarse libremente. Y así lo hizo en su primer escrito, un planfleto titulado \textit{Appel d'une femme au peuple sur

\textsuperscript{12}El divorcio fue legal en Francia durante los años de la Revolución, pero el Código Napoleónico cercenó este derecho junto a otros, atacando directamente la libertad de las mujeres. Tras la caída de Napoleón, Luis XVIII, dicta una ley el 8 de Mayo de 1816, suprimiendo totalmente el divorcio que continuará prohibo hasta entrada el siglo XX.
l'affranchissement de la femme (Llamamiento de una mujer al pueblo sobre la liberación de la mujer), y que comenzaba así:

Quiero hablar al pueblo, al pueblo ¿me oís? es decir tanto a las mujeres como a los hombres, pues es habitual el olvidarse de mencionar a las mujeres cuando se habla del pueblo […]

Hombres de amplias ciencias, de previsión inmensurable, decidme, ¿qué habéis hecho por ellas, por las que todavía amáis, pero hipócritamente, lúbricamente, y de un modo indigno de hombres que otorgarían alguna gloria al amor? No habéis abierto la boca; me equivoco, habéis escrito en vuestro Código Civil: la mujer debe obedecer a su marido.

(Démar…..)

Teniendo muy poca repercusión, Démar sufrió mucho con el fracaso de su publicación, sintiéndose especialmente dolida por el comportamiento de sus compañeros. “Su panfleto no fue leído, mucho menos debatido y ninguna persona de la familia la ayudó a imprimirlo” (Adler 1979: 52). La consideraban una exaltada, con ideas radicales que defendía con demasiada beligerancia. En esa época, estas jóvenes revolucionarias vivían de forma intensa y soportando mucha presión. El periódico estaba empezando a ser conocido y a crear debate. Tenían enemigos y conflictos abiertos por todas partes, sobre todo fuera del sansimonismo pero también dentro. Démar, además, estaba aislada del grupo luchando contra todos, y no pudo más. El 3 de agosto de 1833 se suicidó. No lo hizo sola, se suicidó junto a Perret des Issarts, un joven sansimoniano que era su compañero sentimental en ese momento. La prensa parisina se hizo eco del suceso: fueron encontrados sobre su cama, se habían disparado mutuamente. Para estar más seguros que el desenlace era el deseadio, prepararon una estufa en medio de su apartamento, para morir intoxicados en caso de que los disparos fallasen. Claire Démar no tenía aún 33 años, su amante tenía diez menos. Y aunque ambos dejaron sendas cartas explicando sus motivos, la prensa la culpa ella debido a esa “escandalosa” diferencia de edad y a su modo de vida, contrario al matrimonio. El feminismo de Démar se apoyaba en la ruptura con la figura paterna, por tanto, también en su caso, en la ruptura con el “padre” Enfantin. Este posicionamiento lo plasmó en su segundo panfleto, *Ma loi d'avenir (Mi ley de futuro)*, obra que terminó solo dos meses antes de su fallecimiento y que fue publicada un año después de este gracias Voilquin. También demostró la independencia de sus planteamientos al posicionarse en contra de la férrea defensa que hacían el resto de sus compañeras de los valores de la maternidad: “Démar, de hecho, puso reparos al énfasis sansimoniano en lo maternal, afirmando en su lugar una línea feminista individualista y libertaria radical” (Offen, 2015:165). Esta libertad de pensamiento fue en gran medida la responsable de su enemistad con sus
compañeros. La absoluta modernidad de sus posiciones, de la misma forma que la llevó al ostracismo social en la época que la tocó vivir, la rescató del olvido histórico al ser descubierta y reivindicada, ya en el siglo XX, por las feministas francesas de los años 70 (Veauvy 2008:196).

Claire Démard no fue la única sansimoniana cuya vida terminó de forma trágica. Otro caso destacado fue el de Marie-Reine Guindorf (1812-1837). Joven militante sansimoniana de origen obrero, colaboró con Claire Bazard en el periódico Degré ouvrier y fundó junto a Désirée Véret La Femme libre que bajo su dirección, en el segundo número publicado, pasó a llamarse Apostolat des femmes. También fue la directora del periódico sansimoniano Journal des prolétaires. Se alejó de la familia tras la decisión de Enfantín de no permitir a las mujeres progresar en su jerarquía. Posteriormente se acercó al fouerismo, aunque siguió estrechamente relacionada con su religión anterior a través de sus amigas y compañeras periodistas como Voiquin, y por su matrimonio con un joven sansimoniano llamado Flichí. Tras una temporada comportarse de manera extraña y mostrándose distante con el bebé que acaba de tener, Marie-Reine desapareció, para desesperación de su marido. Su cuerpo fue encontrado en el Sena el 1 de julio de 1837. Solo tenía 25 años. Había dejado una nota de despedida en su escritorio en la que hablaba de la imposibilidad de satisfacer todas las pasiones cuando se es una mujer (Adler 1979:72). Como en el caso de Démard, ser la mujer liberada que querían ser generaba multitud de conflictos y contradicciones sobre la vida en pareja, la maternidad, la sexualidad. Y el precio que tuvieron que pagar por intentar ser libres fue el más caro.13

Conocemos en gran medida las biografías de Claire Démard y Marie-Reine Guindorf, entre otras, gracias a los textos de su compañera Suzanne Voiquin (1801-1877) una de las autoras sansimonianas de cual tenemos mayor obra escrita localizada. De procedencia obrera, se unió al movimiento a los 29 años junto a su marido. Fiel a Enfantín frente a la ruptura con Bazard, se fue sintiendo desplazada con las sucesivas decisiones del Padre que no incluían a las mujeres. Fue invitada por las fundadoras de La Femme Libre a formar parte del proyecto y cuando ellas abandonaron el periódico, fue Voiquin quien 0tomó las riendas como directora, cambiándole el nombre por La Tribune des femmes. Solicitó, en nombre del periódico, la modificación de la jerarquía

13 Otros casos de suicidio se dieron en las filas sansimonianas, especialmente en los últimos años del grupo, tras el fracaso de la buscada de “la Madre” o “Mujer-Mesías” en Oriente.
sansimoniana y la integración en ella de las mujeres (Adler 1979:51). También decidió liberarse, ella misma, en todos los sentidos, y tras “buscar” una mujer a su marido se separó de él para poder trabajar eficazmente en la causa de las mujeres (Adler 1979:67). Decidió seguir a Enfantin a Egipto en su misión de búsqueda de la Mujer-Mesías, en la cual creía. Allí, aprendió homeopatía y el oficio de comadrona pero a su vuelta a Francia no se le permitió ejercer. Posteriormente partió hacia Rusia donde sí pudo trabajar a la vez que continuaba escribiendo. Además de sus artículos y de su correspondencia, fueron conocidos sus dos libros autobiográficos: *Souvenirs d’une fille du peuple: ou, La saintsimonienne en Égypte* (Recuerdos de una hija del pueblo: o, *La sansimoniana en Egipto*) y *Mémoires d’une saint-simonienne en Russie* (1839-1846), *Memorias de una sansimoniana en Rusia*). Este último se inscribe dentro del género epistolar, ya que se trata de una edición de la correspondencia que Voilquin mantuvo con su hermana Adrienne durante su estancia en Rusia y que la autora no tenía la intención de publicar (Veauvy 2008:202). Sobre su propia obra, escribe:

> Yo, pobre ignorada, en absoluto he tenido la pretensión de buscar la gloria del escritor, ciertamente no; al reconstituir estos recuerdos, estos consejos indirectos a nuestro sexo, pensaba en esos átomos reproductores que lleva el viento y que acaban fertilizando a lo lejos los lugares habitados. [...] He tenido que hablarte brevemente de mi posición individual, pero, al mismo tiempo, cada día he escrito unas líneas acerca de la vida del pueblo en medio del cual me hallaba.  
> Claire Demar 1833 (citado en Veauvy 2008:202)

Entre 1835 y 1837 se vivió el fracaso del proyecto sansimoniano debido a los comportamientos y derivas de Enfantin: La misión en Egipto fracasaba, otra expedición también buscó, sin éxito, a la Madre a Turquía, y mientras la “familia” que quedaba en París se dispersaba poco a poco. Muchas de las mujeres que aún seguían siendo seguidoras de Enfantin se enfrentaron a él, le reprochaban no haberlas escuchado, abandonaron el grupo e incluso algunas encontraron el valor para denunciar a compañeros que las habían seducido y después abandonado. Y en ese momento se sumó el suicidio de Marie-Reine Guindorf para sumir aún más al grupo en un ambiente decadente (Adler 1979:71). Las proletarias sansimonianas siguieron cada una su camino pero, gracias a ellas, el periodismo femenino en Francia había empezado a existir. Progresivamente aparecieron decenas de periódicos, ya fueran diarios o semanales, panfletos y manifiestos en contra de la autoridad masculina, todos ellos escritos por mujeres y dirigiéndose exclusivamente a las mujeres (Adler 1979:75).
Desde fuera, varias leyes represivas fueron aprobadas, cohibiendo a los actores sociales, y desde dentro, la desilusión por el fin al amargo de la familia hizo mella en su ánimo. Ésta las sumió en unos años de aparente letargo, hasta que la Revolución de 1848 que instauró la II República en Francia, volvió a situar a estas guerreras en primera línea de batalla. Algunas de ellas ya habían participado activamente en la Revolución de 1830 y ahora eran mujeres ya maduras, mucho más preparadas intelectualmente y con más autonomía y capacidad de organización. Las antiguas compañeras y amigas, como Niboyet, Voilquin, Véret o Deroin, se volvieron a encontrar para sacar un nuevo periódico adelante: La Voix des Femmes (Adler 1979:123). Además, estas “ex-sansimonianas”, ahora también estaban en primera línea política, y creerán que ya era el momento de que las mujeres pudieran participar en política y ser elegidas para representar a los ciudadanos en igualdad de condiciones que los hombres. Creían que la Revolución de 1848, que estaba sentando las bases de una nueva república, era el momento idóneo para dar este paso. Tenían a su favor un argumento político muy fácil de trasladar a la ciudadanía: el sufragio universal, que tanto había reclamado el pueblo, no sería tal si excluía a la mitad de la población. Y de nuevo utilizaron el periódico para expresar sus planteamientos políticos. De esta forma se generó, en la Francia de 1848, un debate entre las mujeres progresistas, sobre si era oportuno o no el acceso de las mujeres al derecho al voto, muy similar al célebre enfrentamiento que tendrá lugar en España casi un siglo después, en 1931, entre Clara Campoamor y Victoria Kent. La confrontación en este caso fue entre Niboyet, Deroin y otras antiguas sansimonianas con la mayor figura pública de la “mujer emancipada” de la época, la escritora George Sand (Perrot, 1998: 224). Las periodistas creían que Sand era la mejor candidata posible para presentar a una mujer a las elecciones, pero ella rechazó la propuesta opinando que no era el momento adecuado para luchar por el voto femenino y negándose a enfrentarse a la Ley que prohibía a las mujeres ser elegidas como representantes públicas. Tras el fin de la breve II República (1848-1852), el golpe de Estado de Napoleón III y la instauración del II Imperio, muchas de ellas tomaron el camino del exilio, otras se aceptaron a vivir bajo el nuevo régimen, otras fallecieron a consecuencia de esos años convulsos. El grupo quedó definitivamente disuelto.

En los años posterior a la desaparición del grupo, además de los textos autobiográficos de Suzzane Voilquin, destaca el libro que Eugénie Niboyet público en
1863 Le vrai livre des femmes. El último capítulo es una breve biografía en la que Niboyet pretende darse a conocer mejor a sus lectores. Presenta su vida como ejemplar, llena de abnegación y buenas intenciones (Riot-Sarcey 1987-62). Haciendo un ejercicio de “memoria selectiva”, quiere destacar su trabajo como escritora y restar importancia a su pasado sansimoniano. Enumera los medios en los que participado y al referirse al periódico La Voix des Femmes comenta que fue la época más dolorosa de su vida (Niboyet 1863: 231). También resulta llamativo que no nombra a ninguna de sus compañeras de lucha. Y, cuando las menciona indirectamente, es para criticar su comportamiento en los proyectos que llevaron a cabo juntas o para censurar la decisión de exiliarse que algunas de ellas tomaron tras el golpe de Estado de Napoleón III. Para varias de sus compañeras también serían censurables los nuevos posicionamientos de Niboyet, que alababa al nuevo Emperador.

Los textos que nos han legado las sansimonianas se pueden dividir en tres categorías: escritos de carácter periodístico, género epistolar y folletos, y textos autobiográficos (Veauvy 2008:199). Desde el punto de vista histórico y de los estudios de género, tienen especial importancia sus textos periodísticos ya que por ellos son consideradas

---

14 Este libro, Niboyet lo escribió en respuesta a Le livre Des Femmes, obra de 1860 de la Comtesse Dash, en la que su autora invitaba a las mujeres a someterse en el matrimonio a la voluntad de Dios y a la Ley de los hombres (Riot-Sarcey 1987-59).

---

Retrato de Suzanne Voilquin y fotografía de Eugénie Niboyet
precursoras de la prensa feminista. Al no tratarse en ningún caso de escritos de ficción, no podemos separar las palabras de las autoras de sus propias vidas. Su visión de la militancia y la personalidad de cada una quedaron reflejadas en sus textos. Pero tomaron la decisión política de no firmar muchos de sus artículos, por lo que resulta difícil investigar la obra de cada una de ellas con precisión. Lo que es obvio, es que pese a ser un grupo heterogéneo, funcionaron como un colectivo cohesionado. Movidas por el socialismo que promulgaban, en su caso centrado en la liberación de la mujer, situaban el bien colectivo por encima de sus intereses personales. Durante décadas, las obras de estas mujeres permanecieron ocultas. Fueron ignoradas por los historiadores que analizaron en sansimonismo. En ocasiones ridiculizadas y vilipendiadas. Fue necesario esperar a la siguiente ola del feminismo, para que las activistas francesas de Mayo del 68 empezaran a reivindicarlas. Algunas de estas jóvenes investigadoras, ya desde dentro de las universidades, se dedicaron a redescubrir y poner en valor el trabajado que habían realizado las sansimonianas. Algunas, por su trayectoria más larga o por estar “mejor relacionadas” como Niboyet, eran algo más conocidas, pero la vida y la obra de Claire Démarr fueron todo un descubrimiento. La importancia de los trabajos y del ejemplo personal de estas pioneras es enorme. Consciente o inconscientemente, las sansimonianas fueron convirtiéndose ellas mismas en la Mujer-Mesías que esperaban encontrar. Predicaron, rompieron barreras, ayudaron a miles de mujeres a creer en su propia fortaleza y a luchar por sus derechos, pero sobre todo a verse como iguales a los varones, dignas de amar libremente, de disfrutar de su cuerpo, de aprender y tener una profesión que las permitiera ser independientes. La Mesías que esperan llegó en forma múltiple, con muchos rostros, muchos nombres: Eugénie, Désirée, Suzanne, Claire, Jeanne, Marie-Reine... Cada una a su manera, pero unidas por la creencia en un futuro mejor posible para todas las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adler, L., À l’aube du féminisme : les premières journalistes (1830-1850), París, Payot, 1979


1536
Ariès, P. y Duby, G. (dir.), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 1989
Charléty, S., *Historie du Saint-Simonisme* (1825-1864), Utrecht, Gonthier, 1965
Riot-Sarcey, M., *1848 La révolution oubliée*, coécrit avec Maurizio Gribaudo, La Découverte, París, 2008
Riot-Sarcey, M., *De la liberté des femmes. Lettres de dames au Globe (1831)*, Côté-femmes, 1992
Riot-Sarcey, M., *Dictionnaire des utopies*, Larousse, París, 2002
Riot-Sarcey, M., révolutionnaires et romantiques, volume 17, n° 56, Clermont-Ferrand, 1987, pp. 59-68
Saint-Simon, H., *El nuevo cristianismo*, París, Bosange Père, 1825
LA RAPPRESENTAZIONE DELLE FEMMINE FOLLI SULLA SCENA DEL TEATRO ANTICO COME UNA FORMA DI EDUCAZIONE AL RUOLO DI GENERE

Gabriella Seveso

Università degli Studi di Milano-Bicocca

1. INTRODUZIONE

La definizione, la descrizione, lo studio della mania\(^1\) secondo molti autori è strettamente connessa con l’evoluzione della cultura greca antica e si stratifica nel corso del tempo, a partire da una certa imprecisione terminologica ancora presente nella Collezione ippocratica, per giungere a una prima definizione più chiara in età classica, e ad una sistematizzazione infine nel II secolo a. C.. Più genericamente, al di là delle diverse definizioni degli stati di alterazione mentale, il confine fra salute mentale e stato di disagio mentale, secondo Guidorizzi (2010: 12 e segg.) è stato tracciato per la prima volta in età classica, ma è stato variamente spostato nelle epoche successive: “la cultura del V secolo – scrive l’autore – il secolo illuminista di Pericle e di Socrate, separò una serie di esperienze di confine (quali l’estasi, la possessione, altri stati subliminali) dalla sfera della conoscenza per relegarle nel limbo delle manifestazioni irrazionali” (Guidorizzi, 2010: 13). Tale separazione, però, fu ben lungi dall’essere netta e definitiva e questo fece sì che la concezione di mania nelle sue varie forme non fosse granitica e immobile, e che permanesse comunque l’idea che anche modalità di approccio alla realtà irrazionali avessero una loro dignità e una loro valenza. Questo particolare aspetto rimanda anche ad un significativo risvolto pedagogico, poiché la mania non viene semplicemente percepita e rappresentata come patologia e come comportamento da curare, ma piuttosto come approccio al reale, come irriducibile presenza che ci costringe ad una relazione imprescindibile. La riflessione sulla rappresentazione del disagio psichico nell’antica Grecia, quindi, ci pone innanzitutto di fronte allo stretto legame fra disagio, sofferenza e forme codificate dalla cultura di rappresentarlo, renderlo oggetto di cura, viverlo e vederlo come contrapposto a una concezione ufficialmente codificata di ciò che “salute” e/o di ciò che è “normalità” (Pigead, 1995). In un’epoca quale la nostra, attraversata da fenomeni migratori molto complessi e consistenti e

\(^1\) Il termine mania in questo contributo è la trascrizione in caratteri latini del termine greco.
dall’inevitabile confronto con culture molto lontane in termini geografici e in termini di orizzonti di senso, appare quindi fondamentale una riflessione sulle radici delle nostre concezioni culturali di salute e di disagio psichico, così come appare nodale acquisire la consapevolezza che tali concezioni sono nate all’interno di una certa cornice culturale (Devereux, 2007; Coppo, 2013). A conferma della concezione di mania come manifestazione di un fenomeno non necessariamente patologico contrapposto alla “salute”, ricordiamo la significativa trattazione che Platone propone in alcune sue opere. Nel Fedro, infatti, il filosofo spiega per bocca di Socrate come esista una mania divina, che si può manifestare in quattro tipologie: la mania mantica o profetica, ispirata da Apollo, quella iniziativa ispirata da Dioniso, quella poetica infusa dalle Muse, e quella amorosa suscitata da Afrodite ed Eros (Fedro, 265 a-b). Il dialogo propone poi alcune riflessioni molto articolate sulle diverse tipologie di mania, che è comunque descritta nei suoi aspetti positivi e affascinanti, come fenomeno che permette un superamento della dimensione dell’umano e un arricchimento del singolo e dell’intera comunità; analoghe considerazioni si ritrovano anche nello Ione, quando l’autore si sofferma ad analizzare la mania poetica (Ione, 533e- 534b). La mancata separazione fra cause umane e divine, e il confine labile fra patologia e salute appare anche nella descrizione della mania femminile, che però, come vedremo in questo contributo, presenta caratteristiche proprie e significative perché connesse con alcuni importanti dimensioni culturali. In questo lavoro ci soffermeremo su alcune descrizioni di mania amorosa (Io, Fedra), profetica (Cassandra), iniziativa (Baccanti), analizzando come esse ci vengono presentate all’interno del teatro tragico di epoca classica, a partire dalla considerazione - per noi condivisibile - di J. Pigeaud che “non è detto che si debbano analizzare le teorie dei medici greci sulla follia separatamente da quelle dei filosofi e dei poeti in quanto gli uni non sono certo più specialisti degli altri” (Pigeaud, 1995: 11).

2. LA MANIA AMOROSA DI IO E L’INCONTRO CON PROMETEO

---

2 M. Nussbaum fa notare che la concezione positiva che Platone propone della follia amorosa si discosta notevolmente dalla concezione affermata in altri dialoghi importanti, primi fra tutti la Repubblica e il Fedone, all’interno dei quali e sentimenti e le emozioni costituiscono un impaccio al buon funzionamento della ragione, unica guida equilibrata verso ciò che è giusto e ciò che ha valore. (Nussbaum, 2004: 390 e segg): ciò testimonia della complessità e articolazione del pensiero platonico e anche dell’importanza di quanto espresso nello Ione e nel Fedro.
La storia di Io era già stata narrata da Eschilo nelle Supplici per cenni: nei brevi richiami iniziali, la fanciulla-vacca viene descritta prima come vittima di un intervento divino al quale non riesce a sottrarsi, poi, mentre fugge attraverso i prati fioriti “con mente errante” (amartinoos: con affascinante immagine, che richiama il verbo amartano, errare, ma anche confondersi, sbagliare, commettere colpa), passando attraverso molte genti (Supplici, vv. 547-562). Questa descrizione di enorme fascino e suggestione, tratteggia già con rapidi schizzi alcuni caratteri che a nostro parere si configurano come specifici della follia femminile e significativi come spie anche dell’immagine della donna nella cultura del tempo. La malattia mentale di Io è in realtà una commistione violenta ed estenuante di dolore psicico e dolore fisico, all’interno della quale la deformità esterna è specchio del turbamento e dello sconvolgimento interiore; non appare, infatti, una netta divisione fra mente e corpo, poiché la fanciulla è addirittura trasformata in una sorta di mostro con parti anatomiche animali e al tempo stesso tale trasformazione fisica deturpante è strettamente connessa con quella psichica: Io è tormentata dal tafano, tipico insetto mandriano, e prova il dolore del pungolo e il dolore dell’incomprensione del suo stato, del disorientamento, dell’isolamento da ogni comunicazione umana. A questo intreccio indissolubile fra mente e corpo corrisponde anche un profondo legame con gli elementi naturali: Io vaga fra i prati fioriti e all’interno di paesaggi che la ospitano e fanno eco al suo dolore, quasi costituendo un conforto con i pascoli, la cui fertilità e prosperità sembrano precludere a un esito sereno; la trasformazione stessa della protagonista richiama il nesso fra femminile e natura, molto presente nella cultura greca antica, nesso che rimanda ad aspetti percepiti come inquietanti del femminile stesso. A questa consonanza profonda, ma complessa, per certi versi dolorosa e mostruosa, per altri sintonica e liberatoria, fra personaggio femminile ed elementi naturali, fa da sfondo invece il totale isolamento dalle comunità umane (vv. 565-572), fino alla felice conclusione data dal tocco di Zeus dalla conseguente nascita di Epafo. Un altro elemento interessante è dato dalla contiguità fra descrizione di Io e immagini acquatiche che si susseguono nel canto del coro e che si concludono con l’immagine fascinosa del fiume fertile per eccellenza, il Nilo. La follia femminile viene quindi connessa con un fluire di liquidi, con il liquido vitale, l’acqua, che scorre e che permette la fecondazione, il rigenerarsi; anzi, potremmo dire che la follia di Io è mobile sia nel suo muoversi inquietante, scomposto, di animale tormentato, sia nel suo peregrinare in cerca di sollievo e di rifugio, sia poi nel suo essere vicina, contigua al fluire stavolta non scomposto né violento, ma vitale e sciolto, liberatorio
delle acque, elemento primigenio che fonda la vita. Infine, la malattia mentale della giovane ha a che fare con la sfera dell’amore, che, però, assume tratti di violenza, di inquietante vicinanza con la bestialità, di abnormità: Io è una vacca scomposta, l’estro è il tafano che la tormenta, ma richiama anche il momento dell’estro delle femmine animali, ricollocando ancora una volta il femminile all’interno di un richiamo molto intenso ed inquietante con la natura. Confrontando brevemente questa descrizione con quella, altrettanto potente, della follia di Oreste nelle Eumenidi, vediamo come quest’ultima dia luogo comunque ad un peregrinare che però avviene all’interno di paesaggi non così sintonici col protagonista, né descritti con dovizia di elementi naturali né con richiami frequenti ed espliciti all’elemento acquatico. Le caratteristiche della follia femminile, che emergono già in maniera esplicita nelle Supplizi, risultano rimarcate nel Prometeo incatenato, dramma al cui centro è posta proprio la follia di Io e la meditazione sulle sorti umane. In questo caso, alla figura di Prometeo, costretto ad un’immobilità innaturale causata dall’incatenamento e ad una postura sconnessa ed irrigidita, si affianca il coro delle Oceanine, giunte a condividere il pianto del protagonista: si tratta di figure femminili che si presentano come moltiplicate, senza un’identificazione individuale, connesse con la sfera del sentimento, dell’empatia, della ricerca di dialogo, mobili e fluttuanti, nella loro identità acquatica. Accanto a loro, appare Io, fanciulla con le corna di vacca, che si agita e che si muove scompostamente: al suo movimento sconnesso fanno eco le parole che non riescono ad articolarsi in discorso compiuto, ma piuttosto si presentano come insistenti interrogativi inframmezzati da espressioni di dolore e di fatica, da interiezioni ed esclamazioni. Prometeo che le risponde e le mostra di riconoscerla (vv. 589-593), la definisce sia di fronte a se stessa sia di fronte al pubblico. “Tormentata dall’estro”, che “infiamma d’amore il cuore di Zeus” “sfiaccata dall’ odio di Era”: propone, quindi, immediatamente una cornice di senso nella rappresentazione della follia di Io, esplicitando la commistione fra fisico e mentale, il nesso con la sfera erotica, l’intervento divino come chiave della sua vicenda. Alla richiesta di narrare le sue vicissitudini (richiesta che non proviene da Prometeo, ma dalle premurose e sconvolte oceanine), Io risponde descrivendo se stessa con tratti che diventeranno tipici delle descrizioni di follia nella letteratura antica: le voci e le visioni durante la notte,

3 L’eros femminile è comunque percepito come abnorme e tale percezione appare più evidente dal fatto che la storia di Io è la preistoria delle Danaidi, la cui vicenda è marcatata dal tema dell’incapacità femminile di vivere l’esperienza erotica e amorosa senza eccessi.
l’isolamento familiare e sociale, l’errare senza meta, lo stravolgimento dell’aspetto fisico, che, nel caso di Io, diviene addirittura deformazione animalesca, i balzi inconsulti, i movimenti scomposti. I richiami alle descrizioni presenti nel *De Morbo sacro* sono numerosissimi, come fa notare A. Guardasole, così come appaiono espliciti i richiami anche ad un’altra opera medica, *De virginibus*, in particolare il tema della vergogna che prova colei che è colpita dagli attacchi di follia (Guardasole, 2000). A questa ricostruzione della storia passata, che suscita la compassione e l’angoscia del coro, risponde Prometeo con la narrazione di quello che ad Io accadrà, con una descrizione puntuale e al tempo stesso spettacolare dei popoli e delle regioni geografiche che la fanciulla conoscerà e attraverserà, durante una peregrinazione quasi interminabile, gravosa, priva di sollievo e di conforto (unico popolo che le sarà amico è proprio quello delle Amazzoni, quasi a suggellare un’alleanza tutta al femminile). Di fronte al racconto di tutto questo futuro dolore, solitudine, stravolgimento, Io manifesta il desiderio di suicidarsi, gettandosi dalla rupe. Proprio per donare una speranza alla ragazza, Prometeo la invita a non uccidersi e da un lato, le ri-narra il suo passato conferendo un senso a quanto le è accaduto e spiegandole gli eventi per lei non chiari; dall’altro lato, le profetizza l’ultima parte delle sue peregrinazioni, anticipandole che proprio Zeus la toccherà, in terra d’Egitto, e il tocco amoroso permetterà la nascita di un figlio e il ritorno alle fattezze umane. Tutto il lungo dialogo fra Prometeo e Io mostra alcuni elementi significativi della rappresentazione della follia al femminile. Le peripezie della fanciulla sono sempre associate all’acqua (vv. 676-677; 710-735; 790-815; 823 e segg). Queste descrizioni, grandiose e dal tono epico e lirico al tempo stesso, mostrano la follia femminile come fenomeno che trova consonanza e risonanza nel mondo naturale circostante, che accompagna Io nel suo dolore e nelle sue peregrinazioni; al tempo stesso associano il moto perpetuo e scomposto della ragazza al flusso vitale ed eterno delle acque, simbolo della fecondità, del femminile primordiale, della fertilità e della maternità, ma anche richiamo profondo ad una percezione della follia come agitarsi liquido, tipico della malattia mentale femminile. Appare poi estremamente significativo il rapporto fra Prometeo e Io, fra personaggio maschile e femminile: in particolare, mentre la fanciulla descrive il suo passato senza riuscire a comprenderlo, narrando gli eventi in maniera sconnessa e priva di senso, il titano le restituisce questa descrizione conferendo dei significati, spiegando gli accadimenti,

---

4 Sul nesso fra femminile e simbologia dell’acqua primordiale, restano fondamentali gli studi di Gimbutas (2005 e 2008)

1543
ricostruendo una linearità: in questo incontro, il drammaturgo sembra proporre al pubblico una sorta di cammino terapeutico, che vede la malata, sconvolta, incapace di attribuzioni di senso, raccontare frammentariamente, priva di comprensione, e l’ascoltatore, quasi terapeuta, farle eco riordinando eventi, gesti, immagini. Il drammaturgo, quindi, propone al pubblico una terapia della parola, intesa come ricostruzione, come restituzione di senso, come riformulazione e ricerca di un filo conduttore logico, che il personaggio maschile mette in atto nei confronti del personaggio femminile, avvolto invece nella confusione delle sue percezioni, sensazioni, ricordi sbiaditi e sconnessi. Si tratta di un elemento interessante, proprio per il suo richiamo a una attribuzione di ruoli di genere, così come il fatto che la salvezza di Io sarà il parto del figlio: questa conclusione delle vicende sembra un’eco delle terapie che nei trattati del Corpus Hippocraticum sono indicate come l’unica forma di cura per le malattie mentali e organiche delle donne: il parto, ovvero il ritorno/ingresso al ruolo materno che la società greca antica prevedeva come unico ruolo femminile accettabile; la maternità come equilibrio e normalità per l’identità femminile.

3. FEDRA: LA MANIA AMOROSA E L’IMPOSSIBILE INCONTRO CON IL MASCHILE

Fedra è vittima della follia d’amore, tanto quanto Io: non sceglie la sua sorte né la sua inclinazione, poiché l’innamoramento è una punizione divina che Afrodite mette in atto per vendicarsi di Ippolito, figliastro di Fedra e spregiatore della dea dell’amore. Interessante notare che la follia amorosa colpisce i personaggi femminili delle tragedie: gli eroi impazziscono spinti da altre forme di follia (l’ira e l’obnubilamento nel caso di Eracle, il furore vendicativo connesso con le relazioni familiari nel caso di Oreste).

La prima narrazione dello stato di Fedra giunge agli spettatori attraverso le parole afflitte cantate dal Coro di donne di Trezene nel primo episodio: il canto inizia con il ricordo dell’incontro fra donne presso una fonte, proponendo immagini di profondo lirismo, tutte giocate sul tema dell’acqua che sgorga, risplende, purifica (vv. 121-130): acque primordiali, feconde. Fedra è descritta nei suoi sintomi fisici: giace stesa a letto, è presa da spasmi che la struggono, rifiuta il cibo, è ormai ai limiti della sopravvivenza (vv.131-140): il legame fra sofferenza psichica e sofferenza fisica è profondo e indissolubile; ciò che interiamente squassa, scava, turba, esteriormente colpisce le membra e tutta la corporeità della donna. A questo punto, le donne di Trezene, si interrogano sulle possibili cause della malattia di Fedra, elencando le divinità che
possono infliggere la follia agli esseri umani: Pan, Ecate, i Coribanti, Cibele, divinità tutte accomunate dalla loro ambivalenza, dalla contiguità con il mondo selvaggio, naturale, sfuggente alla norma della civiltà, dalla ritualità caratterizzata dalla musica, dalla danza, dal disordine. Poi il coro pensa a un attacco di gelosia, forse generato da qualche tradimento del marito Teseo, e lo fa evocando di nuovo immagini di acque (il porto) e richiamando il nome della terra d’origine di Fedra, Creta, che rimanda ad un femminile ancestrale e arcaico sopravvissuto all’affermazione greca del patriarcato. Il finale del canto del coro mette in correlazione, poi, la follia con le doglie, affermando una specificità della malattia femminile, incistata nell’indole stessa malinconica. in questa complessa e accorata descrizione e lamentazione del coro, sembra di poter cogliere anche l’eco del dibattito medico contemporaneo e, in particolare, dell’attenzione riservata nel corpus ippocraticum alla specificità della malattia femminile, con individuazione di una complessione presente nelle donne che le rende più esposte alla fragilità della follia e al vortice insanabile del disordine mentale; in questo modo, il dibattito contemporaneo conduce ad un superamento della demonizzazione del femminile e riporta la patologia delle donne proprio ad una causa organica e individuabile. Dall’altro lato, la follia di Fedra descritta in termini ingenui da parte del coro, e quasi fuorvianti, permette al poeta di lasciar presagire e trasparire fra le righe il tema a lui caro dell’insondabilità e della complessità dell’animò umano, in particolare femminile. L’ingresso della regina sulla scena la mostra al pubblico ormai avvilita e sfinita, sorretta dalla nutrice, che nella sua concreta prosaicità riflette sulle sorti umane senza rendersi conto della profondità del malessere della padrona. Nel dialogo che segue Fedra esplicita il suo desiderio violento, fisico, di correre sui monti, di abbandonarsi alla caccia, di domare puleldre, di rotolarsi nell’erba dei prati: le immagini molto poetiche e molto appassionate mettono in correlazione in modo manifesto la follia della donna con il mondo naturale, percepito e rappresentato come mondo libero, liberante, inquietante, sciolto da vincoli, come avveniva nella descrizione di Io. La follia femminile è desiderio di lanciarsi nella natura, è richiamo della natura, è contiguità con essa: questo tema, molto ricorrente, sembra collocare la malattia mentale femminile in una sorta di uscita dal proprio ruolo, che è invece connesso con gli spazi chiusi della domesticità, con l’ordine, la misura, la riservatezza. E infatti, Fedra, improvvisamente e momentaneamente rinsavita (vv. 239-250), chiede che le si copra il capo, segno di ritegno ed esprime la sua vergogna-aidos, sentimento che aveva caratterizzato anche Io nel suo vagare scomposto. La nutrice, poi, quasi spazientita,
sporna la donna a confessare finalmente il suo male e soprattutto la causa di quest’ultimo, ricordandole la confidenza fra donne oppure la possibilità anche di ricorrere all’intervento medico; in questa esortazione, la nutrice non esita a spornare Fedra a confessare e farsi curare per il bene dei suoi figli. evoca, quindi, il tema del ruolo femminile connesso con il marito come argine al dilagare della malattia e alla pervicacia del rifiuto di trovare rimedi. La regina, interrogata con veemenza e in maniera incalzante, giunge a rievocare la madre, Pasifae e la sorella Arianna, in una genealogia tutta al femminile, che la colloca dentro un universo di amori travolgenti, violenti, fuori misura (per il toro, per un dio), e nella genealogia del Sole e della luce, nonché in una sorta di liminarità ferina (Pasifae ama il toro, Arianna è travolta dall’amore per Dioniso nel selvaggio corteo bacchico); gli amori del genos cui Fedra appartiene, inoltre, sono tutti caratterizzati dal tradimento: Pasifae tradisce il marito e tradisce la sua natura umana accoppiandosi con un animale; Arianna tradisce il padre e la sua origine fornendo a Teseo il filo per orientarsi nel labirinto; Fedra si sente trascinata in un immaginario tradimento del marito e tradirà i suoi cari attraverso una ricostruzione menzognera. L’amore femminile appare, quindi, una forza oscura, violenta, che supera qualsiasi convenzione e qualsiasi delimitazione, confine, che trascina obnubilando le facoltà dell’animo, che spinge alla trasgressione, delle norme e delle relazioni, in una rappresentazione che è molto lontana da quella dell’amore maschile. Proprio dopo aver evocato il suo genos, la sua stirpe caratterizzata da questo marchio erotico violento e trasgressivo, Fedra confessa la passione per il figliastro e fornisce dunque una diagnosi al proprio dolore: “Gli uomini stanno male, ma non già, credo, in rapporto all’indole, chè il senso sono molti ad averlo. La ragione è un’altra. Conosciamo e distinguiamo ciò che è bene, ma non lo pratichiamo, o per pigrizia o perché preferiamo all’onesto un piacere”. (vv. 379-382). Il desiderio, che è presentato come veleno, corrosione interna, e che porterebbe verso il sedimento alla passione amorosa, si trasforma e accompagna al desiderio di morte, come unica via di salvezza: questa tematica della fuga verso la morte caratterizza, come abbiamo visto, i sintomi anche di Io, che vorrebbe la morte come termine dei suoi affanni e tormenti, del suo errare. La nutrice, in questo continuo confronto, ha il ruolo di riportare invece la vicenda di Fedra entro una cornice di banalità e di superficialità (l’amore accade a tutti), che svisisce la violenza della passione e che non premette una comprensione efficace e vera fra le due donne (vv. 435 e segg). A Fedra manca, come invece aveva avuto Io, un interlocutore maschile che riformuli le sue pene, che le permetta una via di uscita
terapeutica. Di fronte a una malattia che le appare “normale”, la nutrice contrappone la medicina degli uomini (che utilizza i *pharmokoi*) ai rimedi magici, rituali, salvifici delle donne (i *mechanoi*) (vv. 478-481): la soluzione descrive le emozioni e le passioni come di pertinenza femminile e separa mondo maschile e mondo femminile, all’interno di una trama tutta incentrata però sull’insania di questa separazione e sulla necessità di un dialogo fra maschile e femminile. L’episodio, inoltre, mette in luce la sfiducia di Fedra nei confronti della parola, percepita come fonte di tradimento e di funeste conseguenze, e invece l’uso fatuo, banalizzante, ambiguo e perfino inconsapevole che della parola propone la nutrice, con evidente richiamo anche al tema dell’esclusione della parola che l’educazione antica perpetrava nei confronti delle donne: il *logos*, inteso come raziocinio, come discorso, come capacità retorica, in tutte le sue forme, non può essere posseduto e manipolato saggiamente dalle donne, pena l’ingresso in un universo di conseguenze fatali. La sfiducia di Fedra nella parola appare profetica, poiché proprio il discorso che la nutrice fa ad Ippolito, rivelando il segreto della regina, dà il via alla catena di atti violenti che si dipanano: nel caso di Fedra, contrariamente a quanto accadeva ad Io, la parola resta manipolata e stravolta dalle donne, che non ne sanno fare uso saggiamete. Da questo punto di vista, il cammino che Fedra compie, che è tutto interiore e non esteriore come quello di Io, non può essere considerato formativo: la follia di Io prevede una crescita e una meta, che la porterà ad una pacificazione, e prevede una relazione di formazione con colui che l’ha ascoltata e ha saputo raccogliere il suo dolore; la follia di Fedra non trova relazioni formative attorno a sé: la nutrice ha sottovalutato e banalizzato, non ha saputo mettere in atto un vero ascolto; Ippolito è privo di capacità di relazione. A questo punto Fedra invoca solo il silenzio, sia nei confronti della nutrice (v.685; 706-707), sia nei confronti del coro (vv. 710-712). Il silenzio è infatti l’unica possibilità di non offuscare una “buona fama”: Fedra cerca quindi di rientrare in quell’ideale formativo femminile che era tipico della cultura greca antica, centrato sul nascondimento, sul silenzio, sulla sottomissione. La buona fama di una donna, che può essere fondata solo sul suo silenzio e sul silenzio che su di lei è fatto, è perfino condizione per garantire la fama dei figli. (vv. 715-717) In questo momento di massima tensione, è significativo che il coro intoni il suo canto evocando con immagini molto liriche le acque, l’Adriatico e il Po con i suoi gorghi, la spiaggia delle Esperidi, la nave cretese che solca i flutti marini: anche in questo caso, la malattia mentale femminile è riconnesse alla fluidità, all’elemento primordiale delle acque, al movimento e allo scioglimento. L’arrivo di Teseo, il maschile che potrebbe dialogare
con Fedra, è intempestivo e diviene inconsapevolmente vittima e complice del delitto ordito dalla donna e il gesto di Teseo di sciogliere i lacci che chiudono la lettera è l’epilogo dello scioglimento dal dolore che Fedra desiderava, e costituisce anche l’epilogo della relazione con la parola. Se inizialmente Fedra si era ritirata nel silenzio, unica arma e conforto, poi aveva tentato di esplorare la possibilità di parola cercando di dare parola ai sintomi del corpo, poi finisce per utilizzare la parola scritta in un ultimo inganno mortifero, cercando la morte, ma anche donando la morte. La malattia mentale di Fedra è senza possibilità di soluzione, né in vita, né dopo la sua morte. Fedra è schiacciata fra due dee: la dea del desiderio dell’incontro (Afrodite) ma anche della violenza della passione; la dea della selvatichezza, dell’uscita dalla comunità civile (Artemide), della trasgressione: il ruolo femminile che è tradizionalmente di stabilità entro un interno, è lacerato, dilaniato, dalla passione dell’interno (la casa) e dell’interiorità e dal richiamo verso l’esterno, l’altre rispetto alla comunità umana. Le due dee rappresentano i due poli opposti del femminino così come l’Olimpo greco l’ha delineato: l’una, incarnazione della donna-amante, trasgressiva rispetto al legame matrimoniale perché portatrice di un valore primordiale dell’amore, non inscrivibile all’interno di una relazione normata e codificata socialmente e moralmente; l’altra, personificazione del femminile autarchico, sfuggente, primitivo nel suo sottrarsi al maschile, e paradossalmente dea protettrice dei riti di iniziazione femminile alla pubertà e anche di passaggio e preparazione al matrimonio. Euripide sembrerebbe, quindi, richiamare alcuni aspetti fondamentali della rappresentazione del femminile e delle pratiche educative destinate alle donne e connesse alla codificazione del loro ruolo familiare e sociale. (Seveso, 2002: 77)

La malattia mentale femminile, che è lacerazione e disarmonia, si presenta come coscienza della colpa e desiderio della colpa, così che la donna diviene ossimoro e mistero, essere intessuto di fragilità, di incompletezza. L’impossibilità di soluzione è data anche dalla mancata sincronia fra i tempi interni della follia di Fedra e quelli esterni dell’arrivo di Teseo: al tempo della malattia, che è urgente, pressante, immediato, si contrappone quello lento del tardivo soccorso, che non riesce a realizzarsi: Io e Prometeo, l’una presa dal suo girovagare, l’altro intrappolato dalle catene riescono a trovare un punto di incontro fra i loro tempi, punto di incontro che alla follia di Fedra non è concesso.
4. **CASSANDRA: LA MANIA PROFETICA E L’INCOMUNICABILITA’**

Accanto alla descrizione delle follia erotica di Io, possiamo trovare, nelle opere di Eschilo, un’altra follia al femminile altrettanto significativa nel personaggio di Cassandra. Occorre innanzitutto sottolineare che l’intera tragedia propone agli spettatori il tema inquietante del femminile come radice passionale, scomposta, sanguinosa entro le mura domestiche ed è centrata esplicitamente sul dualismo maschile/femminile. Quando Cassandra appare sulla scena a lei si relaziona inizialmente solo Clitemnestra, contrapposta con la sua lucidità e il suo parlare logico: il tema della parola logica, chiara, posseduta da Clitemnestra, a cui risponde il silenzio e poi la parola sconnessa, folle di Cassandra attraversa tutto il dialogo fra le due (vv.1050-1052). In queste battute, la donna, straniera, schiava, folle, è definita dall’altra donna, potente, con aggettivi di disprezzo (barbaro) e con il paragone animale (la rondine), quasi a sottolineare il suo appartenere alla sfera dell’incivile, del selvatico, sfera alla quale la regina contrappone un uso retorico, logico, abile della parola (la persuasione). Cassandra, come Io nel *Prometeo incatenato*, diventa figura femminile della follia connessa con l’isolamento della sfera dell’umanod e con la bestialità: è paragonata più volte ad animali, viene definita da altri con disprezzo, nel suo mutismo, e tutto ciò sembra richiamare, come nel caso di Io, una liminarità fra malattia mentale femminile e dimensione della natura, nel suo aspetto più incontrollato, incontrollabile, inquietante. Solo quando Clitemnestra esce di scena, Cassandra prende voce e si anima, percorre scompostamente quel lungo tappeto rosso che prima aveva percorso con solennità Agamennone, in preda ad un canto e una danza che sono sussulti, frammenti onomatopeici, lamenti, proponendo un impasto indissolubile fra fisicità, voce, discorso: come la parola è usata solo metaforicamente, liricamente, irrazionalmente, così la gestualità è scomposta, fremente. Il coro, personaggio maschile, le si pone di fronte con atteggiamento di osservazione pietosa, dapprima ricordandole che è vano invocare Apollo perché è un dio che non ama i lamenti e i canti luttuosi (vv. 1072-1079), ma al tempo stesso registrando che la ragazza è in contatto con il dio nonostante il mutamento del suo status sociale. A questo punto, la fanciulla dà inizio alla sua profezia, di fronte al coro che tenda di entrare in relazione con lei, senza però stabilire un contatto continuativo e profondo, ma all’interno di una relazione frammentaria, fondata più sull’interrogazione e sull’incomprensione, che sulla condivisione. Il talento della profetessa è comunque riportato ad una sfera animale, con una contiguità fra follia femminile e
bestialità/dimensione della natura che appare cifra ricorrente e significativa; riemerge, infatti, in forma esplicita anche più avanti, quando il coro ribadisce che la fanciulla è invasa dal dio (theophoretos, v. 1140) e pare un usignolo (vv. 1142-1145). La contiguità fra malattia mentale femminile e dimensione naturale è sottolineata anche dalla parentesi che Cassandra apre rispetto al suo individuale futuro, connettendolo al passato con le immagini dei fiumi (vv. 1150 e segg), con richiami ai corsi d’acqua e alla liquidità che già aveva caratterizzato il personaggio di Io e di Fedra. Cassandra trascina poi il coro nel suo canto e nella sua danza, perché i vecchi argivi stessi cominciano ad esprimersi con frasi frammentarie, con gemiti, con espressioni di dolore e di panico: rispetto ad Io, non si trova ad interagire con un personaggio maschile che può restituirle la sua narrazione riformulandola secondo vincoli temporali e logici, perché il coro dell’Agamennone è trascinato emotivamente e cede allo stato di panico dovuto anche all’incomprensione evidente. In questo caso, contrariamente a quanto accade ad Io di fronte a Prometeo, non c’è spazio per una relazione terapeutica e formativa: Cassandra non trova un personaggio maschile che le risponde supportandola e fornendole una ricostruzione accettabile del passato e del futuro e la possibilità di una speranza. L’episodio si conclude con la fanciulla che lamenta che sarà gettata all’inferno “con la mente in fiamme” (thermonos), immagine ripresa più avanti (“come il fuoco mi prende!”: vv. 1256-1257), che richiama gli stessi sintomi di pressione dolorosa, di tormento fisico mostrati da Io: la conoscenza della sacerdotessa è profonda, ma inefficace. Si straccia, pertanto, le vesti profetiche e si avvia a intonare il proprio canto funebre, mentre il coro subito dopo la paragona alla vacca sacrificale che è portata verso l’altare (vv. 1295e segg).

5. LE BACCANTI: LA MANIA INIZIATICA, IL MISTERO, IL RITO, LA TERAPIA

In questa sede ci occuperemo solo di alcuni aspetti della rappresentazione della follia iniziatica femminile connessa al culto bacchico presenti nell’opera di Euripide: vorremmo ricordare che tale opera, densissima di complessi significati e di una simbologia assai articolata è ed è stata oggetto di discussioni ampissime da parte dei commentatori, discussioni che non riteniamo pertinenti in questa sede. La follia estatica prodotta dalla partecipazione ai culti di Dioniso è una delle forme maggiormente citate e conosciute nei documenti antichi, ma resta ancora non del tutto chiara per gli studiosi.
(Massa, 2012; Scarpi, 2002).\(^5\) E` ormai accertato che la partecipazione ai culti bacchici non fosse solo femminile, ma appare un dato per noi significativo il fatto che sulla scena teatrale Euripide abbia scelto di presentare gruppi di donne dedite al culto bacchico e anzi la trama della tragedia prende avvio proprio dal problema della partecipazione femminile ai culti. Nel prologo, infatti, Dioniso stesso descrive le donne che ha colpito (vv.23-25): questa descrizione insiste sulla dimensione femminile del culto, richiamando le pratiche di oloiygmos (urla selvagge) e di oribasia (fuga sui monti) che erano probabilmente diffuse in Macedonia più che nel resto della Grecia, prendevano ispirazione da culti traci e coinvolgevano certamente gruppi di donne; la descrizione allude poi esplicitamente a comportamenti fuori dalla norma e della misura, quindi a una follia femminile manifestata in maniera inconfondibile dalle urla e dall’abbigliamento; gli oggetti evocati, infine, collocano immediatamente agli occhi degli spettatori la follia femminile in un ambito di primordiale vicinanza con la natura e con il principio della vita che genera/rigenera: le nebridi, mantelli di pelle di cerbiatto, mescolano l’identità umana e quella animale, facendo apparire simili le donne agli animali selvatici, le celebranti il culto alle vittime del culto; il tirso, presente in numerose testimonianze iconografiche, è un bastone o asta in cima al quale è collocata una pigna avvolta da rami di edera, con evidente allusione al simbolo del ramo secco dal quale miracolosamente risorge la vita, e quindi con allusione alla fecondità infinita presente nel mistero della natura; un’ulteriore allusione alla fecondità è costituita dal motivo dei serpenti e da quello delle corna taurine (motivi che tornano poi con insistenza all’interno della tragedia), che sono connessi al culto della Grande Dea europea (Gimbutas, 2008) e che sono ricorrenti anche nell’iconografia delle menadi.\(^6\) Più avanti, il dio insiste più di una volta sul tema della fuga dalle case, tema che è particolarmente significativo poiché la domesticità è l’unico ambito di vita concesso alle donne nella cultura greca antica e l’unico ruolo che esse potevano rivestire all’interno della comunità civile: l’evasione dalla casa è, quindi, per le donne il rifiuto del proprio ruolo, la trasgressione per eccellenza. Nel discorso compiaciuto del dio, infine, compare con insistenza il tema della maternità: le principesse tebane sono punite con la

\(^5\) Sull’eventuale spinta eversiva dei riti dionisiaci gli studiosi non sono concordi, alcuni rilevando che si giunse ad una istituzionalizzazione dei rituali connessi al dio, altri sottolineando come le rappresentazioni e la simbologia connessi al dio fossero estremamente trasgressive (Scarpi, 2002; Detienne, 2007).

\(^6\) Il motivo del serpente è molto complesso nell’antichità greca; nel caso in oggetto, ricorre per molti aspetti: gli antenati di Penteo sono Cadmo e Armonia, cui toccerà in sorte la metamorfosi serpentina; i serpenti richiamano gli eroi nati dalla terra fondatori di Tebe; il padre di Penteo è Echione, il cui nome significa serpente.
follia per aver insultato la madre Semele; Dionsio invoca Rea, Grande Madre come colui che ha trasmesso il rito; Agave, madre di Penteo, sarà la madre assassina. Questo tema, che nel caso di Io rappresentava la possibilità di guarigione futura, nel caso di Fedra quasi la causa del suicidio, nelle Baccanti percorre tutta la tragedia, mostrando le donne /madri che rifiutano/reinterpretano il loro ruolo, come vedremo in seguito, e mostrando l’ascendenza matrilineare della follia rituale femminile, quasi connessa con qualcosa di atavico e anche di liminare, straniero, lontano rispetto alla civiltà greca fondata sulla misura (Seveso, 2012). Dioniso conclude il suo prologo congiungendosi ai cori di baccanti che lo accompagnano già dai suoi viaggi e che quindi si differenziano dalle donne tebane fuggite sui monti solo ora. I due gruppi si fonderanno poi, ma possono rappresentare diversi aspetti della mania rituale femminile: il gruppo asiatico, contrassegnato anche dall’abbigliamento straniero, preso dalle danze e dai canti sfrenati, frenetici, al di fuori del nomos greco, ma anche ormai all’interno di una ritualità consolidata, il gruppo tebano, più recente, meno esotico, ma anche per certi versi più trasgressivo, perché trascinato improvvisamente fuori dal proprio ruolo, dall’unico luogo possibile, per percorrere strade non conosciute e non concesse. Il coro delle baccanti entra in scena subito dopo Dioniso, con effetto molto accenante e sconvolgente, imponendo la propria musica trascinante: la coralità elimina ogni identità individuale, ma permette anche alle donne di vivere senza freni una nuova identità gruppale e simbiotica, in cui annullare i confini dell’io, quale sintomo di questa mania; l’accento ripetuto sugli elementi esotici e sul richiamo alla Madre asiatica sottolinea la dimensione femminile e materna del rito, ribadita anche dalla narrazione lirica e concitata della nascita di Dioniso; le immagini di liquidi che scorrono (“scorre la terra di latte, di vino, di nettare d’api fluido” v.141-142) richiama la fluidità che era presente anche nelle rappresentazioni della follia femminile di Io, Fedra, Cassandra; le immagini ricorrenti e insistite della fuga sui monti, delle vesti di animale, del tirso, dell’edera rimarcano il tema della contiguità e della consonanza fra follia femminile e sfera della naturalità. L’arrivo sulla scena di Penteo e il suo discorso tradiscono accenti di riprovaazione e di denuncia e sottolineano la trasgressività di queste manifestazioni femminili, che sono rimarcate dalla ribellione al ruolo di mogli legittime relegated nella domesticità. Ma la descrizione della follia femminile è estremamente sfaccettata: una visione di beatitudine appare evidente nella descrizione che poco dopo il nutrizzio offre a Penteo delle baccanti avvistate sul monte Citerone: le donne vengono definite potnia (v. 664), ovvero “auguste, venerande” con aggettivo formato sul calco di potnia,
signora, ma anche dea, da venerare, e quindi con un richiamo alle divinità antiche potenti e solenni del matriarcato (vv. 683-688). L’estasi donata dalla follia produce una dilatazione della coscienza che permette all’io individuale di sconfinare nel gruppo ma anche nella compartecipazione alla vita naturale del paesaggio circostante, in uno scenario profondamente suggestivo. Questa narrazione prosegue con un quadro di profonda e idilliacca immersione nel mondo naturale, nel momento in cui le donne scuotono il torpore del sonno dalle membra, si radunano, al di là di qualsiasi differenza di età (giovani, vecchi, vergini) dando vita ad uno spettacolo “di armonioso decoro” (eukosmias) e si mescolano con gli animali selvaggi (vv.697-703). Il passo sembra richiamare significati molto profondi riguardo sia al ruolo femminile nella città sia all’educazione femminile: il passaggio all’età adulta, infatti, era nella città antica sovente caratterizzato da pratiche che prevedevano l’immersione in un mondo selvaggio e naturale (cfr. le Brauronie e i riti sacri ad Artemide: si veda: Seveso, 2010), come momento in cui il femminile- percepito come inquietante, non civilizzato, al di fuori della città – emergeva per poi essere “addomesticato”, ovvero per poi accettare di rivestire il ruolo attribuito alle donne nella comunità. La descrizione del nunzio, inoltre, prosegue narrando alcuni particolari delle imprese della menadi che richiamano sia la vicinanza alla natura, sia il tema della liquidità: le baccanti, infatti, percuotono pietre da cui stilla miracolosamente acqua, battono i rami al suolo e fanno sgorgare fonti di vino, o provocano il fuoriuscire di fonti di latte o correnti di miele (vv. 703 e segg). Questo scenario di armoniosa compartecipazione e di pace collettiva è alterato e spezzato da un evento violento, dal tentativo messo in atto da parte degli inviati de re di catturare Agave: l’inseguimento, infatti, provoca un improvviso eccesso nelle donne che divengono vere e proprie furie. Esse catturano vacche e tori e ne dilaniano le carni facendole a brandelli a mani nude, si introducono nelle case e rapiscono i bambini, saccheggiano, dilaniano; le imprese delle donne divengono sorprendenti e impressionanti non più per il loro armonioso stato di estasi e di godimento sereno, ma per la crudeltà e per l’esibizione di capacità fisiche sovrumane (smembrano carni a mani nude, girano con fiamme che non incendiano i loro corpi, non sono ferite dal lancio di giavelotti e frecce, scaviano con forza insititata i tirsi). La folia estatica femminile si tramuta, quindi, in una sorta di eccesso che altera e azzera i limiti fisici e che travalica qualsiasi ruolo e qualsiasi norma, in un crescendo di scene estremamente crude. Il coro successivo, che anticipa l’uccisione di Penteo (vv. 976 e segg.), ci mostra le baccanti sfrenate, in preda alla rabbia, evocata come divinità (Lissa) e associata alla
furia animale, anche se le immagini animali si susseguono anche per indicare Penteo, inopportuno e insolente invasore e curioso, paragonato al cucciolo di leone o di Gorgone (v.990). Il gesto violento e scioccante delle menadi che attaccano e fendono il corpo del re è presentato come gesto di giustizia, nei confronti di chi non ha saputo accettare il limite (v. 100 e segg) e punizione necessaria verso chi è definito *atheos*, *anemos*, *adikos* (v. 995), ovvero senza dio, senza legge, senza giustizia. Ma il coro evoca anche una dimensione fondamentale e significativa che percorre tutta l’opera, ovvero quella della maternità: Penteo è definito figlio di una leonessa o di una gorgone, quindi di creature feroci, incivili, mostruose, e rappresenta il descendente di una stirpe che si definisce “nata dalla terra”, come ricordato più volte nel canto frenetico del coro di donne, di una stirpe, perciò, che fonda la propria cittadinanza sulla negazione della maternità. Penteo, inoltre, deve essere punito proprio perché non ha rispettato la madre di Dioniso, e viene punito dalla sua stessa madre, Agave, che, in preda al delirio e alle allucinazioni, lo vede come leone e trascina il gruppo delle donne in una impetuosa caccia e nel successivo smembramento del corpo del figlio. Il delitto funesto si chiude quando Agave stessa, abbandonati i monti, si avvicina alla città: l’ingresso della regina nella città costituisce il termine di questo cammino che l’aveva portata fuori, dalla civiltà, dalla comunità, dal suo stesso ruolo di donna e di madre, e il momento in cui alla sua follia, intesa proprio come non accettazione di quei contesti e di quei ruoli, deve essere dato contenimento e ascolto. La terapia incomincia quando Agave incontra il vecchio padre, Cadmo, che giunge portando i resti del povero corpo di Penteo e che immediatamente (vv. 1246-1250), definisce il delitto compiuto dalle donne come *penthos ou metretor*, lutto senza misura; l’anziano padre quasi si augura che le figlie restino nel loro stato di follia, poiché si rende conto che il ritorno alla realtà procurerebbe loro un *algos deinon*, un dolore tremendo, mentre il delirio le lascerebbe in uno stato non fortunato ma neanche di infelicità (vv. 1259 e segg.). Il dialogo serrato con il padre Cadmo conduce Agave in maniera ferma e dignitosa verso un progressivo riavvicinamento alla realtà: in questo passo, il drammaturgo sembra portare sulla scena una vera e propria terapia della parola che il vecchio re mette in atto, attraverso interrogativi circostanziati alla figlia. Agave inizia a definirsi “tornata in sé”, “mutata”, (v. 1270), dopo che il padre l’hai invitata a volgere lo sguardo al cielo, a fissare con occhi diversi il suo trofeo. Poi, il padre guida la figlia nel riconoscimento di sé, facendole ricostruire la sua storia (il matrimonio, il parto), in una sorta di anamnesi indotta, fino al riconoscimento della vittima, “vedo un dolore enorme, immenso”,

1554
megiston algos (v. 1282). Poi, il dialogo/contenimento permette la ricostruzione del delitto, del luogo, del modo, e infine la riflessione sulle cause, ovvero la follia e la colpa di non aver rispettato la divinità. Il colloquio fra Cadmo e Agave, a questo punto, è di commiserazione penosa e non di condanna, di rimpianto, di condivisione di un dolore incommensurabile.

6. CONCLUSIONI

Il teatro classico greco, agenzia formativa tra le più significative all’interno della polis antica, mette in scena in numerose trame il tema della follia e in particolare della follia femminile. Quanto emerge dalle rappresentazioni può costituire un testo di notevole importanza, poiché ci mostra sia le concezioni implicite ed esplicite relativamente a questo tema sia i messaggi formativi connessi ad esso. La follia femminile presenta caratteristiche specifiche rispetto alla mania maschile, caratteristiche che richiamano il ruolo delle donne all’interno della società del tempo e perfino le pratiche educative loro rivolte.

Nelle testimonianze che abbiamo preso in considerazione nel presente contributo, la donna giunge a manifestare diverse forme di mania connesse con entità o ambiti divini: la mania amorosa, quella profetica, quella iniziativa; in tutte queste forme, il ruolo femminile appare passivo, di persona tormentata improvvisamente da un intervento divino; se ci rifacciamo alla definizione di mania divina di Platone, manca una mania poetica femminile, che sarebbe creativa e poietica. Una caratteristica interessante è che, contrariamente a quanto avviene per la mania maschile, quella femminile appare una sorta di fuoriuscita dal proprio ruolo di genere, come è evidente da alcuni aspetti che descrivono la follia: la donna vaga in luoghi sterminati (Io), o desidera lanciarsi in paesaggi selvaggi (Fedra) o si dedica a pratiche fuori dalla città, in contesti incontaminati e “non civilizzati” (Baccanti): la donna, quindi, educata nella polis a restare all’interno della casa e a rivestire un ruolo esclusivamente privato, a causa dell’attacco maniacale vive o desidera vivere un’esperienza all’esterno. Un altro aspetto che accomuna le rappresentazioni della mania femminile, connesso con il precedente, è quello della vicinanza alla natura, aspetto che richiama la concezione antica della donna come essere che non è civile né civilizzabile, che contiene in sé un elemento di inquietante e indomabile contrapposizione alla polis e all’ordine della comunità. Questo elemento inquietante si palesa ancor di più nell’emergere di una contiguità fra donne
folli e liquidità dell’acqua: tutte le descrizioni considerate contengono con insistenza l’elemento acquatico, come specifico femminile, aspetto che simbolicamente richiama un elemento vitale, secondo, ma anche incontrollabile, con una pluralità di significati molto stratificata e complessa e un evidente richiamo ad una religiosità ancestrale connessa con la fertilità femminile. Un’altra caratteristica interessante è il fatto che la mania femminile è, contrariamente a quello maschile, sovente mania amorosa (Io, Fedra, Cassandra), con un’immagine dell’eros femminile come elemento incontrollabile, inquietante, fuori misura, tipico della donna. Infine, appare evidente in tutte le rappresentazioni della mania femminile, il tema della parola, del logos quale dimensione inattingibile alla donna, che non riesce ad esprimersi (Io), o utilizza in maniera deformata e dannosa la parola (Fedra), o usa un discorso incomprensibile e travisato (Cassandra) o si abbandona all’urlo selvaggio e all’espressione inconsulta (Baccanti). L’incontro con il maschile, quando si presenta come tempestivo e fondato sul dialogo e sull’accoglienza (nel caso di Io e di Agave) mostra agli spettatori una vera e propria terapia della parola, che sa riordinare e conferire senso alla frammentarietà data dalla mania; quando invece questo incontro e’ intempestivo (Fedra) o impossibile (Cassandra), non permette un percorso formativo e terapeutico. La rappresentazione della mania femminile nel teatro classico greco, dunque, ci mostra il profondo ed ineludibile intreccio fra percezione dell’alterazione mentale, ruolo di genere, educazione, formazione nella città antica.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

LOCAS EN LA OBRA DE ELENA SORIANO

M. Jesús Soler Arteaga
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

Porque mi vocación más auténtica y radical no era la maternidad, es decir la generación física, sino la espiritual —la literaria concretamente—, considerada desde Platón acá una superior virtud en los varones y un pecado contra natura en las mujeres (Soriano, 1986a: 34).

Este “pecado contra natura”, esta trasgresión ha sido castigada en muchos casos con el olvido, como constata Janet Pérez (1983) en su libro Novelistas femeninas de la posguerra española, basándose en los datos que nos ofrecen las investigaciones de Karen Hardy. De las investigaciones de ambas se desprende que estas escritoras han sido generalmente ignoradas por la crítica y que los trabajos existentes son muy breves y en muchos casos están incompletos.

El caso de Elena Soriano no ha sido una excepción, aunque el precio de su trasgresión fue bastante alto para alguien que, como ella, entendía la literatura como una forma de compromiso con la realidad, así lo expuso en su artículo “Escriitoras de los cincuenta”:

Yo como he dicho otras veces —incluso en la declaración de principios de mi revista El Urogallo—, sigo teniendo fe en el poder de la literatura, sea cual sea su medio comunicativo, para cambiar el mundo, como predicó el ideólogo Marx; para cambiar la vida, como pedía el poeta Rimbaud... (Soriano, 1993: 294).

Su actitud frente a la mujer no estuvo exenta de polémicas. Concha Alborg en el mismo texto se refiere a este asunto concluyendo que sus novelas desprenden un claro mensaje feminista y lo mismo podría decirse después de leer muchos de sus ensayos; sin embargo, la crítica ha dudado en ocasiones del feminismo de Elena Soriano, tal vez refiriéndose a que no se trató de un feminismo militante o político. Sin embargo, ella misma zanjó esta cuestión en algunos de sus artículos, por ejemplo en el titulado “La conquista más difícil”:

De ahí que ahora las mujeres de casi todos los países estén empeñadas en “la conquista más difícil”: la de sus pequeños derechos subjetivos. Debo confesar que yo por no ser feminista en el sentido clásico —o acaso por serlo de modo más radical y absoluto— siempre he recabado personalmente tales “pequeños derechos”... señalaré unos cuantos que me parecen inexistentes o muy precarios en la mujer española actual: el derecho a la autodefinición, el derecho al crédito intelectual, el derecho al respeto al trabajo vocacional, el derecho a la deserotización, el derecho a la amistad... (Soriano, 1993: 248-249).
Su preocupación por la situación de la mujer en la sociedad española, especialmente en el terreno literario, y el fuerte grado de compromiso que demostró a lo largo de su vida hacen que consideremos a Elena Soriano como una autora feminista. Aunque su posición, como bien refleja este fragmento, no fue nunca “clásica”, sino que iba más allá de las reivindicaciones de aquellos años con una posición consciente, activa y reflexiva. Prueba de ello son los numerosos artículos con los que participó en las jornadas de la Asociación Española de Mujeres Universitarias (incluidos en su obra *Literatura y vida*) y la construcción de los personajes femeninos que trazó en su obra narrativa, cuyas actitudes le ocasionaron graves problemas con la censura.

2. **Biografía**

Elena Soriano Jara nació en 1917 en Fuentidueña de Tajo (Madrid), aunque sus padres eran cordobeses, y falleció en 1996 en Madrid. Su infancia transcurrió por diversos pueblos de Andalucía y Castilla. Antes de los cinco años aprendió a leer y a partir de ese momento comenzó, como ella misma lo llamaba, su “manía” de escribir; a los diez años sus cuadernos escolares se convirtieron en pequeñas novelas y con catorce publicaba artículos en diversas revistas de provincias.

Creció en un ambiente familiar pobre y culto. En 1935 terminó la carrera de Magisterio, estudió inglés y francés e inició nuevos estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, con premio extraordinario de ingreso, aunque no los pudo terminar debido a la guerra civil. Durante la contienda vivió en Valencia donde se casó con el empresario Juan José Arnedo.¹

La guerra civil y la dictadura posterior fueron, como para tantos otros autores de esta época, hechos determinantes en su vida, a los que se unieron las muertes de familiares cercanos y una difícil situación económica: "Mi primera juventud fue malograda por la guerra y la posguerra, en el bando de los vencidos: conocí la penuria personal, el éxodo, la cárcel...; sufrí la expulsión profesional y prohibición de estudios oficiales..." (Soriano, 1994: 246).

Concretamente en esta etapa comprendida entre la preguerra y el estallido de la guerra se sitúa la acción de su primera novela *Caza menor*, aunque el conflicto bélico y la situación posterior aparecen presentados de forma objetiva, sin posicionarse a favor

---

¹ Nacido en Fuenteálamo, Albacete, en 1918 y fallecido en Madrid en abril de 2015, recordando siempre a Elena Soriano y esperando nuevas aportaciones críticas sobre su obra.
de ninguno de los dos bandos, dejando que el lector reflexione y saque sus propias conclusiones. Ella misma explicaba cómo surgió la idea de escribir esta novela en una nota que su hija Elena Arnedo (2000) reproduce en la introducción de El donjuanismo femenino:

Ni me atrevería a soñar en volver a escribir y publicar algún día. Me consolaba esforzándome en cumplir mi papel de ama de casa y madre [...], leyendo más que nunca, cultivando mi francés, estudiando inglés. Pero con todo me sentía como encastrada, enroscada en mí misma, durmiendo, como esos animalitos que se meten bajo la tierra y se abandonan a un letargo inmóvil mientras esperan que pase el largo invierno letal; pero yo veía una duración infinita al largo invierno de España... No sé qué me ocurrió: en el año 1948, durante unas vacaciones de verano en la sierra próxima a Madrid, en una casita alquilada, en medio de un paisaje impresionante, rompí a escribir de una manera torrencial, incoercible: Caza menor, la primera novela, desde aquellas que escribía en mis cuadernos escolares cuando tenía diez años (Soriano, 2000: 12).

Caza menor se publicó en 1951 obteniendo un gran éxito de crítica y despertando un gran interés. Prueba de ello es la adaptación o el plagio de ciertos pasajes de la novela, como denunció la propia autora en su entrevista con Alicia Ramos (Soriano, 1994: 248), por parte de Carlos Saura en la película Ana y los lobos (1972). Este plagio fue reconocido por la SGAE (Sociedad General de Autores Españoles), aunque Elena Soriano no llevó a cabo ninguna acción judicial, puesto que así se lo aconsejaron, “por tratarse de un enemigo demasiado poderoso”, contra el que tampoco pudieron hacer nada otros autores. En 1976 TVE realizó una nueva adaptación respetando los derechos de la autora.

La redacción y publicación de las novelas que conforman la trilogía Mujer y hombre en la década de los cincuenta, al igual que la obra antes mencionada, sitúan a Elena Soriano en esa generación. La trilogía citada está integrada por La playa de los locos, Espejismos y Medea 55, que en principio aparecieron por separado pero que formaban parte del mismo proyecto y años más tarde se reeditaron en un volumen.

Las dos últimas obtuvieron el permiso para ser publicadas; sin embargo La playa de los locos no consiguió la aprobación de la censura, pese a que contaba con el apoyo del Director General de Prensa que era amigo del editor de la obra, Saturnino Calleja. Aun así ni la autora ni el editor se resignaron y alentados por el Director General publicaron la novela haciendo constar en ella que se trataba de una edición no venal y distribuyéndola sólo entre amigos y críticos. Sin embargo, este hecho provocó la consiguiente represalia oficial quedando prohibida la publicación de cualquier obra suya, como ella misma explica en el prólogo a la edición de 1986 titulada “Treinta años después” (Soriano, 1994: 127). Aunque nunca se llegó a averiguar, la autora siempre
tuvo la sospecha de que alguien superior estaba interesado en que no se publicara la
tristología e incluso en anularla a ella como escritora; infundada o no la suposición, la
medida fue real en la práctica.2

Esta prohibición supuso un obstáculo insalvable tanto en el ámbito personal, al sumir
da la novelista en una profunda depresión, como en el literario, al acabar con el prestigio
que comenzaba a tener. Fue la causante además de que dejara de escribir novelas,
puesto que no podía concebir la escritura si ésta no llevaba unida la posibilidad de
compartir lo escrito con el público. No obstante, el abandono hizo que se dedicara a
cultivar otros géneros como el artículo, el ensayo, el relato breve, etc.

Sin embargo, sí hay un rasgo de la personalidad de Elena Soriano que llama
fuertemente la atención es su decidida vocación literaria: su pasión por la escritura y por
la creación, su amor por los libros y la lectura y también su entrega a la reflexión y al
estudio de clásicos y coetáneos.3 También destacan en ella su capacidad para reconocer
los problemas existentes en el momento histórico que le tocó vivir, entre los que destaca
la dificultad añadida de ser mujer y sobre todo una mujer que reivindicaba los derechos
y libertades que le habían sido negados, así como la coherencia para conducir esta
vocación sin abandonarla totalmente y sin doblegar ni sus ideas, ni su forma de entender
la literatura.

Estas ideas estaban fuertemente arraigadas en ella y la impulsaron a enfrentarse a la
censura distribuyendo una edición no venal de su novela entre amigos e intelectuales, un

2 Jesús Pardo (2001) comenta en un artículo publicado en internet (actualmente no está disponible) que se
prohibió la publicación, porque la autora se negó a modificar el final. La autora omite estos hechos en su prólogo:

Cuando la censura franquista le prohibió La playa de los locos y ella, así y todo, la
distribuyó en edición no venal entre sus amigos, las autoridades culturales irritadas le
advirtieron que en adelante no permitirían la publicación de ningún libro suyo, y esta
prohibición fue para ella tan traumática que la inhibió de volver a escribir novelas largas. El
sacerdote censor Avelino Esteban, que era quien estaba juzgando La playa de los locos, la
mandó llamar y le dijo que permitiría la publicación de la novela sí cambiaba el final,
haciendo que la protagonista una mujer desesperadamente enamorada de un muerto y ajena
da las preocupaciones pseudorreligiosas del franquismo se metiese a monja. Ella rehusó,
alegando que ello equivaldría a rescribir casi totalmente la obra, porque su protagonista era
una muerta en vida.

Este mismo hecho aparece reseñado en el artículo titulado “In memoriam Elena Soriano” que se publicó
en el número especial que dedicó la revista República de las letras en homenaje a Elena Soriano, fallecida
en 1996.

3 Eléna Arnedo comentaba que la pasión que sentía por la lectura era incluso mayor que la que sentía por
la escritura: "Con el paso del tiempo, su innato afán de perfeccionismo había ido en aumento: había
adquirido una cierta forma de sabia humildad y su pensamiento íntimo era la famosa máxima: Sólo sé que
no sé nada. Ello la llevaba a buscar incansablemente información y bibliografía sobre un tema tan amplio
como el que se trataba de temas, a lo cual ayudaba su pasión por la lectura, probablemente superior a su
pasión por la escritura" (Soriano, 2000: 14).
acto de rebeldía que, como indicamos anteriormente, fue duramente castigado por las autoridades. En este sentido son muy significativas las palabras que le dedica Manuel Abellán (1980: 165) en su obra sobre la censura literaria:

1955
Otra novelista prometedora, pero cuya carrera quedó truncada en parte por la censura, fue Elena Soriano. En 1955 publica por cuenta propia su trilogía *Mujer y Hombre*, relatos feministas que tuvieron la desgracia de salir a la luz antes de tiempo. La primera novela de la serie, *La playa de los locos*, no pudo ser distribuida por haberle sido negada la autorización. Dicha obra se convirtió en una edición no venal, sometida a régimen de obsequio entre amigos.*

* Veintiún años más tarde, el 11 de febrero de 1976, desaparecido ya Franco y a raíz de la adaptación televisada de una de sus novelas, solicitó autorización para poner a la venta los 1.000 ejemplares que obraban en su poder. Se accedió al ruego pese a que epígrafes y pies de imprenta no se ajustaban a las normas vigentes dado el número de años transcurridos desde el momento de su impresión y el de su autorización.

Su labor como escritora y periodista ha sido valorada muy positivamente por algunos críticos no sólo por su incuestionable calidad literaria sino también por su alto grado de compromiso, pero también ha sido injustamente tratada por muchos otros. En estos aspectos se incide en la obra *Movimientos literarios y periodismo en España* coordinada por M.ª Pilar Palomo, en la que se reseña la producción de Elena Soriano, calificándola como “una gran figura de la novela y del periodismo español de la segunda mitad del siglo XX” y analizando la actitud de la crítica hacia ella:

Este impedimento, unido al trato discriminatorio que recibió por parte de algunos críticos — fue acusada de escribir como un hombre por Eugenio de Nora y Lorenzo López Sancho —, hará que la autora abandone la literatura e intensifique su labor periodística, que había comenzado de un modo paralelo a su carrera literaria (Alborg, 1993: 57). Ha cultivado en prensa el artículo de opinión y el ensayo breve. Su labor periodística y literaria muestran una preocupación especial por la mujer, la juventud y la literatura (Palomo, 1997: 516-517).

Asimismo, en esta obra se da cuenta de los periódicos y revistas con los que colaboró, entre los que se encuentran: *Índice, Nuevo Índice, Pueblo, Galerías, El Dominical* de *Diario 16 y Hoja del lunes*; algunas de estas colaboraciones, la mayoría referentes a cuestiones literarias, fueron recogidas en la antología *Literatura y vida*.

Además de esta actividad como articulista en las publicaciones citadas, participó activamente en la vida cultural antes y después de la puesta en marcha de su propia revista, con la asistencia a distintas tertulias literarias e intelectuales, entre ellas las del Café Gijón, la de la revista *Insula*, la de María Tambre y la que una vez al mes celebraba un grupo de escritoras, entre las que se contaban algunas de las voces importantes del panorama literario español.
En el año 2001 la revista *República de las letras* dedicó un número especial a la figura de Elena Soriano, en el que participaron muchos de los colaboradores de *El Urogallo*, asiduos algunos de ellos a estas tertulias. Todos nos ofrecen una alabanza de su valía como escritora y su labor al frente de uno de los proyectos culturales más ambiciosos del final de la dictadura. La mayoría evita hacer una semblanza personal, sin embargo la fuerte personalidad de Elena se filtraba en todo lo que hacía y decía. Estos textos nos descubren una mujer apasionada que ponía el corazón no sólo en las ideas que defendía por escrito. Era hermosa y atractiva, inteligente, brillante, irónica, sensible, de fuerte carácter, erudita y a la vez humilde, temible polemista, incluso intimidante a primera vista, admirada y estimada por amigos y colegas, querida y recordada por su hija y siempre amada por su marido.

Concha Alborg señala en su introducción a *Caza menor* no sólo la crítica negativa, sino también el hecho de que su nombre ha sido ignorado deliberadamente en antologías y estudios sobre la literatura del siglo XX. La editora nos ofrece un breve pero esclarecedor recorrido, en nota, por la crítica de la que ha sido objeto y de la que se desprende tanto el desinterés como la reticencia con la que ha sido recibida su obra y su figura, no sólo durante los años en los que la censura que impuso el régimen estuvo vigente, sino también una vez desaparecida.

En 1985 su nombre vuelve a aparecer con fuerza en el panorama literario con la publicación de *Testimonio materno*, obra de carácter autobiográfico, en la que narra desde su condición de madre la vida de su hijo, fallecido en 1977 en circunstancias poco claras, pero sin duda como resultado de un cúmulo de experiencias cuyo denominador común era el consumo de drogas.

El libro está narrado desde el desgarro, pero también con un dolor sereno y una sinceridad asombrosa. Es necesario señalar su complejidad estructural, dado que está formado por fragmentos fechados como las páginas de un diario. Las fechas no son correlativas, sino que han sido ordenadas después de ser escritas, para que la biografía pueda leerse de un modo lógico, de forma que el lector sepa qué hechos sucedieron primero y cuáles después, cuáles fueron las causas y cuáles las consecuencias. La

---

4 Entre los autores que participaron en este número se encuentran colaboradores de la revista pero también conocidos y amigos de la autora madrileña, citaremos a José Luis Abellán, Josefina Aldecoa, Vicente Aleixandre, Pedro Altares, Fernando Baeza, Camilo José Cela, Rafael Conte, Gregorio Gallego, Dionisia García, Angelina Gatell, Antonio Gómez Rufo, Carlos Gurméndez, Esteban Hernández, Enrique Miret Magdalena, Joaquín Leguina, Leopoldo de Luis, José Carlos Mainer, Fernanda Monasterio, Rafael Morales, Luis Fernando Muñoz, Antonio Núñez, Jesús Pardo, Rosa Pereda, Marta Portal, Fernando Sánchez Dragó, Alfonso Sastre, Ricardo Senabre, Acacia Uceta y Celia Zaragoza.
opinión de Camilo José Cela, expresada en una carta autógrafa enviada a Elena Soriano y que está recogida en la edición de Concha Alborg (Soriano, 1992a: 459), sintetiza perfectamente el tono del libro: "Pasé por mi casa de Madrid y me encontré con tu sobrecogedor Testimonio materno, que leí de tres tirones y sin poder apartar la vista de sus páginas. ¡Cuánta amargura, cuánto talento y cuánto dolor se encierran en ellas! Y también ¡cuánta elegancia!, la misma a la que ya nos teníamos acostumbrados a quienes te conocemos, te admiramos y te queremos de antiguo".

El éxito de este libro, en el que aparecían retratados los problemas de la sociedad de la posguerra y de los jóvenes pertenecientes a la generación de los sesenta, provocó la publicación de su trilogía treinta años después y que se valorara su producción. Sin embargo, Elena no se benefició económicamente de las ventas, puesto que cedió los derechos a Cruz Roja Española, que creó una fundación llamada Crefat para ayudar a jóvenes drogodependientes y marginados. A la reflexión sobre los problemas de los jóvenes de la misma generación a la que pertenecía su hijo dedicó un número considerable de artículos y conferencias.

En 1991 publicó La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora, una recopilación de relatos escritos entre 1949 y 1989, en total once cuentos entre los que no se encuentran algunos relatos que fueron publicados en diversas revistas. Entre 1992 y 1994 se publicaron los tres volúmenes titulados Literatura y vida en los que se reúnen ensayos, artículos, entrevistas, etc. Por último, en 1996, apareció un nuevo volumen de relatos titulado Tres sueños y otros cuentos.

Su labor como ensayista tampoco ha sido valorada justamente, puesto que el ensayo cultivado por mujeres ha sido un género prácticamente “invisible”, porque a su situación periférica con respecto al canon y a las dificultades que implica su caracterización genérica, se le añade la consideración de que se trata de un género que requiere para su práctica cualidades intelectuales asociadas tradicionalmente con la masculinidad.

Póstumamente, en el año 2000, su hija Elena Arnedo dio a las prensas El donjuanismo femenino, el último libro de Elena Soriano. Se trata de un extenso ensayo en el que analizaba diversos textos literarios y en el que reflexionaba sobre las

---

5 Concha Alborg (1992a) cita en su edición de Caza menor los datos que aporta Francisco García y Pavón en su Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1958). Según este autor en la colección de relatos La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora faltaban estos textos: El pipero, Los novios viejos y Las bachas. La información desaparece en posteriores ediciones debido a la polémica suscitada por la publicación del artículo “Muchas novelistas, muchas novelitas"
relaciones entre hombres y mujeres. Sin embargo, ella tenía siempre más de un proyecto en marcha y entre los múltiples materiales que dejó sin terminar se encontraban *Sombra del amor. El banquete platónico* y su obra más ambiciosa *Defensa de la literatura*, que apareció en *El Urogallo* y más tarde en el primer volumen de *Literatura y vida* con el subtítulo *Apuntes para un ensayo interminable*.

3. LOCAS EN SU OBRA.

La irrupción de Soriano en el panorama literario se produjo con *Caza menor*, una novela de corte realista. La edición de Prensa española la clasifica como perteneciente al realismo simbólico teniendo en cuenta el significado de multitud de elementos, por ejemplo, el título de la obra alude a la protagonista que es considerada por otros personajes como una pieza de caza menor. Así, para Juan Luis Alborg (1968): “…la mujer aquí es de muy escaso relieve. Se trata de una sencilla campesina de muy pocos matices, a la que la escritora tampoco se afana por sacarle mayor partido”. Justamente ésta parece ser la intención de la autora: mostrar los conflictos de una joven provinciana casada con un hombre del que no está enamorada.

A lo largo del relato la protagonista se descubre a sí misma y tendrá que decidir si acepta sus sentimientos y sus deseos sexuales, aunque estén en contra del sistema de valores que le han inculcado y de lo que la sociedad espera de una mujer casada. No olvidemos que se trata de una novela de corte realista y por lo tanto Ana representa a una mujer corriente, sumisa, a la que el marido llega a abofetear y que tiene como lectura de cabecera *La perfecta casada*.

Es posible afirmar que esta novela ofrece al lector un fino entramado simbólico, que ha hecho a la crítica situarla en el realismo simbólico, sin embargo la propia autora pese a ser poco amiga de las etiquetas y las clasificaciones la calificó como perteneciente al “realismo intelectual y analítico”, claramente emparentado con el realismo

---

6 El libro quedó sin concluir y Elena Arnedo tuvo que organizar todo el material en el que abundaban los documentos manuscritos. Las páginas escritas a máquina estaban llenas de notas en los márgenes, las notas sueltas y también los disquetes. Todo ello muestra no sólo la dedicación con la que abordaba su labor, sino también el perfeccionismo y el rigor. Su hija señala que ella jamás habría consentido dar a las pensas el volumen sin la información bibliográfica, como de hecho se publicó el libro.

7 Eugenio G. de Nora coincide con la escritora al calificarla como intelectualista en su estudio de la novela española: “Elena soriano es, seguramente, la novelista actual de tendencia más acusadamente intelectualista (sin que esto signifique desde luego una definición precisa, sino más bien cierto contraste con el evidente predominio de la sensibilidad, el sentimiento o la capacidad de observación en las restantes cultivadoras del género)” (Nora, 1970: 152).
decimonónico que ella leía y admiraba: Stendhal, por el que mostró predilección, Flaubert con su obra *Madame Bovary*, a la que hace referencia en la novela, así como Galdós, Clarín y Dostoyevski, al que cita directamente en la primera página, puesto que en la novela se retrata la rivalidad y el enfrentamiento entre hermanos.

La escritora demuestra desde esta primera novela que es poseedora de un estilo propio elegante, contenido y muy preciso, aunque con variaciones a lo largo de su producción. Como en la novela realista del siglo XIX, en *Caza menor* predomina el tono descriptivo y el ritmo de la narración lento, aunque se agiliza gracias a los diálogos y a las descripciones espaciales y de personajes extraordinariamente precisas y bellas. El párrafo con el que se abre la novela es un buen ejemplo de esto:

Como todas las mañanas pasó el correo de Asturias a lo largo del alto terraplén, destacando con su fugitiva silueta iluminada sobre el fondo, aún sombrío, del contrafuerte montañoso. Silbó prolongadamente antes de enfilar el túnel. Y como si esto fuese una señal convenida, se alzó el primer vuelo de alondras contra el arrebol del amanecer (Soriano, 1992a: 53).

La redacción y publicación de las novelas que conforman la trilogía *Mujer y hombre* en la década de los cincuenta, al igual que la obra antes mencionada, también sitúan a Elena Soriano en esa generación.

La trilogía citada está formada por *La playa de los locos, Espejismos* y *Medea 55*. Ambientadas en la posguerra, todas comparten con la publicada en 1951 el hecho de relatar un momento clave en la vida de una mujer que se ve enfrentada consigo misma, con su entorno, con la sociedad, etc.

La primera, *La playa de los locos*, narra el regreso de una mujer a la playa donde muchos años antes se enamoró. El amor, en su recuerdo, se ha convertido en obsesión; esta situación y el desenlace, en el que la protagonista se suicida, así como el hecho de tratar un tema tabú, como lo era la virginidad, fueron los causantes de numerosos problemas con la censura.

La siguiente en publicarse fue *Espejismos*; de nuevo se trata de una novela de amor y de desamor. En este caso se cuenta la historia de un matrimonio, en el que la mujer se enfrenta a una crisis existencial antes de someterse a una operación.

Por último se publicó *Medea 55*, este título aparece sólo en esa primera edición, en las siguientes apareció sin la referencia a la fecha de publicación. En esta novela se plantea el mito de Medea, que ha sido extraordinariamente fecundo tanto en la literatura

---

8 Esta predilección por Stendhal quedó patente en entrevistas y ensayos con títulos como “Mi libro favorito: *El rojo y el negro*”, así como en las citas que salpicaban sus artículos (Soriano, 1994: 275).
como en otras ramas del arte. La acción se sitúa en la posguerra española, Daniela (Medea) es una actriz exiliada en Argentina que se enfrenta a Miguel (su correspondiente Jasón) que antepone su ambición de poder a los sentimientos y al juramento que le une a Medea.

En estas novelas, al igual que en los relatos escritos en estos años, tienen especial relevancia los personajes femeninos. La autora dibuja con especial interés a las mujeres. Mieke Bal en su libro *Teoría de la narrativa (introducción a la narratología)* reflexiona sobre los problemas relativos a los personajes (Bal, 1985: 88-90).

La primera de las cuatro dificultades que señala es el establecimiento de una línea clara divisoria entre persona y personaje, para ello considera a la primera como una entidad ontológica y la segunda, la construcción del personaje, como construcción verbal. La segunda se refiere al cuestionamiento de qué materiales son los que se deberían emplear en la descripción de los mismos. En la elaboración de criterios para una división de los personajes en tipos de categorías, aspecto esencial para poder explicar el efecto de los mismos, Bal distingue entre redondos y llanos, según presenten una evolución en el transcurso de la historia o se mantengan estables. Esta división es aplicable generalmente a las narraciones psicológicas.

En tercer lugar hay que tener en cuenta la situación extratextual para establecer la determinación de la influencia de la realidad en la historia y por tanto en la construcción del personaje. En dicha influencia aparece implicado el lector, inmerso también en un contexto particular que determinará su propia visión. Por último hay que considerar la presencia de la ideología del investigador como mediatizadora del análisis del personaje, que ha ocasionado críticas erróneas que no han contribuido a clarificar y entender mejor las obras en cuestión.

Creemos a estos personajes y entenderlos en su contexto forma parte del pacto ficcional que se establece entre escritor y lector. La caracterización extrema de los personajes que realiza Elena Soriano tiene como objetivo hacer reflexionar al lector, por ello muchos de sus personajes encarnarán a arquetipos. Así, mencionaremos varios ejemplos: Ana, en *Caza menor*, representa al eterno femenino; Daniela, en *Medea 55*, a la propia Medea; y la joven del relato *Viajera de segunda*, es una nueva Caperucita roja.

---

9 La doctora I-Fan Chen realizó en su tesis doctoral un completo estudio de los cuentos incidiendo en numerosos aspectos entre los que destacan la sociedad patriarcal, como una constante en sus narraciones, y las mujeres como un subepígrafe en el epígrafe dedicado a los personajes. Su investigación se tituló *Un estudio analítico de Elena Soriano y su cuentística en La vida pequeña, Tres sueños y otros cuentos* (2005) fue leída en la Texas Tech University.
Nos ha interesado especialmente este aspecto\textsuperscript{10} y lo hemos señalado, porque el estudio de los personajes femeninos estuvo presente en los ensayos publicados por la autora, por ejemplo en *El donjuánismo femenino* (1992b) o *El carácter femenino en la literatura clásica* (1993): “Uno de esos valores eternos, ahora cuestionables, es sin duda el ‘eterno femenino’, así denominado por Goethe y expresado en la literatura universal que se considera espejo verdadero de la realidad. Es decir que los grandes tipos literarios serían retratos del natural o bien modelos ideales que sus creadores proponen a la sociedad” (Soriano, 1993: 174).

Las protagonistas de estos textos pueden ser consideradas locas, si nos atenemos a algunas de las definiciones que da el diccionario de la Real Academia, porque actúan como si hubieran perdido la razón o como si tuvieran poco juicio y fuesen disparatadas e imprudentes. Todas ellas anteponen sus propios deseos y necesidades a lo que se espera de ellas ignorando la autoridad y la moral patriarcal.

En el caso de Ana en *Caza menor*, la protagonista huye del hogar conyugal, protagonizando una salida imprudente y sin razón que termina con su propia vida. Ana antepone su necesidad de marcharse a la obligación de cuidar de su marido y de ser para él la sublimación salvadora que propone el arquetipo del eterno femenino. La protagonista de la primera novela deja de ser el personaje plano que ha sido durante toda la obra para marcharse en plena noche sin prever las consecuencias que tendrán sus actos.

*La playa de los locos*, como delata el propio título, nos cuenta la historia de dos locos de amor. En la primera novela de la trilogía *Mujer y hombre* Elena Soriano nos hablaba de una mujer que se despide de su amado mediante una epístola, que está redactando mentalmente, y que es en realidad un monólogo interior en el que repasa su historia de amor antes de suicidarse rota de dolor por la imposibilidad del reencuentro. Un amor que comenzó 20 años antes, durante unas vacaciones y que no llegó a consumarse, pese al deseo que ambos sentían, por las reticencias morales y porque se separaron debido a que él fue movilizado por el inicio de la Guerra Civil y no regresó. Esta novela le acarreó numerosos problemas con la censura, como ya hemos mencionado anteriormente, porque la autora se negó a cambiar el final de su novela por uno más acorde con la moral franquista.

\textsuperscript{10} La mención de este aspecto es especialmente interesante en relación con el tema de nuestra investigación. El estudio exhaustivo de la obra narrativa de Elena Soriano ha sido realizado por M." de la Paz Cepedello Moreno (2007) en su tesis *El universo narrativo de Elena Soriano.*
Espejismos, en esta novela la autora nos cuenta las reflexiones de Adela, una mujer que va a ser operada de un tumor. Es muy interesante cómo la autora aprovecha el tiempo de la operación para pasar del monólogo interior de la mujer al del marido y finalmente al del narrador omnisciente que nos cuenta cómo termina esta historia. Sin embargo; la originalidad de esta obra radica en la confrontación de la idea del matrimonio que tienen ambos y la narración de sus mutuas infidelidades la de ella no consumada no por falta de ganas sino por inseguridad en su propio físico mermado por el paso del tiempo. La autora nos permite entrar en la intimidad de una mujer en crisis, que siente miedo y rechazo hacia su marido, que ha encarnado el papel de perfecta casada porque era lo que se esperaba de ella, que no se siente a gusto con su cuerpo ni con su edad, no tanto por la enfermedad como porque sabe que ya no encarna el prototipo de belleza que la sociedad le impone y que ha perdido toda relación con su marido con el que apenas se comunica, por ello elige la autora el monólogo interior porque la distancia y la incomunicación entre ambos personajes queda patente en los escasos y fríos diálogos que mantienen, además de la falta de contacto físico que en los últimos meses y debido a la enfermedad les ha terminado por alejar completamente.

Medea 55 nos presenta a Daniela, otro personaje que decide romper con el arquetipo del ángel del hogar, la esposa perfecta y madre amantísima que no duda en matar a sus hijos para castigar a su marido. Medea plantea el tema del amor que conduce a la destrucción, y que es protagonizado por una mujer que se rebela contra todo, y que responde a un arquetipo fácilmente identificable: es la mujer malvada, la bruja, la hechicera, la maga; pero en definitiva la transgresora que rompe todas las reglas y se niega a adoptar una actitud sumisa, o más bien la asume mientras cree que con ello consigue lo que quiere es lo que Concha Alborg (1992: 31) menciona citando a Toril Moi, el ángel que oculta al monstruo: “El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar –en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado”. Debemos tener en cuenta que existe en psicología una patología denominada "síndrome de Medea" sufrida por madres. Dentro de esta situación patológica se incluyen el abandono, el daño físico y las agresiones psicofísicas o afectivo-emocionales que pueden llegar incluso a la muerte de los hijos.

Por último mencionaremos a la protagonista del relato "Viajera de segunda", en el que cuenta cómo una jovencita que toma el tren dos veces por semana se acostumbra a viajar en el vagón de segunda clase cuando en realidad ha comprado un billete de
tercera. La protagonista se convierte en una nueva caperucita que desafía al revisor y mantiene durante el verano un juego de persecuciones que culmina en el último viaje para el que compra un billete de segunda. Cuando el revisor se lo pide ella se lo muestra triunfante pero se da cuenta de que ella ha perdido porque ha tenido que gastar más dinero, por eso lo sigue hasta el plataforma donde él la besa y ella lo empuja quedando atónica. Para saber el motivo tenemos que volver al principio del relato, cuando vemos que está nerviosa e inmóvil pero deseando volver dentro del vagón una vez que ha vencido al lobo feroz, como ella lo llama cuando le da el billete, empujándolo fuera del tren y deshaciéndose del deseo y del incipiente erotismo que había impregnado las últimas semanas.

El tratamiento de temas como la mujer, la sexualidad, la guerra civil, el matrimonio, el existencialismo, la incommunicación, la incomprensión, la relación entre hombre y mujer, incluidos los aspectos sexuales, del mismo modo que los prejuicios y tabúes en la España de la posguerra aparecen en su narrativa. Su obra fue censurada por considerarse inmoral por el tratamiento de todos estos temas así como por una crítica feroz de los conceptos que había sobre la mujer. Sin embargo hay que tener en cuenta que obras como La catira de Camilo José Cela, las novelas de Sebastián Juan Arbó e incluso Lola, espejo oscuro de Darío Fernández Flores, que narraba la vida de una prostituta, no tuvieron problemas para publicarse pese a tratar la sexualidad femenina.

Elena Soriano, entre otras autoras del medio siglo, sufrió en España durante la época la represión por ser mujer y una de las formas de exilio: el interior. La base del modelo patriarcal está en este fundamentalismo, y durante siglos, para sobrevivir a esa situación la mujer tenía dos opciones: someterse o rebelarse, aceptando las consecuencias que esto comportaba. Los años cuarenta fueron sin duda los peores. Las que sobrevivieron siguieron en la lucha clandestina pero la mayoría tenía miedo. Durante la posguerra hubo varias categorías de exilio, porque las mujeres adoptaron distintas posturas ante la situación en la que quedaron: las que se fueron porque su marido estaba perseguido, las que se quedaron viudas y apartadas y se cambiaron de pueblo para no ser denunciadas y las que se quedaron en sus pueblos calladas y no se atrevieron a decir nada (Duby y Perrot, 2000).
4. CONCLUSIÓN

Elena Soriano se revela como una autora de indudable valía e incuestionable trascendencia no solo por ser individualmente una figura clave en el panorama literario, sino también por ser el motor de uno de los proyectos más interesantes y comprometidos de su tiempo.

Como ella misma indicaba en su ensayo acerca de las escritoras de los 50, Elena Soriano comparte con muchas escritoras de esta generación aspectos de la temática social que no pudieron desarrollarse plenamente debido a la censura, a la situación política, al exilio interior y a la opresión de la sociedad patriarcal. La popularidad de Ana M.ª Matute, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaite y Elena Quiroga, entre otras autoras del siglo XX, no es comparable a la de Soriano debido a los problemas políticos que sufrió. No debe sorprendernos que haya quedado eclipsada en el panorama mundial, aunque algunas de sus obras le hayan otorgado éxito y popularidad. Durante las cuatro décadas del régimen franquista, muy pocas veces se les permitía a las mujeres expresar abiertamente sus opiniones, conocimientos o capacidades creativas. Era imprescindible además que éstas defendieran las tradiciones, las instituciones como la familia, la religión y la sociedad patriarcal (Duby y Perrot, 2000).

Como hemos podido poner de manifiesto en estas páginas su visión de la situación de la mujer en la época es realmente transgresora, puesto que muestra a distintas mujeres en diferentes etapas de su vida pero todas ellas tienen un denominador común: la rebeldía contra unos moldes que les vienen pequeños, aunque para romper con ellos pueda considerárselas locas.

La situación de exilio interior que había padecido fue para ella realmente penosa y la certeza de que no podría recuperar esos años hicieron que confesara con rotundidad en más de una ocasión, utilizando la célebre frase de Píndaro, que no había conseguido llegar a ser quien era. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la entrevista realizada por Antonio Núñez en 1986: "He tenido siempre la sensación de no realizar mi profunda, auténtica vocación literaria por completo; es decir, de no llegar a ser quien soy —o quien yo creo que soy—, por ser mujer, española, que ha vivido los años centrales de su vida en un régimen político y social que no me permitió desarrollar mi personalidad" (Soriano, 1994: 211).
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. **INTRODUZIONE**

È ormai noto come il Novecento sia stato il secolo in cui le donne abbiano definitivamente preso consapevolezza di sé e del loro ruolo. Questo secolo è stato infatti segnato dai mutamenti dei ruoli femminili, causati senza dubbio anche dall'accelerazione della storia nel nostro Paese che contribuì ad aumentare il contrasto fra tradizione e innovazione.

Nell’ottica dell’avanguardia futurista anche le donne hanno svolto il loro ruolo seppur, naturalmente, offuscate dalla predominanza della scena al maschile. Lo stesso Marinetti però si rivolse alle donne per incitarle ad abbandonare quel ruolo “imposto” che le vedeva solo come oggetti d'amore e sentimenti.

Partendo dal “Manifesto della donna futurista” di Valentine de Saint Point analizzerò l’aspetto generale di donne tentate dall’avventura futurista, tra cui si sono alternate scrittrici, pittrici, attrici, musiciste, ballerine, polemiste, ecc... spesso relegate nel limbo di semplici seguaci nonostante dotate di grande intraprendenza per aver deciso di aderire a un movimento così marcatamente provocatorio.

Dopo un breve sguardo relativo alle femministe legate all’avanguardia futurista l'analisi si concentrerà sulla scrittrice-attivista Sibilla Aleramo, fermamente convinta che una donna potesse (anzi, dovesse) affermarsi anche a costo di scardinare i ruoli canonici di moglie/madre/figlia.

2. **IL FUTURISMO**

Il futurismo è un movimento artistico e culturale che sorge in Italia nei primi anni del Novecento. L’aspetto più vistoso di questo movimento “rivoluzionario” è il rifiuto totale dei valori tradizionali del passato, in quanto espressione di ignoranza e di superstizione. I futuristi si fanno da interpreti di una nuova concezione della vita basata sulla fede nel futuro e nel progresso tecnologico. Esaltano gli ideali della velocità, del dinamismo, della forza materiale, della violenza, della guerra concepita come sola igiene del mondo.
Al culto dei sentimenti, dell’analisi interiore, alla meditazione e al silenzio contrappongono lo slancio vitale, aggressivo e prepotente, il chiasso, la luce abbagliante.


3. DONNE FUTURISTE

In questo “mondo futurista” pochi però sanno che anche le donne ne svolsero un ruolo importante. Difficile come sempre notare la presenza femminile nelle diverse arti, soprattutto considerando il pensiero marinettiano in merito.

Quando dico disprezzate la donna... non discuto il valore animale della donna, ma l'importanza sentimentale che le si attribuisce. Io voglio combattere l'ingordigia del cuore, l'abbandono delle labbra semiaperte... la febbre delle chiome oppresse da stelle troppo alte... io voglio vincere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna unica, il gran chiaro di luna romantico che bagna la facciata del bordello”. (Marinetti, 1910)

Così parla Marinetti alle donne e delle donne. Ma la risposta femminile non si fece attendere...“Non più donne, piovre del focolare, dai tentacoli che esauriscono il sangue degli uomini e anemizzano i fanciulli... liberate da ogni controllo, ritrovate il vostro istinto, voi riprendete posto tra gli Elementi, opponendo la fatalità alla cosciente volontà dell'uomo” (V. Saint Point, 1912).
Le donne dunque, dal canto loro, accolsero il manifesto futurista e la sua sfida e la fecero propria. Dinamismo, modernità, velocità, avventura: e fu rottura. Rottura con i cliché, con le consuetudini, con una certa immagine di donna.

E la sfida fu totale: arte e vita nei futuristi e nelle donne coincidono.

Sono innovatrici ma lo fanno senza ostentazioni. Rompono gli schemi ma lo fanno senza cadere nell’eccesso. Vivono, amano, lavorano: e lo fanno con abilità, coraggio, intensità. Il loro limite è quello di non formare un gruppo compatto, la loro maledizione la cesura della guerra. Un taglio profondo che segna la fine del futurismo e che di fatto le congeda in silenzio. E poi saranno gli storici, ancora una volta, ad ignorarle e il pubblico a non conoscerle.

I percorsi di vita e creatività delle donne attive nel movimento marinettiano o nella direzione dei periodici tra gli anni Venti e la fine degli anni Quaranta rivelano altresì l'intreccio di proposte e soluzioni ambivalenti che culmineranno con il desiderio di affermazione della Aleramo.

Naturalmente di fronte alle affermazioni marinettiane, decisamente disturbanti per noi e le nostre coscienze che ormai hanno attraversato e superato il movimento e la riflessione femminista, gli studi di genere e il pensiero della differenza, e che ancora oggi discutono sull'oltre-femminismo, certe domande sorgono spontanee. Possiamo riassumerle così: dal momento che tante furono le presenze di donne, al loro tempo sostanzialmente conosciute, apprezzate e premiate, perché si decise di aderire a un movimento così misogino, aggressivo e talvolta volgare nei confronti della femminilità? (Pagliano, 2011).

Alla luce di ciò le risposte non sono né semplici né tanto meno univoche, ma vanno conquistate e scoperte scavando in quel contraddittorio mondo che è stato il futurismo. Bisogna dunque svelare l'elaborazione culturale sul “femminile” che in quegli anni e in quel movimento si espresse, da cui derivò poi l'effettiva messa in pratica di tale elaborazione che fecondò svariati campi, sempre con esiti contraddittori.

In Italia le donne tentate dall'avventura futurista sono state tante: scrittrici, pittrici, attrici, musiciste, ballerine, polemiste, spesso relegate nel libro delle semplici seguaci, ma comunque dotate di un surplus di intraprendenza per aver scelto di appartenere a un movimento caratterizzato da un forte tasso di provocazione (Salaris, 1981).

L'adesione al futurismo rappresentò per molte artiste una sfida e un atto convinto di distruzione e smantellamento: sfida allo spirito di abnegazione e sacrificio teorizzato fino ad allora (e forse anche dopo...), smantellamento di stereotipi femminili in nome di
un'esaltazione, di un'esuberanza, talvolta quasi di un' “allegria” che rendeva 
compenetranti sfera estetica e vita, nelle quali il posto della fantasia e la funzione 
dell'immaginario diventavano una chiave per aprire mondi nuovi.

Naturalmente non tutte le donne reagirono allo stesso modo. Troviamo altresì due 
modi opposti di affrontare la nuova situazione: il gesto eversivo antipassatista e quello 
propositivo futurista, su cui ci concentreremo.

La produzione femminile appartiene quasi interamente alla fase del tardo futurismo, agli anni
in cui una dimensione ideologica ricostruttiva doveva frenare l'iniziale spinta anticonformista,
sostituire alla angolatura eversiva dei primi manifesti la battaglia politica condotta sui fogli 
engagés, sino alla conversione con la rivoluzione reazionaria dei fasci di combattimento”
(Nozzioli, 1978).

La letteratura femminile dunque appare incerta, divisa.

Permane dunque l'ambiguità sull'adesione al futurismo, innanzitutto per il già noto
“disprezzo della donna”, tante volte ripetuto e teorizzato da Marinetti e da altri 
esponenti che identificavano la donna con sentimento e quindi propugnavano la fine 
dell'amore romantico, del matrimonio e l'esaltazione dell'amore libero. Ne seguiva
naturalmente la teorizzazione dell'inferiorità cerebrale della donna, nonché la sua 
ferinità “noi disprezziamo la donna, concepita come unico ideale, divino serbatoio 
d'amore, la donna veleno, la donna innolto tragico, la donna fragile, ossessionante e 
fatale, la cui voce greve di destino e la cui chiamata sognante si prolungano e continuano 
nei fogliami delle foreste bagnate di chiaro di luna” (Marinetti; Contro l'amore; 1910).

Naturalmente questi pensieri sono tutt'altro che innovatori come avrebbero voluto i 
futuristi. Sono bensì espressione di scarsa innovatività, i contenuti sono di tono 
conservatore evidenziando uno stretto legame con teorie di fine Ottocento quale il 
positivismo-materialistico di stampo lombrosiano.

Nonostante ciò le donne partecipano, scrivono, dando vita anche a nuovi linguaggi e 
a forme artistiche fortemente innovative.

Vi è dunque un futurismo ancor più misogino che è quello delle molte donne, 
scrittrici, poesse, artiste che parteciparono al movimento, aderendo a un'estetica 
“rivoluzionaria” che metteva in discussione la morale, i ruoli tradizionali.

Qual era dunque la voce delle donne? Come il vissuto femminile si presenta in 
questo composito movimento? A ben vedere il “disprezzo marinetiano” non si 
rivolgeva a tutte le donne bensi, come abbiamo ribadito, a quel genere che compariva 
egli scritti futuristi. Marinetti ammirava invece la femmina guerriera, e non ci mise
nulla a plasmare un ideale in linea col suo programma di battaglia: la femminilità metallica.

Egli s’inventò un tipo umano adatto all’epoca industriale, che pretendeva il dominio sulla tecnica e che faceva della guerra, del coraggio, dell’audacia, della giovinezza sempre e comunque una poesia esistenziale: in questo clima di tensione invocò l’uomo maschio e volitivo, tutto slancio e volontà. Ma anche sulla donna aveva le idee chiare: voleva «la donna-istinto, la donna animale, l’amazzone irrazionale e istintiva, protesa eroicamente, proprio come il suo compagno futurista...». C’era da conquistare un mondo, da rovesciare una società, e i futuristi intendevano dar vita a una razza di indomiti, uomini e donne, barbari modernissimi.

Il tema della femmina futurista è un apice della cultura e della società del primo-Novecento, e bisogna dire che, purtroppo o per fortuna, non ha avuto seguito, se non in quel drappello di donne colte ed emancipate che al tempo debito misero la camicia nera, diventando squadriste (la Aleramo ne è emblema...).

4. RINA FACCIO

Chi era in realtà Sibilla Aleramo e perché l'utilizzo di uno pseudonimo?

Non dobbiamo dimenticare il periodo storico appena descritto in cui nasce, cresce e scrive Sibilla Aleramo, all'anagrafe Rina Faccio. La sua vita, più o meno romanizzata, con più o meno omissioni, la leggiamo tra le righe del suo libro più famoso (Una Donna), ciò che invece non leggiamo direttamente ma intuiamo nei pensieri è la situazione storica femminile dell'epoca.

I primi anni del Novecento sono un periodo molto importante dal punto di vista della scrittura femminile.

Finalmente le donne iniziano a uscire allo scoperto letterario affermando la propria identità autoriale. Come ben sappiamo tutt'oggi la diatriba letteraria maschile-femminile ricopre un ruolo abbastanza controverso e ne spicca la scarsa attenzione e importanza attribuita alla scrittura delle donne che ancora non riescono a occupare posti fissi nei programmi scolastici e negli scaffali delle biblioteche.

Naturalmente, a parte rari casi specifici, la differenza sta soprattutto nella profondità dello sguardo narrativo, uno sguardo invasivo, coraggioso perché “nuovo”, che riesce a oltrepassare verità scomode perché in quelle verità ci è immersa.

Scorrendo gran parte della letteratura di auutrici è facile accorgersi di come fosse (e
sia) diffusa l'abitudine di servirsi di uno pseudonimo, l'idea di nascondersi dietro un falso nome, quasi fosse una necessità per poter essere accettate.

Questo perché agli inizi del Novecento la donna era comunque ancora schiava di dogmi e principi imposti (che Marinetti porta agli estremi...), valori più o meno sacri che mal accompagnarono il mondo della scrittura. Si cercava così di mascherarsi per ovviare la censura, fosse essa di carattere sociale oppure morale. Proprio per questo motivo spesso vennero infatti adottati pseudonimi maschili che lasciavano maggiore libertà.

Lo pseudonimo dunque era una sorta di filtro al fine di evitare lo scandalo, un qualcosa che permettesse alla donna di esprimere le sue passioni, fantasie o i suoi sogni che spesso erano proprio vietati al genere femminile.

Inoltre va sottolineato che agli inizi del Novecento la via per accedere ai circuiti letterari ufficiali era molto ardua per una donna, fosse anche dotata di grande talento. Le possibilità maggiori per una donna erano di fatto due: o l'essere legata a un uomo importante che ne garantisse il talento (la qual cosa però capiamo bene ne frenasse anche l'impeo indipendentista), oppure il percorrere deliberatamente la strada dello scandalo.

Sibilla Aleramo, per parte sua, percorrerà entrambe le strade creando grande scandalo ma anche, una volta liberatasi del marito appoggiandosi o intrattenendo relazioni con uomini importanti.

Spesso l'elemento autobiografico è stato l'unico momento di ispirazione, ma grazie a quelle donne si è sbloccato un meccanismo prettamente maschilista che ancor oggi purtroppo tende però a dominare.

La sua adesione al futurismo è molto particolare. Vi entrerà a seguito dell’incontro con Boccioni, nel 1913, ma lei non si dichiarerà mai “futurista” pur riportandone le caratteristiche.

4.1. La “pazzia” della Aleramo: Una Donna.

Perché Sibilla Aleramo rientra nelle donne “locas”?

La risposta sta nella sua vita tutta: nel suo carattere particolare, nel suo modo d’agire tanto diverso dai suoi tempi, ma soprattutto nelle sue scelte tanto discusse e discutibili.

La chiave di tutto è racchiusa nel suo libro-autobiografia “Una Donna”, letto e tradotto in quasi tutto il mondo.

In questo suo primo libro (1906 1°ed.) la Aleramo narra, leggermente
romanzescamente la sua vita sin dall'infanzia, ripercorrendone i momenti più salienti ed evidenziandone soprattutto le emozioni, sino a giungere al giorno in cui abbandonerà il violento marito e il tanto amato figlio, e per questo verrà tacciata come una folle egoista.

La sua infanzia e fanciullezza sono segnate da un profondo amore nei confronti del padre che le conferirà una certa libertà d'animo e di costumi. Un amore però contrapposto a un senso quasi di disprezzo verso la madre.

Anche la giovinezza di Sibilla trascorre in una bolla di libertà, tra gioia e lavoro in fabbrica comincia a sviluppare il suo senso di indipendenza, fattore non da poco per una donna di inizio Novecento.

Ma la libertà per la giovane Aleramo sembra concludersi proprio agli anni di lavoro in fabbrica da cui scaturirà un periodo buio, di anni molto infelici. Il declino, chiamiamolo così, inizia quando, a seguito di uno stupro, si vedrà costretta a sposare un collega di lavoro. Costui, naturalmente un bruto, non la capisce e non la stima, ma le darà un figlio che diventerà per un periodo, la sua unica ragione di vita, una vita che non le appare certo come la desiderava.

Questo senso di inadeguatezza e insoddisfazione si acuirà con l'andare via via peggiorando della situazione coniugale, che sfocerà anche nella violenza fisica e in un tentato suicidio della donna. Aumenta così la consapevolezza che la maternità, per quanto gioiosa e piena d'amore, non sia sufficiente a colmare e soddisfare le varie esigenze di una donna moderna.

Si avvicina dunque alla letteratura in uno dei rarissimi momenti di tranquillità col marito. Fu anzi proprio lui, in qualche modo, a spingerla nuovamente a istruirsi. Scoprirà così che nel mondo esistono donne che stanno già lottando per acquisire maggior dignità. Da qui la collaborazione con riviste e giornali per i quali pubblicherà articoli impegnati e di riflessione femminista.

La vera svolta le si presenta con la perdita del lavoro da parte del marito. Cogliendo la palla al balzo la Aleramo propone di trasferirsi a Roma, città che darà nuovo lavoro all'uomo e una fruttuosa collaborazione con una rivista a lei, rivista naturalmente di marchio prettamente femminista.

Sono anni di semi-libertà quelli romani, la scrittrice ritrova un senso per la sua esistenza che va oltre la maternità e scoprirà anche le ragioni per le quali dovrebbe allontanarsi dal marito.
Il caso, il destino, forse l'oscura logica delle cose aveva voluto che, finalmente, io fossi costretta a mostrare all'uomo di cui ero schiava tutto il mio orrore per il suo abbraccio. Dopo dieci anni. Misericordia! Lo strappo furibondo alla catena non era avvenuto nelle lunghe ore in cui essa mi dilaniava l'anima: la carne era stata più ribelle, aveva urlato, s'era svincolata; ad essa dovevo la mia liberazione. (Aleramo, 2011: 157)

L'uomo però la metterà di fronte alla cruda realtà: qualora lei decidesse di andarsene sarà libera di farlo ma non potrà mai portare con sé il bambino. Di qui naturalmente il dilemma, la crisi di una madre che però risulterà più debole della sua forza vitale femminista.

Nonostante questo distacco sia molto tragico e doloroso in lei prevarrà il desiderio di smettere di reprimersi e, finalmente, liberare la sua personalità che la accompagnerà incontro a un nuovo destino.

Naturalmente questo modo di reagire era in forte contrapposizione coi tempi: la donna non poteva assolutamente abbandonare il tetto coniugale, nemmeno per motivi validi come quelli che aveva la Aleramo, ossia la violenza del marito. La legge sarà infatti contro di lei e non le consentirà di portare con sé il figlio e nemmeno di poter avere contatti con lui.

In quel periodo infatti era in vigore il codice civile del 1865; nel capitolo inerente Dei diritti e dei doveri che nascono dal matrimonio"possiamo già constatare come, dietro un'apparente "uguaglianza" (130/1865 "Il matrimonio impone ai coniugi la obbligazione reciproca della coabitazione, della fedeltà e della assistenza", p. 27) si cela una profondissima divergenza fra "diritti-doveri" tra uomo e donna.

Innzitetutto vien subito chiarito come "il marito sia il capo della famiglia" (131/1865, p.28), mentre la moglie debba seguire la condizione civile di lui, assumendone, come ben sappiamo, il cognome ed essendo costretta ad accompagnarlo dovunque egli creda opportuno fissare la propria residenza. Ed è proprio questo il caso specifico della Aleramo strappata dalla sua terra, dalla sua famiglia, per seguire il marito e la famiglia di lui.

Ciò che dunque più sconvolge è la forza (o pazzia) di Sibilla Aleramo che pur di lasciare il marito decide di abbandonare anche il figlio, conscia che la legge fosse contro di lei.

Siamo naturalmente tutti abituati a un concetto di maternità che corrisponde a quello della totale dedizione della madre nei confronti del proprio figlio. Una dedizione che va spesso al di là della personalità propria della madre per riversare sulla piccola creatura tutti i propri sentimenti, tutto il proprio tempo e interesse.
Leggendo il libro “Una donna” ci troviamo di fronte quasi a un effetto di straniamento per la decisione di abbandonare il figlio per vivere lei stessa una vita, per poter esser libera. Ma libera da cosa? Non certo dagli obblighi materni. La libertà cercata, e infine ottenuta, dalla Aleramo riguarda qualcosa che va ben oltre l’“obbligo materno”, ben oltre la follia dell’abbandono. Non è la semplice voglia di essere indipendente senza doveri verso nessuno. La libertà alla quale aspirava la nostra scrittrice era una libertà mentale e spirituale, oltre che, naturalmente, fisica.

“Ma all’arrivo la stessa volontà quasi estranea, superiore a me stessa, mi s'impose: mi avviai triste ma ferma, tra il fumo e la folla, fuor della stazione, m’inoltrai, misera e sperduta, nelle strade rumorose ove il sole sgombrava la nebbia” (Aleramo, 2011: 161)

. Da queste semplici parole emerge chiaramente la determinazione di una donna spinta verso la propria libertà.

Come già accennato non va scordato il tempo storico in cui visse la donna. I primi del Novecento:

Sempre più forte mi s’insinuava la persuasione che non avrei ottenuto mai nulla da colui, che la sua vendetta sarebbe stata inesorabile: dopo le minacce egli mi mandava ora parole beffarde: sapeva ch’io non potevo iniziare causa di separazione per mancanza di motivi legali. Mio padre, stanco, non interveniva più; fin dal primo giorno, del resto, egli mi aveva detto di non sperare. Mi pervenne il rifiuto dell’autorizzazione maritale per riscuotere l’eredità di mio zio. Infine, anche l’avvocato rinunziò ad ogni trattativa” (Aleramo, 2011: 162-163).

Seguono poi parole molto forti che ci rendono ben chiara la drammatica situazione di “prigionia” di una donna a quel tempo: “Io restavo proprietà di quell'uomo, dovevo stimarmi fortunata ch'egli non mi facesse ricondurre colla forza. Questa era la legge” (Aleramo, 2011: 163).

Capiamo dunque che la situazione non fosse semplice come potrebbe apparire, sotto certi aspetti, oggigiorno. Ci troviamo senza dubbio di fronte a una forte scelta morale compiuta dalla donna che non possiamo, né dobbiamo, giudicare. Il dolore per l'abbandono del figlio, ormai abbastanza grande per capire cosa stesse succedendo, traspare dalle righe del suo libro in modo melodrammatico: il momento della sua fuga improvvisa, repentina, la gioia verso ciò a cui andava incontro e il dolore per ciò che lasciava alle sue spalle.
5. CONCLUSIONI

Nel turbinio futurista del primo Novecento abbiamo visto come anche le donne, seppur denigrate ufficialmente dal movimento, fossero attive e presenti. La Aleramo a suo modo fece parte del movimento pur non condividendone in pieno dogmi e regole. Le donne futuriste naturalmente appaiono, così come gli uomini futuristi, al limite della “normalità” per così dire, sono state tutte diverse tra di loro: artiste che hanno dato un contributo originale ed importante a un movimento che nella sua essenza era, come abbiamo visto, anche misogino. Si tratta di donne che hanno lavorato soprattutto negli anni ’20 e ’30 e che avevano raggiunto fama e notorietà e partecipavano a tutti gli eventi più importanti dell’epoca come la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma. La “follia” delle donne futuriste è racchiusa nel loro messaggio inserito in un tempo che ancora non era pronto, nonostante si tratti di un messaggio valido, importante e ancora attuale. Si sono battute contro gli stereotipi che volevano ridurre la donna a oggetto di seduzione o che facevano coincidere femminilità e svenevolezza. Hanno una limpidezza di pensiero e la loro caratteristica comune è la gelosa difesa della propria autonomia intellettuale, di cui Sibilla Aleramo abbiamo visto eserterne decisa portatrice.

Purtroppo della maggior parte di queste donne belle, sensibili e forti poco rimane.

Come sempre.

E viene dunque da domandarsi se il termine giusto sia “locas” oppure “locos” in un attacco diretto a questa spinta costante che spinge le donne artiste verso l’oblio...

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aleramo, S., Orsa Minore, Mondadori, Milano, 1938.
Aleramo, S., Una Donna, Feltrinelli, Milano, 2011.
Arslan, A., Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra ’800 e ’900, Gerini Studio, Milano, 1998.
Codice Civile del 1865.
Lajolo, L., La maternità di Sibilla, in AA.VV., Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura,
¿CÓMO HAS OSADO EMPRENDER UN VIAJE COMO ESTE? ¿NO SABES QUE ERES UNA MUJER? EGERIA Y SUS VIAJES.

Mercedes Tormo Ortiz

UNED

“¿Cómo has osado emprender un viaje como este? ¿No sabes que eres una mujer? ¡No debes salir de casa como te plazca!” No son palabras nuestras. Se las hemos tomado prestadas a un padre del desierto, Abbas Arsenius. No se las dijo a Egeria pero sí a otra peregrina y expresan muy bien lo que pensaban sus contemporáneos de las mujeres peregrinas, de las cuales Egeria se erige como paradigma. Analizaremos el ideal de mujer romana y como Egeria, y muchas como ella (Helena, la madre de mismo Constantino, Poemenia, Proba, Paula,…), cometieron la locura de desafiar a la cultura de su tiempo.

1. IDEAL DE LA MUJER ROMANA

En su sentido más literal, la matrona era en la Roma antigua una mujer que tenía la ciudadanía romana y que tenía un contrato de matrimonio romano con un hombre libre. Durante la época republicana, su lugar predominante en la sociedad era el de la realidad doméstica, con el deber de encargarse de la *domus*, bajo la protección y tutela del *paterfamilias*, ya fuera este el padre o el marido. No le estaba permitido de ninguna manera acceder a los cargos públicos o participar en la actividad política. Las matronas representaban, en la sociedad romana, aquel ideal que se representaba en las divinidades femeninas más importantes, sobre todo en el rol de madre y esposa fiel. La matrona era la madre (*materfamilias*), digna y respetable, responsable del mantenimiento de la casa y de los hijos e hijas; exenta de las tareas domésticas y agrícolas más gravosas, por la sociedad esclavista en la que se inserta, excepto del hilado de lana. Entre las mujeres más admiradas de la historia romana se encuentra las matronas Veturia (madre de Gneo Marcio Coriolano) y Cornelia (madre de los Gracos, Tiberio Gracco e Gaio Gracco).

Podemos caracterizar este ideal de la mujer romana con estas cuatro frases (Casamayor, 2015: 3-23):

- De un solo marido (*univira*),
- Que permanece en casa (*domiseda*),
- Dedicada a hilar y tejer (*lanifício et lentífica*),
- Y experta en bordar (*acu pingere*).

Bajo estas cuatro premisas se enmarca la posición de la matrona en la familia, las leyes concernientes a las mujeres, su papel en la religión, la educación que recibía, y la *domus* como espacio que le correspondía en contraposición al ámbito público masculino, por excelencia, el foro. Es un modelo ideal que tiene su reflejo, primordialmente en la literatura latina (Baeza y Buono, 2013: 263-293) en estos dos arquetipos la homérica Penélope y la Lucrecia de Tito Livio.

De estas cuatro características de la matrona romana aquella que nos interesa para seguir el análisis es la de *domiseda*.

Musionio Rufo (IV, 222, 38) alegaba que la mujer se convertía en un ser arrogante y descarado si en vez de en su casa hilando y tejiendo andaba entre los hombres y se dedicaba a estudiar retórica, pronunciar discursos y resolver silogismos. Séneca, Juvenal y Marcial tienen conocidísimos pasajes en los que se critica a la mujer que está perdiendo las virtudes matronales.

La vida de una mujer debía transcurrir entre las cuatro paredes de su casa, dentro de la *domus*, cuidando de la misma y encargándose de la economía doméstica. Era pues el lugar donde se esperaba que se realizara como ser humano (Cascajero, 2000: 28). La salida de una mujer a la calle, si no era en compañía de otros miembros de la familia atenta contra el *decorum femenino*, según se desprende de la lectura de Tito Livio (*Ab urbe condita*, 22.10 y 24.23). Su insistencia en disculpar la irrupción de las mujeres en lugares públicos (1.29.3, 4.40.2, 22.60.2) para festejar o lamentar hechos bélicos, advirtiendo que el miedo a la esperanza les había hecho olvidarse del *decorum*.

**2. LOS PADRES DE LA IGLESIA RECOGEN ESE IDEAL**

La primera constatación que podemos hace es la comprobación de cómo los escritores cristianos son hombres de su tiempo, con un bagaje cultural, una antropología y unos gustos literarios muy semejantes a sus contemporáneos, todo ello vivido en un proceso histórico muy importante no sólo para el cristianismo, sino también para la sociedad y el estado romano (Ibarra, 1990). La herencia cultural recibida considera de forma negativa lo femenino, con presencia en numerosos autores clásicos griegos y también en la obra de Filón de Alejandría, que influyó poderosamente en Orígenes y en sus discípulos. Por tanto, los autores cristianos heredan ideas filonianas como las
siguientes: los actos son masculinos o femeninos si se encaminan o no a la virtud, lo que explica mejor las alusiones a mujeres que tienen un comportamiento varonil –dominio de sí– y varones que poseen un modo de obrar mujeril –dominando la concupiscencia, el miedo y lo irracional –. También en continuidad con Filón, los autores eclesiásticos establecen el paradigma intelecto.sentidos, asimilándolo a Adán/Eva. Ahora bien, esta concepción negativa de lo femenino, de raíces pitagórico.platónicas y filonianas no se traslada nunca a un aspecto moral ni ontológico, que hubiera supuesto una visión peyorativa de la mujer. Porque los autores cristianos de este período diferencian netamente lo femenino, que tiene una alta dosis peyorativa, de la mujer, que es siempre vista de forma positiva.

Así, Jerónimo en sus cartas, al hablar del pudor, la virtud femenina por excelencia, recomienda que la mujer cristiana aparezca pocas veces en público (Ep. 2, 17; 54, 13; 107, 9,…), que no acuda a los baños, y menos si son públicos, y que frente a la ociosidad de las aristócratas romanas, recomienda el trabajo manual, sobre todo, el hilado (Marcos, 1999: 399).

También Gregorio de Nisa es contrario a este afán por viajar, por peregrinar que tuvieron las mujeres de su época:

Una mujer no puede realizar un viaje tan largo si no tiene quien la acompañe, ya porque, debido a su debilidad natural, se la debe ayudar a subir a la cabalgadura y a bajar de ella, ya porque debe ser protegida en los lugares difíciles. Y, cualquiera que sea la disyuntiva, o que tenga un allegado que se preocupe de cuidar de ella, o un criado que la acompañe, en ninguno de los casos está libre de falta. Pues, tanto si se confía a un extraño, como a un familiar, no observa la ley de la continencia. Y, puesto que, en aquellos lugares de Oriente, las posadas, las hospederías y las ciudades tienen mucho de licencioso y de indiferente hacia el mal, ¿cómo se puede conseguir que a quien anda entre humos no se le iríten los ojos? (Ep. 2, 6-7).

Tal y como dice Ramón Teja (1999: 196):

el que las mujeres viajasen, y además solas, sin la compañía de sus esposos significaba una ruptura en una sociedad acostumbrada desde siglos a ver recluidas a las mujeres entre las paredes del hogar. Si estas mujeres eran devotas seguidoras de los principios cristianos y estaban entregadas muchas veces al ejercicio de la ascesis, el hecho resultaba más sorprendente aún por los peligros que estos viajes representaban para el pudor y la buena reputación.

3. EGERIA Y SUS VIAJES

El viaje de Egeria se encuentra narrado en un manuscrito llamado la Peregrinatio Egeriae, que recoge el relato de un viaje realizado a finales del siglo IV por una mujer y cuyo destinatario es un grupo de mujeres que la esperan en el lugar de origen de la primera y a las que se refiere con gran afecto y cariño. Se encuentra concentrado en un
solo manuscrito hallado en 1884 por G. F. Gamurrini en la ciudad italiana de Arezzo. Es un manuscrito incompleto, ya que le faltan el principio y el final así como algunas páginas en el centro. No obstante se han encontrado varios fragmentos que han ayudado a completar alguna de esas lagunas. Por un lado, los fragmentos que encontró el Padre De Bruyne (1909: 481-484), en un manuscrito del siglo IX conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y por otro, el nuevo fragmento encontrado por el editor Jesús Alturo (2005: 241-250) en una colección privada de Madrid y que podrían pertenecer al ejemplar, hasta ahora perdido, del Monasterio de San Marcial de Limoges. La parte conservada la podemos dividir en dos partes: en la primera se trata efectivamente de la narración de una serie de viajes de peregrinación por los lugares más significativos de Tierra Santa, así como de los lugares bíblicos y monásticos del Oriente cristiano. La segunda narra exhaustivamente las celebraciones litúrgicas de Jerusalén, partiendo de la descripción de los actos cultuales diarios y terminando con la organización completa del año liturgia. Se trata de una fuente fundamental para el conocimiento del culto en la Jerusalén de finales del siglo IV.

Sabemos muy pocas cosas de la autora de la Peregrinatio. Del contenido del Itinerarium podemos deducir algunos rasgos de la persona que lo redactó: su sexo, alguna referencia a su procedencia (en el otro confín del mundo: “ut de extremis terris uenires ad haec loca”-19.5-), a su posición socioeconómica y de su personalidad. Desde la aparición del manuscrito, aquella persona que se ha acercado a él ha planteado su hipótesis acerca de quién pudiera ser la autora, porque de lo que no hay ninguna duda es de que es una mujer.

En 1903, Ferotin publica un artículo en la Revue des Questions historiques con lo que hasta hoy es la hipótesis más probable de autora, al relacionar el manuscrito de Gamurrini con un escrito del monje de la segunda mitad del siglo VII, Valerio del Bierzo.

El otro gran dato que podemos entresacar de la carta de Valerio es el punto de partida del viaje, y por tanto, la nacionalidad de la autora. Todo el debate se centra en el estudio de dos frases. Una del Itinerarium (19.5): ut de extremis porro terris venires ad haec loca. Y otra de la carta de Valerio (n. 4): extremo occidui maris Oceani litore exorta, Orienti facta est cognita. La carta no deja lugar a dudas, Egeria “parte de” o “nace”, según la traducción que se haga del verbo exorta (n.4), del extremo occidental del mar Occidental, lo que tradicionalmente se conoce como Galicia. La expresión de extremis terris tiene dos sentidos: una genérica, que, en boca de una persona de Oriente, podría
hacer referencia a todo el Occidente; y otra más restringida, que reduce el Occidente a una región muy concreta: el área de la península Ibérica cercana al océano Atlántico, esto es Gallaecia.

Viajar de un extremo del mundo a otro no debía de resultar ni fácil ni barato. A Egeria se la recibe con los brazos abiertos y en algunas ocasiones goza de escolta imperial, cuando la naturaleza de la ruta así lo aconseja. Las dificultades para organizar un viaje de este tipo (transportes, comidas, alojamientos,...) eran muchas y Egeria hace veladas alusiones a ellas, aunque sin aportar muchos datos, como si fuera algo normal. Y lo normal no es lo que se comunica en una carta. Todo ello nos revela a una dama de posición más que acomodada, con una cierta influencia política.

Pero quizás lo que nos fascina del Itinerarium es lo que no revela sobre la personalidad de su autora. Sabemos que viaja sola, que obispos y presbíteros se desviven por ayudarla y mostrarle los lugares que desea visitar, que no tiene problemas económicos y que tiene un gran conocimiento de la Biblia. Ahora, ¿quién era esta Egeria? ¿Una monja, una mujer consagrada a Dios, que formaba parte de una comunidad con la que se mantenía en contacto, a través de una correspondencia epistolar, de la que el texto del que hablamos era solo una muestra? O, ¿era, más bien, una dama piadosa y adinerada que viajaba animada por su devoción y por su afán de conocimientos? Y si es este el caso, ¿qué relación tiene con las mujeres a las que escribe?

Es un viaje que conlleva una gran carga sentimental para la peregrina. Es un viaje, además, muy bien preparado (Arce, 1980: 43) y con un amplio margen de acción¹. Lo único que parece frenar a Egeria son sus propias fuerzas (23.10). Egeria para preparar el viaje ha debido consultar tanto a otras viajeras y peregrinos como obras que tratasen de la zona (Arce, 1980: 43-46). De los primeros, viajeros y peregrinos, no tenemos un testimonio directo. Las obras literarias que Egeria pudo consultar fueron, en primer lugar y con mayúsculas, la Biblia (Arce, 1980: 43-44 y Tafi, 1990: 167-176), que es el verdadero motor, el alma de este viaje, y que seguramente viaja con ella; y las obras de Eusebio de Cesárea (Arce, 1980: 44-45): el Onomasticon, en su original griego, ya que la traducción al latín de San Jerónimo no saldrá a la luz hasta el 390; la Historia Eclesiástica y la Vita Constantini.

Las dificultades de los viajes, Egeria apenas las nombra. Sólo por referencias

¹ Egeria aunque parece seguir un plan de viaje en cualquier momento cambia los planes, cfr.16.23 o 17.1.
podemos intuir lo complicado que era ir de un lado a otro, que en algunos lugares se precisaba de protección militar,... Egeria viaja utilizando el *cursus publicus*\(^2\) con su red de *mansiones*\(^3\) y *mutationes* (Arce, 1980: 79). Y como dice Cardini, con mucha gracia, no podemos olvidar que “i comforts del IV secolo erano quel che erano” (Cardini, 1989: 17).

Egeria viaja, no obstante, provista de muchas comodidades y algunos privilegios. Los medios de transporte que utiliza son barco, carro, caballo, asno y camello (Arce, 1980: 79 y Cardini, 1989: 17), los cuales no le evitan ni duras marchas ni penosas ascensiones a pie, en los lugares en los que son inevitables, como en las ascensiones a los montes (Cardini, 1989: 16-18). No viaja sola, ya que los guías acostumbraban a juntar a los viajeros *bon gré mal gré*, formando caravanas que podemos intuir como multiculturales. Aunque en el caso de Egeria, parece que la acompaña un grupo propio, razonamiento “più deducibile dal nostro testo che non da esso dichiarata con esplicita chiarezza” (Cardini, 1989: 17).


El objetivo de Egeria en su viaje es conocer en profundidad los lugares que aparecen en la Biblia, los lugares en los que se inserta la historia de los orígenes de la fe que

---


profesa. Para ello lo ha preparado a conciencia. Sabe perfectamente lo que ha de ver en cada región. De hecho algunas veces, cuando se hace la despistada y se muestra sorprendida por el hecho de que haya más cosas que ver de las que ella pretendía, casi parece más una excusa puesta ante sus hermanas para justificar la duración de su viaje, que un verdadero “despiste”. La visita a Salem, Enon y Thesbe (13.2, 14, 15 y 16) parece paradigmática en este sentido. Egeria va de camino a Carneas, la ciudad de Job, y le “sorprende” llegar a Sedima, de repente se acuerda de que Juan Bautista bautizada cerca de allí y, claro está, visitan Enon. Siguen viaje por el Jordán y “ad subito”, “de improviso”, la ciudad de Thesbe, patria de Elías. Demasiadas sorpresas y todo ello sin salirse de la ruta y siguiendo la vía romana más habitual.

El Itinerarium sigue la lógica de las guías en las que primero se describe la zona que iba a visitar y después se narran los acontecimientos que dieron lugar al viaje y las impresiones del mismo en la autora. Egeria realiza en torno a tres o cuatro viajes, según la división que suelen hacer los traductores. El primer viaje de Egeria se desarrolla por el Sinai y alrededores. Como grandes hitos en su camino señalaremos Pelusio, Clyisma, Faran, el propio Monte Sinai y el país de Gessén, donde visita las fortalezas egipcias a lo largo del Nilo (Epauleum, Magdalum, Oton, Pithona, la ciudad de Arabia, Ramesses y Thatnis). Su objetivo es conocer en profundidad los lugares narrados en el Libro del Éxodo y en el de los Números.


El cuarto viaje (Arce, 1980: 97-102, Janeras, 1986:53-56 y Arias, 2000: 114-136) está marcado por ser el de regreso, y terminará en Constantinopla. Por supuesto, Egeria no podía volver por el camino más directo. Así que se desvía en varias ocasiones de su
ruta de vuelta. Podemos hacer dos partes en este viaje. En la primera, Egeria partiría de Jerusalén a Antioquía y una vez llegada allí, decide visitar Mesopotamia, ya que está muy cerca. Así pues, parte con destino a Edesa, visitando en el camino Hierápolis y Batanís, atravesando el Éufrates. Se detiene unos tres días en Edesa y de allí parte para Harán y de vuelta a Antioquía. En la segunda parte, saldría de Antioquía con intención de retomar el viaje de regreso a Constantinopla, pero llegada a Tarso, decide recorrer la zona y visita Pompeyopolis, Corycus, y Selucia de Isauria, donde se encontrara con una amiga, la diaconisa Marthana. Vuelve a Tarso y de allí parte definitivamente para Constantinopla.


En lo que sí parece que hay unanimidad es en las fechas de cada etapa. Parece que el viaje al Sinaí se debió de hacer entre la Pascua y Pentecostés de 382. El viaje al monte Nebó, entre el primer semestre de 383 y la Pascua de 384. Y el viaje de regreso a Constantinopla pasando por Mesopotamia, tras la Pascua de 384.

4. CONCLUSIONES

Mujeres que desafían las normas: Helena, la madre de mismo Constantino, Poemenia, Proba, Melania Senior, Paula,… la propia Egeria.

Poemenia, una piadosa mujer que aparece en la Historia Lausiaca, que peregrinó al Alto Egipto para visitar a Juan de Licópolis, famoso asceta y taumaturgo, posiblemente hispana, emparentada con el emperador Teodosio y que viajó además a los Santos Lugares entre el 384-395 (Devos, 1969: 189-212). El paralelismo con la propia Egería
es indudable.

Melania Senior, también de origen hispano y emparentada con Paulino de Nola. Son pocos los datos que conocemos de ella. Nació en torno al 340 y se quedó viuda a los 22 años. En el 371-372 inició un viaje a Egipto para visitar a los anacoretas del desierto con Rufino de Aquileya. Posteriormente se establecería en los Santos Lugares, donde residiría hasta su muerte, veintisiete años después.

Son solo dos ejemplos, con el de Egeria, tres de como el ideal de la mujer domiseda, a pesar de los prejuicios patriarcales había quedado relegado a un segundo plano, quedándose más en el plano de las ideas que en la realidad de las mujeres cristianas del siglo IV. Los padres de la Iglesia al hacer tanto hincapié en dos de las virtudes romanas atribuidas a la mujer (casta, pia) dejaron las otras dos en segundo plano. De este modo la mujer cristiana gozó de una libertad de movimientos y de ministerios en los cuatro primeros siglos del Cristianismo que costaría más de un milenio recortar. Así, el diaconado femenino surgirá en el siglo II y desaparecerá en la Baja Edad Media, por ejemplo, y el ordo virginitum ofrecerá una salida prestigiosa al matrimonio.

No obstante, esta idea de que las mujeres deben, debemos, quedarnos en casa quedará plasmada en los próximos siglos y estará muy Arriagada en la cultura popular. Recordemos el célebre refrán del Medievo: “Ni espada rota, ni mujer que trota”.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


Bagatti, B., “Ancora sulla data di Egeria”, *Bibbia e Oriente*, 10 (1968), pp. 73-75.
Cantarella, E., *La mujer romana*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Inter cambios Científicos de la Universidad de Santiago de Compostela, 1991.
Gago Durán, M., La Emancipación de la Mujer Romana de la Bética en el Alto Imperio, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2012.


Ibarra Benloch, M., Mulier Fortis la mujer en las fuentes cristianas (280-313), Zaragoza, Departamento de Ciencias de la Antigüedad, 1990.

Janeras, S., Egèria. Diari d'un pelegrinatge a Terra Santa, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2010.


Marcos Sánchez, M. del M., “Retórica y realidad en la literatura latina tardía: el cuadro


Verdejo Sánchez, M. D. (Coord.), *Comportamientos Antagónicos de las Mujeres en el Mundo Antiguo*, Málaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1995.


LOCURAS Y EXCENTRICIDADES EN LOS PERSONAJES FEMENINOS DE JOYCE CAROL OATES

Alejandro Tostado Díaz

UNED

En este artículo pretendo hacer un análisis profundo de algunos personajes femeninos en la obra de Joyce Carol Oates, escritora estadounidense contemporánea cuyo nombre viene apareciendo últimamente en las listas de candidatos con posibilidades reales de conseguir el Premio Nobel de Literatura.

Joyce Carol Oates es sin lugar a dudas una de las escritoras más prolíficas de la literatura norteamericana y, probablemente, del mundo. Sin embargo, a pesar del éxito y de la fama, la rutina diaria de Oates sigue siendo la misma, combinando su labor docente en la Universidad de Princeton con la escritura. Su compromiso con la literatura como actividad humana trascendente permanece firme. Por tanto, no es sorprendente que una cita de otro gran escritor americano, Henry James, esté pegada en el tablón que está sobre su escritorio, y tal vez una de las citas que mejor expresa su propio objetivo tanto en la vida como en la escritura: "Trabajamos en la oscuridad - hacemos lo que podemos - damos todo lo que tenemos. La duda es nuestra pasión y la pasión es nuestro deber. El resto es la locura del arte."

Ella retrata con frecuencia a mujeres estadounidenses cuyas vidas han sido intensamente vividas, personajes obsesivos que suelen terminar en autodestrucción o con un derramamiento de sangre, debido a una pérdida de control en sus vidas. En la obra de Oates se mezcla un tratamiento realista de la vida cotidiana con representaciones horribles de violencia. Sus personajes parecen moverse a través de un mundo físico por sus detalles, pero nos tocan y nos asustan como almas sin cuerpo que llegan a nosotros desde otro mundo; viven a través de sucesos aterradores, pero no los pueden entender. Oates consigue un elemento nuevo en su ficción, que puede resultar involuntariamente inquietante: ella sabe que mientras que la "historia" es todo lo que nos libera de la muerte, las personas atrapadas en una sociedad convulsa no pueden dar sentido a las vidas que la historia les va a imponer.

Oates da la impresión de tener una mente increíblemente llena de existencias psíquicas. Las mujeres que aparecen en su obra, por lo general, se presentan como
victimas de la sociedad, de padres o maridos violentos, etc. Un ejemplo claro de ello es el retrato de Marilyn Monroe en Blonde: una novela sobre Marilyn Monroe. Mezclando realidad y ficción, y teniendo poca distancia con los hechos reales, Oates hace una crítica de los famosos como seres superficiales y corruptos. Ella se imagina a las actrices como víctimas a manos de los productores y directores, y retrata a los realizadores de programas de televisión y editores de periódicos que ignoran las cuestiones éticas en su carrera con la finalidad de lucrarse. Oates también critica al público y a los seguidores por su inmadurez y por un constante apetito de sensacionalismo. Como podemos observar en Blonde: una novela sobre Marilyn Monroe, a Oates le preocupa que la gente común adopte el estilo de vida de los famosos. Según ella, una cultura que se basa en el entretenimiento con el tiempo se volverá contra los individuos, destruyendo su sentido de realidad y de moral, e inevitablemente sus personalidades se fragmentarán.

A Oates también le preocupa que la persona que está detrás de la imagen se identifique plenamente con la imagen, ya que perderá contacto con la realidad y, por lo tanto, consigo misma. La audiencia es a menudo consciente de la naturaleza real de la persona, y exige la creación de un mito basado en una imagen, no en un referente.

Sus personajes femeninos no se consideran feministas en esencia: a menudo son dependientes, pasivos y perturbados. Dejan de expresar sus necesidades y frustraciones. Además, las mujeres son tratadas como objetos de los cuales se abusa sexual, física y emocionalmente, siendo éste un tema recurrente en toda la obra de Oates. La crítica feminista considera a los personajes femeninos de Oates como seres masoquistas y carentes de modelos femeninos fuertes e independientes. Dichos personajes caen en excentricidades violentas que, a menudo, son totalmente destructivas, y los despojan del poco poder que tenían sobre sus vidas o del rumbo de las mismas. En múltiples ocasiones se presentan como criaturas lamentables que sirven, por así decirlo, de advertencia para el lector de lo que podría sucedernos si no reaccionamos al dilema de nuestra vida.

Reiteradamente tanto en sus historias cortas como en sus novelas, Oates traza una relación trágica entre la incapacidad de establecer relaciones humanas significativas y el recurso a la violencia, a veces incluso hasta al asesinato. In Wonderland, Jesse Harte mata a su esposa, a su familia y finalmente se suicida, porque no consigue relacionarse con ellos como marido y padre. Más tarde, el único
hijo sobreviviente, Jesse, casi es asesinado por Trick Monk, ya que éste último no puede mantener una relación normal y sana con nadie. El asfixiante amor de Jesse por su hija Shelley la lleva al suicidio y, de igual modo, se repite el ciclo: la ausencia o la impotencia del amor esencial hacia un sentido de totalidad impulsa al personaje a expresarse y hacerse valer a sí mismo a través de la violencia.

La ficción de Joyce Carol Oates, sin embargo, revela igualmente una ambivalencia profundamente arraigada hacia la ciudad que caracteriza a gran parte de la literatura norteamericana. Sus personajes aprenden a odiar la ciudad y a sospechar de su efecto mortal en los seres humanos. Las ciudades en la obra de la escritora son centros de humanidad rabiosa, de sueños humanos y ambiciones frustradas, donde los niños aprenden a venderse a ellos mismos o a ser vendidos, las mujeres tienen que prostituirse, y los hombres son auténticas bestias. De todos sus personajes femeninos, la única que admite amar la ciudad es Loretta Wendall en la novela Ellos; por el sentido de fascinación que suscita en ella y por su poder. Trágicamente no tiene buenas experiencias en la ciudad: sus hijos son víctimas de la ciudad y ella se ve obligada continuamente a adentrarse más en la pobreza y en la mezquindad de la ciudad. La ciudad, para la mayoría de los personajes de Oates, genera, sin embargo, una sensación de estar perdido entre la multitud, de ser de alguna manera menos humano, por haber estado en la ciudad.

Si los personajes de Oates tienen una cosa en común, es la necesidad de conexión. Uno de los factores que evita que se hagan esas conexiones es la dificultad de comunicarse con los demás. Joyce Carol Oates examina cuidadosamente aquellas cosas que prohíben la formación de una comunidad: la movilidad, la ausencia de un profundo sentido de uno mismo y la conexión con otros seres humanos, así como la ciudad, ese entorno una vez concebido e idealizado como perfecto para la comunidad, ahora considerado como un desierto y una jungla.

Tanto Joanne Creighton como Mary Lou Parrott llegan a la inequívoca conclusión de que las madres de Oates son malas madres. En un influyente artículo Creighton observa:

The Mothers – Clara of A Garden of Earthly Delights, Nada of Expensive People, Loretta of them, and Ardis of Do With Me What You Will – have all perfected the art of survival but at a cost to the people around them, their lovers and husbands and maladjusted children. They are cheerful and adjustable, egotistical and self-sufficient, feline and attractive, opportunistic and pragmatic, manipulative and amoral (“Unliberated Women”, p. 148).
Clara de *Un jardín de placeres terrestres*, Nada de *Gente adinerada*, Loretta de *Ellos*, y Ardis de *Do With Me What You Will* - han perfeccionado el arte de la supervivencia, pero a costa de la gente a su alrededor, sus amantes, maridos y niños inadaptados. Son alegres y adaptables, egoístas y autosuficientes, felinas y atractivas, oportunistas y pragmáticas, manipuladoras y amorales.

Las madres en la obra de Oates pueden intentar hacer frente al poder de figuras paternas inadecuadas, o pueden aceptar sus limitaciones con gran resistencia. El problema que trata Oates en su obra no es, sin embargo, la maternidad, sino el poder. Y en su ficción es tarea de las hijas desarrollar la conciencia de este problema.

D.H. Winnicott propone el concepto interactivo de la madre "suficientemente buena", cuyo éxito se puede medir a través del progreso de su hijo hacia la autonomía. Según Winnicott, una madre suficientemente buena es capaz de ayudar a su hijo a desarrollar la capacidad de manipular a personas y objetos. También es capaz de apoyar la necesidad que tiene el niño de experimentar una separación de la madre sin la ansiedad que una separación real crearía.

En el desarrollo gradual del niño hacia la autonomía, Winnicott señala distintos niveles ascendentes desde la dependencia absoluta a la independencia total: la dependencia extrema, la dependencia, de la dependencia a la independencia, la independencia-dependencia, la independencia y la capacidad de adaptarse a las necesidades de los demás, sin sacrificar la identidad personal. El nivel más alto se caracteriza por el logro de la autonomía, mientras que el más bajo se define por la negligencia física total que resulta en la muerte del niño.

Las insuficiencias y las excentricidades de las madres de Oates tienden a agruparse en los niveles medios de este continuo. Por ejemplo, en el nivel designado como "independencia", hay "un ambiente interiorizado: una habilidad por parte del niño para cuidar de sí mismo..." Cualquier defecto en el cuidado de la madre en este punto "no es necesariamente perjudicial." Esta es la situación en *Childwold*, donde Arlene Bartlett puede ser considerada como una madre suficientemente buena; los fracasos y los éxitos de Laney sustituyen la capacidad de intervención de la madre.

El nivel de "independencia-dependencia" se caracteriza por experimentos del niño hacia la independencia con una necesidad de sentirse acompañado para experimentar la seguridad de la dependencia. La relación entre Loretta y Maureen Wendall, la madre y la hija en la novela *Ellos*, es un ejemplo de este nivel intermedio. Los intentos de Maureen hacia la fase de independencia son a medias y
mal dirigidos, mientras que la protección de Loretta es inadecuada; su habilidad materna se encuentra entre lo no suficiente y lo suficientemente bueno.

La madre y la hija en Do With Me What You Will, sin embargo, son un ejemplo definitivo de una relación no suficientemente buena. En la fase de "dependencia", Winnicott comenta, "las condiciones que fracasan resultan traumatizantes, pero ya hay una persona ahí traumatizada". En el siguiente nivel también los intentos del niño hacia la fase de independencia necesitan mucha protección. La novela demuestra fallos en ambos niveles, que pueden, según Winnicott, dar lugar a graves problemas: trastornos afectivos, tendencias antisociales, o la dependencia patológica. En los primeros capítulos de la novela la condición de la hija de Elena, que anuncia una perturbación mental grave caracterizada por una dependencia profunda, permite un desarrollo posterior sano y notable y marca el primer paso en el progreso de una hija en la obra de Oates hacia la autonomía.

En la presentación de las hijas, Oates con frecuencia hace uso del estereotipo de la heroína "romántica": ella representa explícitamente la pasividad justificable como un atributo psicológico adecuado para el tratamiento real de la protagonista con la finalidad de rechazarla. Este rechazo se lleva a cabo en la ficción de Oates a través de la resistencia de las madres, enfermas patológicas, como Ardis en Do With Me What You Will.

La obra de Oates está saturada del "sentimiento trágico de la vida" del que escribe Miguel de Unamuno, un sentido que "lleva consigo toda una concepción de la vida misma y del universo… que no fluye tanto de las ideas que los determinan... " la suya es una visión tanto del mundo sensible y del mundo ideal como del "niño de hambre" y el "niño del amor" de nuestro filósofo español. Oates, con gran visión, comparte el pensamiento trágico de Unamuno que decía que si "el problema de la vida, el problema del pan, fuera alguna vez resuelto, la tierra se convertiría en un infierno por la aparición de una forma más violenta de lucha por la supervivencia."

Una preocupación central en su visión trágica es la destrucción de la gente sencilla y la triste realidad de no darse cuenta. Como consecuencia, no son capaces de resistir esta destrucción. Lo que con mayor frecuencia los destruye es, trágicamente, la falta de identidad propia y de auto-realización. Sin embargo, los personajes en sus obras de ficción más recientes, han pasado de algún modo a ser menos fatalistas.
A pesar de los horrores increíbles que tienen que soportar la mayoría de los personajes centrales de Oates, siguen siendo soñadores. Maureen se traslada a Dearborn, esperando por fin estar a salvo. Loretta, a punto de casarse por tercera vez, ansía la esperanza de conseguir la felicidad. Como ella decide dejar a Marvin Howe por Jack Morissey, Elena sigue adelante con el sueño de haber encontrado algo de paz segura en su vida.

Muchas de las novelas y cuentos de Oates, basados en la realidad emocional de un personaje, tienen una calidad surrealista. Oates está fascinada por los sueños; no sólo sus personajes cuentan los suyos, sino también las líneas entre la percepción, la imaginación y el sueño o la pesadilla a menudo no son tan fáciles de distinguir. La gente queda atrapada en sus propias personalidades y las conexiones entre ellos a menudo son tenues y falsas. Muchas de las historias cortas, como "¿Adónde vas? ¿Dónde has estado?" (1966), se centran en los encuentros o relaciones entre personalidades muy dispares y discordantes a la vez que poco exitosas.

Obviamente, esta experiencia personal ha encontrado su camino en su obra, sobre todo en Marya: A Life. Muchos de sus personajes femeninos, aparte de excéntricos, son asustadizos y vulnerables, están preparados para la brutal realidad de la existencia, pero Oates una y otra vez dramatiza la traición y el fracaso del ser pasivo. Su ficción registra múltiples actos de invasión, algunos brutales, otros aniquiladores, y algunos inspiran un poco de vida y resultan regeneradores. Llegados a este punto, también, cabe destacar que Oates ve a la crítica literaria no sólo como un santuario, sino como centro de perturbación. Por lo tanto, a Oates le resulta un escenario muy apropiado para su obra, un espacio imaginario en el que un sentido de lo sagrado persiste en medio de las demandas más profanas del mundo.

La perspectiva de Oates está muy centrada en el ser humano. Sólo a través de la conciencia humana, de la percepción humana, de la creatividad humana el mundo tiene importancia. El yo interior es dualista, compuesto por ambos contenidos conscientes e inconscientes, y lo ideal es lograr un cierto equilibrio de felicidad entre los dos.

En gran parte de las primeras obras de ficción de Oates, las mujeres sobreviven teniendo constantes crisis nerviosas como es el caso de Karen Herz y Clara Revere. Cuando escribió Do With Me What You Will, sus personajes femeninos ya habían madurado y eran más capaces de soportar las dificultades de la vida. Elena Howe,
heroína de la novela, deja a su marido, Marvin, para reunirse con su amante, Jack Morrissey.

Las mujeres de Joyce Carol Oates son retratos estereotipados de seres humanos frustrados, neuróticos, psíquicamente paralizados por los acontecimientos de sus vidas y por las frustraciones trágicas a las que no pueden hacer frente. El único aspecto favorable es que sobreviven, se las arreglan a pesar de las abrumadoras circunstancias. Loretta Wendall de Ellos, a diferencia de la mayoría de los personajes femeninos de Oates, no se puede romper - ni por el asesinato en la cama de su amante, ni por ser violada por el policía que investiga el asesinato, ni por sus hijos, ni por los disturbios urbanos - nada destruye a Loretta como ocurre con las otras mujeres, Clara, Karen, Nada se destruye. Su logro no es sólo sobrevivir, sino también hacerse más fuerte y más resistente a través de la experiencia.

Siguiendo el mismo patrón, las mujeres en las historias cortas de Joyce Carol Oates están desesperadas, insatisfechas y frustradas. Son víctimas de violación, de fantasías sexuales, de relaciones masoquistas - luchan, sin embargo, "para crear un universo fijo", para descubrir o afirmar un sentido de orden o dar rumbo al caos en que se encuentran sus vidas.

Fiel a su modelo anterior, las mujeres en La Diosa y otras mujeres son víctimas de la dominación masculina, de la histeria y ataques de histeria, y el comportamiento típico para afrontarlo de una heroína de Oates continúa siendo a través de una crisis nerviosa. Sin el poder de afirmarse, sus mujeres se desploman. Las personalidades frágiles se rompen en trozos pequeños; sólo las fuertes sobreviven.

Una de cada cuatro mujeres de Oates requiere algún tipo de atención psiquiátrica. Algunas son suicidas, otras nunca han madurado emocionalmente, a pesar de su edad, y buscan padres en lugar de maridos.

Oates no es una escritora feminista; de hecho, ella parece impermeable a las preocupaciones feministas y hacia las causas de la liberación de la mujer. Oates describe la vida humana tal y como es - no cómo podría ser. La única manera de salir de esta muerte en vida es a través de una toma de conciencia de la condición humana a través de la cual uno puede apoderarse de los restos de su vida y formar de nuevo algo significativo y en conjunto, pero este es un problema humano, no es un problema feminista.

Oates no ha sido bien considerada por la crítica feminista en gran parte porque su ficción, carece de mujeres con auto-determinación, realizadas y fuertes. En
cambio, tiende a centrarse en las mujeres débiles, las mujeres cuyas vidas han fracasado, a menudo debido a la extrema dependencia de la fuerza masculina.

En todo el mundo ficticio de Oates, no hay ni una sola mujer completamente realizada y feliz. Muchas de sus mujeres son, de hecho, la antítesis de la mujer liberada. Son astutas, celosas, suicidas, mezquinas, serviles, mujeres miserables que quieren la comodidad, el sexo, el dinero y a los hombres. Es, tal vez, por esa ausencia de mujeres verdaderamente femeninas y realizadas que Oates trata la "causa".

Aunque sus personajes femeninos son víctimas y la mayoría de las veces se sienten indefensas, la escritora ve en los niños una fuente de esperanza, representan una posibilidad de cambio en la sociedad. Sin embargo, los niños en las novelas de Oates son igualmente deprimentes. Son asesinos, víctimas de secuestros, violaciones y suicidios. A través de ellos la superficialidad de la vida de los adultos se hace evidente. Los niños en su obra son las víctimas trágicas de un mundo urbano reducido. El mundo ficticio de Joyce Carol Oates es violento, lleno de pesadillas, de destrucción y de futilidad, es un catálogo de horrores tan increíblemente reales como las primeras páginas de un periódico de ciudad. Para Oates, la vida, está concebida en términos de lucha brutal por la supervivencia contra el mundo y contra los propios seres humanos y sólo puede ser conquistada a través de la violencia.

El amor por la violencia, como he comentado previamente, así como la fascinación y el éxtasis son temas recurrentes en las obras de Oates. La sensación de desamparo personal impulsa a hombres como Shar Regla, Howard Wendall, Brock Botsford, y Jules Wendall a estar en contra de las restricciones sociales, a matar, a dañar a los demás; impulsa de igual modo a las mujeres como Karen Herz, Clara Walpole, y Elena Howe a destruir a otras personas, ya sea a sus amantes, a sus hijos, o a sus maridos. Los personajes de Oates inconscientemente atraídos por la violencia, desean que algo suceda, especialmente sucesos violentos.

Por otro lado, el mundo gótico que Joyce Carol Oates ha proyectado en sus novelas e historias cortas se define por la irracionalidad, las emociones extremas, y la violencia. Los personajes femeninos de Oates, en particular, nacen en un mundo hostil que no consigue hacerlos creer. Rechazando las vidas de sus madres infelices, desean forjar una existencia más significativa por ellas mismas. Sin embargo, pocas opciones de vida parecen estar a disposición de las mujeres de Oates. La mayoría buscan realizarse a través de relaciones sexuales, el matrimonio y la maternidad; pero las relaciones sexuales en la ficción de Oates suelen acabar desastrosamente, y las
mujeres y las madres dejan de ser reafirmadas por los papeles femeninos tradicionales que han elegido. Al igual que las mujeres cuyas vidas ha documentado Phyllis Chesler en *Women and Madness*, “los personajes femeninos de Oates a menudo experimentan malestar psicológico agudo debido a su falta de poder, y muchas de ellas terminan convirtiéndose en suicidas o psicóticas”.

Las opciones de vida tomadas por las protagonistas femeninas de Oates reflejan tanto un deseo de vivir una vida más satisfactoria que la de sus madres, como una incapacidad por crear alternativas, roles más significativos para ellas mismas. El prototipo de protagonista femenina joven de Oates parte de la casa de familia en busca de una nueva vida. Como le ocurre a Natasha en *Gente adinerada*, ella huye de su casa, en busca de un "resurgimiento."

La pobreza es uno de los factores que contribuye a la infelicidad de algunos de sus personajes femeninos. Se observa una determinación similar por evitar el destino de las madres, expresado por las protagonistas femeninas más prósperas de Oates, como Nadine, personaje principal en *Ellos*, que está tan deseosa de escapar de la alfonbrada mansión en Grosse Pointe de su familia como lo está Maureen Wendall por salir de su apartamento en mal estado en los suburbios de Detroit. En *Wonderland*, Shelley Vogel, hija de un famoso neurocirujano, huye en varias ocasiones de su elegante casa.

Las mujeres jóvenes acomodadas de Oates buscan relaciones con hombres, con la finalidad de añadir algo de emoción a sus vidas. A menudo, estas mujeres parecen buscar un sustituto de padre, un hombre que les proporcionará la atención y seguridad que sus propios padres les negaron. Es irónico observar que los padres que son los que las han abandonado despierten el amor y la admiración de sus hijas, mientras que las madres, que también las han abandonado, solamente despiertan el desprecio de sus hijas.

Aunque las madres en la ficción de Oates han sufrido como resultado de sus propias relaciones sexuales y maritales, son ellas las que alientan a sus hijas, por encima de todo, a buscar la atención de un hombre. La explicación que Phyllis Chesler da para tal comportamiento es pertinente aquí: las madres, dice, "han de ser muy duras en la formación de sus hijas para ser "femeninas" con el fin de que aprendan a servir para poder sobrevivir". Formar a sus hijas a ser "femeninas" en el mundo de Oates es enseñarles cómo explotar su atractivo sexual. (pp. 19-20)
Los personajes femeninos de Oates buscan mejorar su situación o encontrar la felicidad y la plenitud a través de relaciones con los hombres, del matrimonio y de la maternidad y, por lo general, terminan en fracaso. Las relaciones sexuales en la ficción de Oates no proporcionan a las mujeres el sentido de realización que anhelan y a menudo desencadenan en violencia, ya sea directa o indirectamente. Las mujeres que se enamoran se convierten con frecuencia en desequilibradas mentales por perder la autonomía de sus vidas, por seguir obsesivamente a sus amantes. El matrimonio es destructivo para las mujeres de Oates, que son tratadas de manera brutal, además de ser ignoradas, traicionadas o abandonadas por sus maridos. Los niños, productos de esos matrimonios infelices, también dejan de hacer felices a las madres en la ficción de Oates, y en varias de sus historias, de hecho, las madres les desean la muerte a sus hijos.

Resulta sorprendente que Oates, que tiene una visión tan negativa e incluso idiosincrásica de las relaciones sexuales, muestre a esos personajes, que buscan la realización a través del acto sexual, como condenadas al fracaso. Las mujeres de Oates se ven obligadas a buscar compañeros sexuales y suelen estar desesperadas y desquiciadas una vez que la relación sexual se ha consumado. Dado que en la obra de ficción de Oates el sadomasoquismo es un componente tan importante para las relaciones sexuales, no es de extrañar que ella retrate las relaciones físicas como ciertamente decepcionantes e incluso destructivas.

Por lo tanto, en la obra de Oates, se demuestra que el matrimonio y la maternidad también son perjudiciales para el ego femenino. Sus mujeres de clase baja son a menudo agredidas físicamente por sus maridos o abandonadas, y las esposas de los hombres de éxito son tratadas con frecuencia como sirvientes. La novela de Oates que quizás mejor ilustra la forma en que las mujeres pueden ser dañadas psicológicamente por las relaciones de pareja es Wonderland, una novela cuyos personajes femeninos son las esposas de médicos reconocidos. Mujeres como estas, con grandes casas y ropa cara, serían la envidia de una chica pobre como Maureen Wendall en Ellos; sin embargo, tanto la señora Pedersen como Helene Vogel se demuestra que son desesperadamente infelices. Helene Vogel es un personaje típico femenino de Oates, devastada cuando la maternidad deja de ser una experiencia tan positiva como esperaba que fuera. A pesar de su sentimiento de decepción, Helene trata de ser una buena madre; algunas madres en la obra de Oates, sin embargo, se vuelven contra sus hijos en realidad.
Para concluir, podemos afirmar que los trastornos psicológicos que se observan en los personajes femeninos de Oates incluyen ansiedad, depresión y psicosis. Además, entre sus personajes encontramos mujeres alcohólicas, drogadictas, catatónicas y suicidas. Personajes que, en definitiva, experimentan enajenación mental y graves problemas psicológicos. Una de las características más desconcertantes de estos personajes femeninos es que todas ellas son débiles, pobres de espíritu y están arruinadas moralmente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Unamuno, Miguel, Del sentido trágico de la vida, Espasa Libros, 1901.
Oates, J. C., Wonderland, Modern Library; Reprint edition (September 12, 2006).
“UN GRANO DI FOLLIA MI AVREBBE INDOTTO A VINCERE LE DIFESE OPPOSITE AL MIO PERBENISMO”\(^1\).

**ANALISI DRAMMATURGICA DE LA SIGNORA DELL’ACERO ROSSO, A SOLO PER VOCE FEMMINILE RECITANTE DI DARIO G. MARTINI**\(^2\)

*Trovato Roberto*

*Università di Genova*

Con il monologo *La signora dell’acero rosso* ha inizio quella che va considerata “la terza e ultima fase, sicuramente la più matura, dell’attività teatrale, di Dario G. Martini” (Trovato, 2005: 71) un’attività sempre più e meglio impegnata a dimostrare quanto avesse ragione il commediografo svizzero di lingua tedesca Friedrich Dürrenmatt nel dichiarare: “La frattura tra come l’uomo vive e come potrebbe vivere diventa veramente sempre più ridicola. In effetti la nostra è l’epoca del grottesco e della caricatura” (Martini, 1996: 100). Ma al grottesco e alla caricatura, tipici ad esempio, di altri suoi testi, *Il latte e il sangue* e *L’uovo e le mine*, si può sostituire la tragedia quando sulla sorte dell’uomo, oltre alla stupidità e all’ignoranza, che sembrano essergli diventate congenite, paiono calare, con l’ostilità o quanto meno con l’assoluta indifferenza degli dei, altre insidie violente, come i guastì della corporeità o i furori della guerra. Ai primi, aggravati da un compunto pseudo-perbenismo fatto prevalentemente di ipocrisia, è dedicato l’atto unico *La signora dell’acero rosso (a solo per voce femminile recitante)*, composto nel 1998, da me definito quando ancora era inedito, “testo molto incisivo e coinvolgente sull’assistenza ai portatori di handicap” (Trovato, 1998: 849). In un’altra circostanza avevo osservato che questo lavoro “si segnala per l’attenzione con cui il commediografo guarda, senza sdolcinature, ai problemi (anche quelli più spinosi) del vivere quotidiano” (Trovato, 2005: 71). La traduttrice francese, Monique Bacelli, apprezzata per le sue traduzioni di Pirandello, Gadda e Landolfi, ha così presentato il 26 aprile 1999 il lavoro al “Tunnel” di Genova, in occasione della prima *mise en espace* del testo per iniziativa del “Lyceum”:

Nel caso di un radiodrama, e *La Signora dell’Acero Rosso* ne è l’archetipo, sono le parole, e unicamente le parole, che assumono vita e s’incarnano in una voce. Una voce che assume tutte le responsabilità, senza l’apporto di ciò che è messo in risalto dalla vista: l’espressione del

---

\(^1\) La battuta si legge alla p. 45 del monologo.

volto, i gesti, gli spostamenti sulla scena e i giochi di luce. Supposto che si tratti della narratrice di talento che questa pièce merita, la scelta ch’ella farà di un ritmo più o meno lento, più o meno ansante, l’opzione per una tonalità che privilegi l’aspetto tragico del racconto, o il suo aspetto polemico, o il suo tratto confidenziale, può in parte modificare il senso del testo. La musica che l’accompagnerà, il tempo riservato ai silenzi, in particolare a quello del giudice che simboleggia col suo mutismo la colpevole insensibilità della giustizia, possono conferire maggiore o minor forza al messaggio. È evidentemente il caso di ogni interpretazione.

Ma questa interpretazione che noi avremo finalmente la sorpresa di conoscere, è in effetti la seconda poiché il testo italiano di Dario G. Martini ha già subito la metamorfosi della lingua e delle mie scelte come traduttrice. Malgrado l’imperativo categorico della fedeltà all’originale, una parola, o una sonorità preferita ad altre, orientano fatalmente il pensiero dell’autore verso qualcosa di fatalmente differente (Baccelli, 2000, 7-8).

Poco più oltre la traduttrice aggiungeva: “Il meno differente possibile, di certo, perché una buona traduzione deve non solo non impoverire l’originale, ma anche evitare di aggiungervi una nota personale troppo calcata. D’altronde l’interpretazione dell’autore deve rispettare le stesse norme” (Baccelli, 2000: 7-8).

Di certo va riconosciuto a Martini, onnivoro letore anche di giornali e periodici e come tale informato su quanto accade, di avere affrontato con tempestività, anticipando di qualche anno il cinema3, la sensibilità verso i diversamente abili dei governi tedesco, olandese e dei paesi scandinavi

Prima ancora della pubblicazione il testo di Martini aveva suscitato l’interesse di Yuri Brunello e di Maria Costigliolo:

La protagonista, una donna giovane e attraente, è accusata di aver molestato sessualmente alcuni disabili. Al cospetto del giudice, tuttavia, ella riesce a fare intendere nel corso di una lunga e tesa confessione, sulla quale la pièce è sapientemente costruita, di non essere stata spinta da turpi perversioni sessuali, come crede il pubblico ministero, ma da ragioni ben diverse, di segno opposto. La protagonista, infatti, non è una malata che abusa di altri malati; è invece una donna che, paradossalmente, vuole liberare dalla malattia, restituendo vita e speranza e offrendo quella salvezza di cui l’acero rosso potrebbe costituire il rilucente simbolo. Il tema del contrasto diallettico tra apparente ed essenza può far pensare a Pirandello. Tuttavia questo testo si colloca in una posizione antitetica rispetto alla poetica dell’artista siciliano, così fortemente relativistica. Martini, con questa pièce, si dimostra nemico di ogni relativismo, opponendo alla crisi di tutti i valori la vita; la vita colta nei suoi istanti di pienezza. Può sembrare strano, ma è più facile trovare una sincera e sofferta tensione verso la totalità in questo lavoro piuttosto che in molti scritti filosofici coevi (1999: IV-V).

A quanto mi ha detto in un colloquio Stefano Delfino, giornalista de “La stampa” di Torino, la pièce porta “in superficie dal sommerso una problematica reale”, per nulla scandalistica, ma lasciata in disparte da molti per ragioni moralistiche.

---

3 Tra il 2013-15 sono usciti The Sessions, The special need e Indésirables che sostengono, ancorché da angolazioni diverse, che chi presta queste cure non va considerato come una persona che compie un atto di prostituzione ma semmai di terapia. Del resto i diversamente abili non sono come Cristo, che deve soffrire per salvare i nostri peccati, ma persone che meritano la nostra attenzione.
La gente comune forse non ha mai pensato con attenzione al dramma vissuto da genitori e parenti di individui sfortunati e ai problemi che sensibili operatori di questo universo si trovano a vivere ogni giorno.

_L’a solo per voce femminile recitante_ di Martini fa rivivere con incisività il “dramma di una giovane donna che viene accusata del reato di violenza carnale per aver cercato di portare aiuto ai disabili, costretti ad una forzata castità” (Trovato, 2002: 148). Con questa _pièce_ il drammaturgo vuole svegliare le coscienze su un problema ignorato dai più, vale a dire quello dei diritti sessuali di hanno gravissime menomazioni nel corpo. Il finale volutamente aperto non significa che l’autore abbia voluto eludere i problemi, ma semmai ci costringe a prendere una posizione sul tema trattato. Queste pagine sono sostanziate, innervate e percorse da un forte risentimento morale e civile, come hanno messo in rilievo tre giornalisti: Mimmo Angeli (2000), Paolo Lingua (2000) e un notista anonimo⁴. A loro va riconosciuto il merito di avere colto con tempestività il senso profondo di questo testo coraggioso teso a dimostrare come le azioni della protagonista non siano mosse da morbosità, ma da estrema umanità. La parola di Martini è voce che evoca, pronta ad aprirsi sul duplice campo del _privato_ e della _storia_; voce pronta a svanire dopo aver scolpito fatti e animi e capace di richiamare in un sapiente gioco di sfumature e dissolvenze la parola successiva, cogliendo ciò che accadrà di lì a poco. In ogni caso quella del commediografo è una parola che tocca dentro e che promuove l’istintiva partecipazione dello spettatore chiamato a porsi un problema di vasta e drammatica portata. Questo testo aiuta lo spettatore o il lettore a capire un problema sollecitando la necessità di dialogare con chi è diverso da noi. Il problema dei disabili, egli afferma con convinzione, va risolto in maniera civile uscendo dai silenzi dolorosi che hanno impedito troppo a lungo di capire una situazione sconvolgente. Bisogna sforzarsi di comprendere, sostiene l’autore, ciò che sta accadendo in una realtà, quella dei portatori di handicap, vista di solito in modo superficiale, se non proprio sbagliato. Occorre invece guardare a questo mondo con occhio diverso. Solo così sarà possibile aiutare queste persone e le loro famiglie.

Nella recensione al volume un critico acuto (Poli, 2001: 147) ha scritto:

---

Nucleo del testo è la deposizione di una donna chiamata in giudizio per avere concesso il suo corpo, liberamente, ripetutamente e con piacere confessato, ad alcuni subnormali. La teatralizzazione del tema è nuova, il linguaggio insolito, per precisione ed efficacia

⁴. La nota intitolata _L’appassionata difesa d’una donna indecente_ si legge su “Il lavoro” del 13 novembre 2000.
drammatica, per pudore, per franchezza e rigore d’espressione. Un problema, umano e sociale, è dunque sviluppato in linguaggio teatrale originale. Il monologo ha i ritmi e la scansione, con le necessarie allusioni, di un evento scenico. Ma già alla lettura il personaggio s’imponne; e fuori da una caratterizzazione allegorica è, più che voce, corpo presente, pensante e agente, arricchito dal fascino di una convincente maturità femminile, in grado di farsi voce di chi non può comunicare il proprio bisogno, gridare la propria sofferenza.

In quello stesso anno il già ricordato Brunello (2001: 104), notava che in questa pièce l’autore è animato da una forte “ad intervenire sulla realtà […] per cambiarla”. Poco prima aveva rilevato che la protagonista di questo testo, “accusata di aver abusato sexualmente di alcuni disabili, tenta […] di dimostrare al magistrato che la sta giudicando di non aver commesso alcuna azione turpe, ma al contrario di aver agito per il bene delle sue vittime”.

Un altro critico, Benito Poggio (2001: 2), che ha dedicato molta attenzione agli scritti di Martini, nella recensione al volume, scriveva sulle pagine del “Gazzettino Sampierdanese” che la pièce non era, come farebbe supportre il titolo, un monologo ma

un duologo […] che vede la protagonista – definita da ‘uno dei ragazzi down’ (Martini, 2000: 56) suo ospite la Signora dell’acerro rosso (‘acerro rosso’ come ancora di salvezza e ‘come alternativa al rogo’, ibidem) – controbbattere e proporre la sua argomentata autodifesa alla presenza, solo apparentemente muta, del Giudice (egli è qui chiamato costantemente in causa dalla protagonista che lo evoca di continuo e di continuo a lui si rivolge), dopo aver affrontato e subito il contraddittorio, espresso ‘con acredenze’ (Martini, 2000: 46), dell’Inquisitore-P.M. (Martini, 2000: 23 e 58), al pari del giudice evocato ad ogni pie sospiro e sempre incompente e presente sullo sfondo, e non solo formalmente richiamato dalla ‘Signora dell’acerro rosso’ o, per del ‘povero genere umano.

Subito dopo Poggio ipotizza che la sigla P.M. stia per l’inglese Poor Mankind:

fin dall’inizio, la signora, mentre interloquisce e parla al giudice, vede ‘alle sue spalle… solo il buio… gremito di facce’ (Martini, 2000: 30) e più oltre, è ancora la signora a dirlo, ‘Molte delle facce che mi sembra di scorgere dietro di lei’ (Martini, 2000: 44-45, quelle appunto del ‘povero genere umano’, incapace (o ineto?) a comprendere’). È per questo che quella della Signora dell’acerro rosso si trasforma in una requisitoria contro l’umanità tutta, contro i più retrivi luoghi comuni […] contro i falsi perbenismi […], contro il pseudo morale. […] Certo, il problema dell’amore delle persone disabili, che in senso pieno e totale non può non sfociare nella sessualità e nel suo soddisfacimento, è un problema reale che va affrontate in tutta la sua pregnanza umana e sessuale, senza falsi pudori e moralismi (Poggio, 2001: 2).

Il critico poi precisa:

si deve cominciare, prima di tutto, a chiamarle (e a considerarle) ‘personae’, cioè esseri che realmente possiedono tutti i valori e che realmente hanno tutti i diritti di qualsiasi persona umana: tutto il resto – intendo la ricerca di soluzioni – seguirà naturalmente. […] Martini nel suo coraggioso duologo affronta il problema di petto, vale a dire col cuore e non solo con la ragione: la ‘Signora dell’acerro rosso’ accetta la proposta (decente? indecente? Chi lo può dire?) della ‘signora che detesta il caffè’… e si ritrova davanti ad un giovane ‘che giaceva immobile sul dorso… come se fosse a metà ancora in coma’ (p. 38); quel povero giovane ‘era stato coinvolto in un incidente stradale… e poi il coma… l’intervento chirurgico sbagliato… cecità… semiparalisi irreversibile’ (Martini, 2000: 40), ma vivo e vegeto dalla cintola in giù’ (Poggio, 2001: 2).
proprio corpo per danaro piacere egoistico, ma dona ed elargisce – certo, con partecipazione e appagamento, assurgendo a redentrice dell’umanità (Martini, 2000: 48).

Malauguratamente “France Culture”, a quanto si legge nella lettera datata 5 ottobre 1999, inviata dall’emittente all’autore, dopo aver accettato il testo non lo ha messo in onda, per sopraggiunte e imprecisate difficoltà. Evidentemente l’apprezzamento della commissione esaminatrice che aveva attribuito al copione il premio per il migliore inedito straniero, non è valso a superare lo zelo in extremis di qualche preoccupato censore dell’emittente francese.

Ricordo che la mise en espace cui sopra facevo riferimento, inserita nel ciclo “Scrittori senza frontiere”, ha avuto come interprete Nicoletta Tanghéri5, per la regia e le musiche del musicattore Luigi Maio. Pochi anni fa annotavo:

la signora alla quale si richiama il titolo della pièce è stata indotta dal contatto con un’altra donna, quella che detesta il caffè, madre di un giovane disabile, a dare conforto ai portatori di handicap, offrendo le proprie cure e altro ai disabili, teneramente amati da familiari che talvolta, di fronte all’evidente e inappagato bisogno di sesso dei loro congiunti, soffrono anche inconfessabili propensioni all’incesto. Accusata da un implacabile pubblico ministero la signora, una donna colta e sensibile, dai trascorsi affettivi infelici, racconta ad un invisibile giudice come e perché ha deciso di farsi missionaria di una causa indecente (Trovato, 2005: 73).


La donna dice di essere quasi certa di non poter guarire i suoi assistiti, né ritiene di svolgere nei loro confronti funzione di mediatrice verso l’assoluto. Dunque ammette le proprie insicurezze pur senza essere incolzata nelle risposte (il suo interlocutore infatti tace) e dalle sue parole si comprende quanto lei stessa non sia del tutto immune dagli atteggiamenti ipocriti o non completamente limpidi nei confronti del diverso.

5 Nel volume, tra le pagine 97-99, sono raccolte le sue fini e dense notazioni, intitolate Testimonianza di un’attrice. Cenni sui percorsi di una interpretazione.
Dopo la parziale *mise en espace* al “Lyceum” di Genova se sono avute altre cinque fra il 2000, anno in cui il lavoro è stato edito per i tipi dei Fratelli Frilli, e il 2003: due a Milano e le altre a Genova, Piacenza e Roma. La più rilevante messinscena, questa volta integrale, è stata data nella sala Eutropia del Dams di Imperia nel dicembre 2008, per la regia di Eugenio Ripepi, con le musiche Claudio Lugo, docente di musica, eseguite dal vivo dallo stesso musicista, da un gruppo di eccellenti strumentisti del Gruppo di Ricerca Musicale e da altri studenti del corso di laurea in Arti, Musica e Spettacolo⁶, nell’interpretazione della giovane Giorgia Brusco, capace di dare l’espressione del volto, i gesti misurati e gli spostamenti sulla scena della protagonista della *pièce*, alternando con sapienza l’aspetto tragicò e quello polemico della *pièce* e rendendo nel contempo con grande maturità un personaggio che si fa voce di chi non può gridare la propria sofferenza. Dopo avere assistito alla rappresentazione l’autore stesso l’ha definita “una grande interpretazione sostenuta da una rigorosa regia”. Interessante è stata pure la rappresentazione realizzata tra il 19 e il 20 marzo 2011 al Teatro Garage di Genova per la regia e l’interpretazione di un’attrice intelligente come Anita Romano⁷.

Ne *La signora dell’acero rosso*, Martini propone una vicenda che nasce “dalla connessione tra l’uno e l’altro dolore e tra tutti i dolori del mondo” (Martini, 2000: 21). Il dolore personale della protagonista del monologo, donna colta e sensibile, che ha avuto trascorsi affettivi infelici, dalla già ricordata “squalldia iniziazione sessuale” (Martini, 2000: 32) ad un matrimonio privo d’amore e di dolcezza (Martini, 2000: 33), la inducono a tentare una forma di terapia sessuale destinata ai diversamente abili. Il fatto è che nella protagonista, il dolore inquieto e confuso di un presente vissuto tra le molte distrazioni culturali e sportive, allo scopo di rendersi “invulnerabile alla quotidianità” (Martini, 2000: 34) si confrontano e forse si oppongono al dolore tragico e universale dell’infermità fisica e mentale, della freddezza di marmo di individui immobili, afasici, apatici loro malgrado. Naturalmente i benpensanti si affrettano a denunciare le “turpi abiezioni” (Martini, 2000, 53) della signora, ignorando che bene e male “coesistono in ciascun individuo normale” e “il demiurgo e il suo antagonismo sono ormai la stessa cosa” (Martini, 2000: 52).

Il messaggio è chiaro e immediato: non bisogna lasciare, come si scagiona nel finale di fronte al giudice e al pubblico ministero, che la vita ci cammini addosso

---

⁶ Fabio Zenoardo e Francesca Cugusi hanno curato scene e luci; Aurora Cataldo ha disegnato i costumi, e Riccardo Etropi è stato assistente al palco.

⁷ Lo spettacolo è stato replicato altre volte in città italiane.
(Martini, 2000: 61). Pur consapevole che si tratta di una frase che si colloca in un processo per una moderna accusa di stregoneria, è avere il coraggio di combattere contro le nostre paure e le nostre ipocrisie, per sconfiggere “l’ombra che è in noi e fuori di noi” (Martini, 2000: 61).

La polemica contro chi non vuole che il mondo cambi perché ha interesse a mantenere lo status quo, cara a Martini fin dagli esordi, sembra evolversi in una dimensione più personale e meno generica. Significativamente non si anela più ad avere un individuo integro e tutto d’un pezzo che sappia opporsi alle tortture del mondo, anche da solo, ma si accetta il limite umano dell’imperfezione, del dubbio, dell’incertezza morale. L’imperativo kantiano è sempre valido: ciascuno agisca come se le sorti del mondo dipendessero dalle sue azioni. In altri termini occorre che ora ciascuno agisca al meglio delle proprie possibilità, al limite positivo del proprio essere, ancorché egli sia imperfetto e soggetto ad errore. Insomma, non esiste più una norma fissa a cui attenersi. A quanto osserva la protagonista: “Non siamo vittime del caso o dell’ira di qualche antica divinità smansiosa di punirci” (Martini, 2000: 44). Del resto nessuno potrebbe affermare con certezza di “non meritare l’eventualità – almeno l’eventualità - di un castigo” (Martini, 2000: 55).

Nel descrivere Franco, il gestore del salone di acconciature in cui incontra la madre del giovane disabile, lo definisce “un gay che non ostenta la propria particolarità, ma neanche la nasconde” (Martini, 2000: 27). Le abitudini sessuali di un gay sono una “particolarità”. Poiché la signora ha due lauree in indirizzo umanistico⁸, avrebbe dovuto avere una maggiore dimestichezza con le parole. In effetti una persona di cultura medio-alta come lei avrebbe probabilmente detto “un gay che non ostenta la propria natura”, a meno che l’influenza dell’ipocrisia e del conformismo non abbia un poco intaccato anche lei, educata da un padre severo che le vietava di uscire sola la sera, di frequentare la palestra e di invitare gli amici a casa, considerandoli comportamenti sconvenienti per una ragazza. Questa possibilità sembra essere confermata dal fatto che, poco oltre, parlando di Franco, la signora osserva che le propensioni sessuali “non ortodosse” non avevano mai costituito un problema per lui, precisando che non le avrebbe valutate “diversamente in una sua cliente” (ibidem). A differenza del gay, che non mostra alcuna incertezza nell’osservare se stesso e gli altri, la protagonista è profondamente insicura, a volte quasi fuori posto come provano vari elementi: non sa dove tenere le mani, prova

---

⁸ A quanto la stessa protagonista dice (p. 34), la prima laurea è in Lingue e letterature straniere e la seconda in Lettere e Filosofia
un senso di vertigine; chiede al giudice il permesso di accavallare le gambe, gesto sconveniente per una donna di qualche anno fa. La preoccupazione di non essere considerata dal giudice “atraente” (Martini, 2000: 24) esprime un disagio malcelato nei confronti della sessualità e del proprio corpo. Oppressa dai ricordi delle violenze subite, la signora ha trovato una forma di armonia con se stessa praticando l’atto sessuale solamente con i disabili. Strappata a quella sua nuova dimensione, ritrova le incertezze e le paure che avevano sconvolto fino ad allora la sua esistenza. Parlando fra sé e sé, riconosce di essere stata ingiusta nei confronti del proprio figlio, e si considera fallita come madre, oltre che come moglie e come figlia. Il ruolo convenzionalmente femminile pertanto non le si addice, tuttavia ha compreso che “il sesso è quanto di più vicino, di più contiguo esista al dono della creatività” (Martini, 2000: 60).

Dapprima l’incontro dal coiffeur Franco con “la signora che detesta il caffè” (Martini, 2000: 23), madre del giovane disabile le procura inizialmente un senso di vertigine, “un’ombra di disagio”, poi via via sente crescere un “feeling di pelle” che la porta a desiderare di rivederla, come da lì a poco accadrà. A quel punto le parrà di “uscire alla luce dal labirinto dopo” essersi “lasciata alle spalle un lancinante senso di vuoto” al quale si era abbandonata dopo la morte per cancro del padre (Martini, 2000: 27). Per qualche tempo in effetti essa ha condotto un’esistenza nella quale la menzogna ha nascosto una vera comprensione e un’autentica intimità di rapporti con le persone a lei vicine. La risposta all’ “appello di una inerme disperazione che chiede aiuto” (Martini, 2000: 26), preludio ad un compito a cui lei sente di essere quasi necessariamente predestinata (Martini, 2000: 27), si materializza nel pomeriggio in cui le viene chiesto di cedere il proprio corpo sano ad un adolescente, immobilizzato in un letto a seguito di un grave incidente stradale. Essa evoca l’immagine di un angelo dalle ali di marmo visto nel lussuoso appartamento della “signora che detesta il caffè” e che per analogia Martini associa alla “signora dell’acero rosso”, angelo in carne ed ossa venuto a portare conforto alla enorme sofferenza di una madre.

A mio avviso, la madre del giovane sfortunato vuole espiare la colpa – vagamente incestuosa – di avere provocato, ancorché del tutto involontariamente, al figlio delle eccitazioni versandogli addosso una tazza di caffè. Di qui la sua spregiudicata richiesta alla protagonista, che essa dapprima accoglie con perplessità, per poi accettarla con

---

9 La seconda volta che usa l’aggettivo dice “ad un certo punto, quasi credevo di essere tornata a diventarlo. Non come lo ero da ragazzina – tutte, allora, siamo state più o meno desiderabili - e neanche da fidanzata, o da moglie, nei primi mesi, ma dopo”.

1618
decisione. Da quel momento in poi la signora dell’acero rosso decide di prestare la sua terapia dell’appagamento sessuale anche ad altri “poveri monconi di esistenza” (Martini, 2000: 53), mostrandosi sensibile ad ogni disperato appello di aiuti fattogli da altre, rivivendo ogni volta un rito di passaggio verso la cognizione dell’alterità. Nel testo si legge questa frase: “Non capirai né l’amore, né il dolore, né la vita, se tenterai di indagarli soltanto con la ragione” (Martini, 2000: 60). Questa massima del grande filosofo francese del secolo XVII, Blaise Pascal, si erge a filosofia di vita per la signora dell’acero rosso, osteggiata dalla rigida accusa del pubblico ministro convinto che essa abbia commesso “ignobili sozzure” per ragioni poco nobili. Rivolta al giudice, la signora dell’acero rosso si difende così dalle accuse mosse dal pubblico ministro: “Se quell’uomo avesse idea di cos’è l’alterità, di cos’è il tempo, di cos’è la morte, avrei tentato, tenterei ancora di fargli capire che il mio movente non era – o almeno, non era soltanto – la voglia di esaltare la funzione del sesso […] ma anche il gusto di fare sentire il tempo come risveglio a chi del tempo non aveva forse mai avuto nozione” (Martini, 2000: 48).

Il tempo come eterno ritorno sia pure in forme ogni volta diverse e mutevoli, mai lineare, l’abbattimento di ogni barriera fra uomo e donna (“donna e uomo non esistono, esiste solo l’essere umano”) e una attitudine responsabilizzata verso le sorti del mondo prima che le nostre facce diventino le maschere definitive “che assumeremo […] solo il giorno del commiato” (Martini, 2000: 49-50), dovrebbero farci sentire finalmente liberi da regole imposte dal potere che sempre ci ha obbligato all’espiazione di colpe inesistenti che ci hanno atterrato, che ha tramato ”sottili e perfidi inganni” (Martini, 2000, 58), allo scopo di paralizzarci nella rassegnazione o nella convinzione “di vivere nel migliore dei mondi possibili e accettarlo com’è senza tentare di fare qualcosa per modificarlo” (Martini, 2000: 60). In questo modo è possibile incidere la realtà, sconvolgendo ogni ordine prestabilito e scavalcando ogni attendibile previsione (“non c’è niente, nell’universo, che sia perfettamente uguale ad alcunché che gli somigli” (Martini, 2000: 17). In questo modo è possibile imparare anche dalle piccole cose e insieme dare valore ai presagi (“il piede che posi in un modo, anziché nell’altro, o il merlo che in giardino, sotto l’acero rosso, zampetta a destra, anziché a sinistra o il ragazzo – disabile o no – che ti saluta non appena sei uscita di casa”) (Martini, 2000: 59). Questa è l’autentica provocazione di cui è artefice questa donna coraggiosa. Nel monologo Martini opera una sintesi felice fra poetica drammaturgica e dolorosi episodi autobiografici (il commiato del padre dopo la lunga malattia che il referto su cui si legge
la lettera K, che sta per cancro, aveva preannunciato e la iniziale impressione di
agghiacciante sofferenza della fanciulla piazza di cui l’autore parla in una poesia
giovanile inserita nella prima sillage, A greve cuore
t, che non solo costituisce lo
spunto per la trattazione dell’argomento dell’
a solo. Inoltre Martini compendia nel
monologo immagini e protagonisti nella sua ricca produzione teatrale, rinnovando e
personalizzando quella tecnica del bricolage e quel gusto per la citazione che erano
risuonate nelle battute delle più interessanti figure dei suoi testi teatrali.

Con durezza sorprendente Martini, rvisita le simbologie del rogo e del labirinto già
esplorate ne La donna dell’arcobaleno
e ne La mano mancina; quelle della donna
come tramite per l’altrove de L’ammiraglio e le sette lune
e della volontà di soccorrere
i bisognosi d’aiuto in Qualcosa, comunque. E ancora rinvia all’impaccio di mani
imprigionate e ai sensi di colpa di una madre nei confronti del proprio figlio presente in
Bocca di lupo, nonché alla passività di una donna votata alla rassegnazione indagata
ne Il latte e il sangue.

Tutte le donne del suo teatro si riassumono bene ne La signora dell’acero rosso,
ritratto psicologico dalle molteplici attitudini, scandagliato nelle più varie angolature, e
indicato per un verso come voce di un’armonia disarmonica, e per l’altro di una viva
speranza alla “luce di fiamma che non brucia, […] ma che accende promesse”
(Martini, 2000: 57).

Per quanto concerne le due mute presenze maschili ne La signora dell’acero rosso,
il Giudice e il Pubblico Ministro, dalle parole dette dalla protagonista, è presumibile
che esse possano essere paragonate a quelle del perenne negatore, Samuel Beckett de La

10 La poesia, il cui titolo è Non udì piú le strida si legge alla p. 71 della raccolta uscita nel 1952 presso
la casa editrice “LIGURIA”.
11 La pièce, uscita per la prima volta presso l’Editrice Liguria nel 1984, è stata riedita anche in D. G.
MARTINI, Eppure sopravvive. Sette proposte per non essere distrutti, a cura e con prefazione mia, a
13 Il testo, uscito nel dicembre 1989 per i tipi della genovese Ecig, è stato raccolto in D. G. MARTINI,
Eppure sopravvive, cit., pp. 115-155.
14 Al testo, pubblicato su “Il Dramma”, n. 314, novembre 1962, venne assegnato quello stesso anno il
Premio Riccione.
15 Il lavoro venne pubblicato su “Ridotto”, n. 6, giugno 1964.
16 La pièce, premio Pirandello nel 1977, uscita sul n.3-4 di “Ridotto”, marzo-aprile 1978 e poi sul n.
387-388 di “Sipario”, nell’agosto-settembre di quello stesso anno, si legge anche in D. G. MARTINI,
Eppure sopravvive, pp. 195-220. Su questo lavoro rinvio a ciò che ho scritto nell’articolo Il latte e il
sangue di Dario G.Martini, Atti del Convegno Gli sguardi incrociati. La Liguria vista dagli scrittori
piemontesi e il Piemonte visto dagli scrittori liguri (Monforte d’Alba, 11 settembre 2010), Genova,
Zaccagnino Edizioni, 2011, 159-179.
mano mancina\textsuperscript{17}, di Jean di Bocca di lupo, di Franco di Qualcosa, comunque, del manager del Grande Teatro nel terzo atto, Nuda tra le ciliegie, del trittico intitolato Eppure sopravvive\textsuperscript{18}, vale a dire di tutte quelle figure imprigionate nel nichilismo, nella misoginia e in un rigore inumano, o possedute dalla visione stigmatizzata di un mondo grigio e in disfacimento nel quale sembra inutile operare alcun cambiamento.

A quanto osservava la già ricordata Accorsi (1997-98, 103-104):

Il verdetto del processo non è a nostra conoscenza. In effetti ignoriamo se la donna verrà ritenuta colpevole o prosciolta, decisione che forse Martinì ha preso proprio per testimoniare ancora una volta che in un mondo dove niente è ineluttabile, dove tutto è suscettibile di mutamento e variazione, anche le condanne non sono mai definitive. La signora dell’acero rosso rimane un enigma insoluto o una risposta precisa, un sì dato alla vita e agli altri?

La risposta a questa domanda data dalla Accorsi è lapidaria:

Forse entrambe le cose. A noi, comunque, rimane quella verità un po’ inquietante di cui lei ci ha confessato il paradigma: cercare di capire gli altri. Entrare negli altri, farsi a volte possedere dagli altri è l’unico mezzo utile per stabilire un contatto con il mistero che ci circonda. Il verdetto del processo non è a nostra conoscenza, infatti non sappiamo se la donna verrà ritenuta colpevole o prosciolta, decisione che forse l’autore ha preso proprio per testimoniare.

Il copione affronta problemi della realtà in cui viviamo, indagando aspetti di una società perbenista ed ipocrita. Martinì lo fa con un testo esemplare per rigore, compattezza e coerenza, ricco di sfumature. Egli indica ancora una volta con estrema chiarezza che il teatro può essere uno strumento essenziale di dialogo dell’uomo con se stesso e con gli altri. Del resto la base del lavoro teatrale è lavorare per il pubblico, mettendogli di continuo delle pulci nell’orecchio, costringendolo a prendere posizione su problemi noti ma ignorati o rimossi. Il monologo materializza i fantasmi che si annidano nell’anima dello spettatore. In effetti qui non solo si dà corpo ad una realtà pressoché invisibile e ad un’esperienza emotiva unica, ma anche ci vengono mostrate, con estrema discrezione e delicatezza, le atroci sofferenze di un numero considerevole di persone.

Il lavoro non è ingaggiato nella teoria. Martinì tratta un caso possibile con mano leggera, rendendo tale possibilità viva, facendola diventare così parola di una protagonista vera ma nel contempo poetica. Ne risulta una pièce ricca di idee, mai

\textsuperscript{17} Questo testo è stato pubblicato la prima volta in in D. G. MARTINI, Eppure sopravvive, cit., pp. 256-289.

\textsuperscript{18} Il testo, il cui debutto era avvenuto nel 1975, è stato pubblicato per la prima volta in D. G. MARTINI, Eppure sopravvive, cit., pp. 157-193.
ridondante, sempre fluida e limpida, mai ripetitiva e monotona, come comprovano l’asciuttezza del linguaggio e il vigore con cui la protagonista fa appello al senso di responsabilità di chi vorrebbe giudicarla:

Ne sono certa, signor giudice, certissima: tutte le nequizie- quelle davvero turpi, si - che ci vengono fatte subire (comprese le speculazioni sulle infermità … Ma lei sa bene quel che accade, signor giudice, non ho bisogno di chiarirle alcunché) sono fondate sulla nostra attitudine a sopportare, dovuta al senso di colpa che da millenni ci hanno fatto contagiare come una lebbra. Di colpe, semmai, ne abbiamo una sola, signor giudice, ma gravissima: credere ancora, nonostante tutto, di vivere nel migliore dei mondi possibili e accettarlo com’è senza tentare di fare qualcosa per modificarlo (Martini, 2000: 57-58).

Il componimento rivela al pubblico un autore elegante, pungente, accorato, sobrio, mai retorico, sempre misurato nella polemica e appassionato, che apre un discorso invitando ognuno a dare una propria risposta.

Notava la traduttrice che l’acero rosso” è il simbolo della rigenerazione, l’antidoto eccezionale a tutte le torture, fisiche e morali, e il barlume di speranza che si accende alla fine di tutte le constatazioni giustamente pessimistiche” di Martini (2000: 14).

La protagonista di questo testo sottile è una donna di oggi.

Nell’avviarmi alla conclusione dell’analisi di questo testo preciso che è caratterizzato da eleganti simmetrie che ne costituiscono il tratto peculiare di una scritture piena di calore e di sangue. Tutti i testi di Martini affrontano di petto la realtà, combattendo la disperazione ed esortando alla responsabilità. Proprio questo egli lo fa anche ne La signora dell’acero rosso, lavoro asciutto, di profonda amarezza, alimentato dalla triste realtà dei nostri giorni, caratterizzato dalla capacità della protagonista di descrivere in pochi ma efficaci tratti le assurdità di una realtà ostile che condiziona e ferisce i deboli, senza cedere mai ai toni della predica moralistica o della polemica demagogica.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**


1622


Lingua, P. *Lo scandaloso amore per gli handicappati*, uscito su “La Stampa” del 23 novembre 2000.


SCHEDA su
Dario G. MARTINI

Martini è stato un poeta, uno studioso di Colomba, un drammaturgo in italiano e in dialetto, un curioso giornalista, un uomo di “grande umanità e una voce fuori dal coro”, per riprendere ciò che hanno scritto nel necrologio Giuliana Manganelli e Vito Malcangi.


Di lui ho parlato in varie occasioni e da ultimo nella monografia intitolata *Dario G. Martini, l’antiapocalisse. Un autore teatrale italiano fra due millenni*, uscita nel 2005 a Roma per i tipi di Aracne, che è stata presentata quell’anno stesso da me assieme al critico Giovanni Antonucci in una sala della Biblioteca del Burcardo. In quel volume evidenziavo come sin dagli esordi egli avesse ben chiaro che
certo ostentato pessimismo giova solo a chi vuole che le cose restino come sono. Nella sua vasta produzione drammaturgica, caratterizzata da un coerente impegno civile e morale, egli è stato molte volte controcorrente e come tale è risultato scomodo. In effetti Martini ha affrontato argomenti non banali. Significativamente è stato tra i primi nel 1962 con Qualcuno, comunque a richiamare l’attenzione dal palcoscenico sui guasti arrecati dalla droga, a dimostrare nel 1965 con Eppure sopravvive che il teatro è talvolta inquinato da troppi ingannatori e affaristi, a battersi nel ’77 con Il latte e il sangue contro l’assurdità delle guerre, a denunciare nell’85 con La donna dell’arcobaleno l’atroce delle mutilazioni genitali inflitte a migliaia di donne africane, e in quello stesso anno a stigmatizzare con Studio 13 la televisione mangia cervelli, e ad affrontare nel ’99 con La signora dell’acero rosso il tema della sessualità dei diversamente abili. Negli ultimi tempi ha denunciato le morti sul lavoro e la stoltezza e le speculazioni che molte volte si innestano sulle guerre in densi lavori;usciti sulla rivista “Sipario”, su sollecitazione del suo direttore, Mario Mattia Giorgetti. Mi riferisco a: In nome del figlio, L’uomo di San Vit, Effetti collaterali ed altri titoli. Alcuni dei suoi primi testi erano comparsi su “Il dramma”. Tra il 1994 e il ’98 ha edito per i tipi di quattro volumi usciti a Savona per i tipi del compianto Norberto Sabatelli: La piccola nell’orciotto, Eppure sopravvive, Le parole di Amleto e La poltrona del diaconto.


Gli anni che vanno dal 1950 al ’75 sono stati ricchi per le drammaturgo di gratificazioni giunti gli anche fuori dall’ambito teatrale. Nel 1954 pubblica tra l’altro Poesia e teatro di Elena Bono, uno dei


Nella sua vasta produzione Martini ha denunciato con forza il degrado del nostro tempo. Egli in effetti è stato un fautore appassionato della funzione educatrice e civile della letteratura, che ha il compito di aiutare a riflettere sugli aspetti più assurdi della realtà contemporanea. Per lui il teatro non è stato mai un mero passatempo ricreativo, ma un modo efficace per cercare di capire la realtà. Significativamente amava ripetere:“Il teatro deve affrontare problemi che ci riguardano direttamente, deve pungolare la nostra coscienza, deve indurci a cambiare il nostro modo di vivere in ciò che risulta sbagliato”.Un valente saggista, Andriuoli, nella recensione a un dittico uscito su “Sipario” nel novembre 2001, dopo averlo definito un “testimone critico del proprio tempo, del quale denuncia i mali e le mistificazioni, osservava che egli è uno di quegli autori “che credono nella funzione educatrice del teatro, nella sua capacità cioè di far riflettere su quanto di distorto e di assurdo vi è nel mondo in cui viviamo, nel tentativo, sostenuto da una forte speranza, di migliorarlo”. A questo impegno Martini non è mai venuto meno. Anche per questo Genova gli ha reso omaggio con una manifestazione tenutasi a Palazzo Tursi nel maggio 1997. In quell’occasione l’allora Assessore alla Cultura del Comune, Giovanni Meriana, lo ha definito un maestro al quale le giovani generazioni devono gratitudine. Posso attestare che le sue recensioni e i suoi lavori teatrali hanno incontrato l’interesse dei miei allievi.
Martini è stato un testimone importante del teatro a Genova dall’immediato dopoguerra al 2000. Credo abbia ragione Antonucci ad osservare che i testi di Martini avrebbero dovuto avere in Italia un favore almeno pari a quello di cui l’autore ha goduto all’estero, se il suo andare controcorrente rispetto alle ideologie dominanti, soprattutto quelle legate al cosiddetto pensiero debole, non lo avesse di fatto messo presto fuori gioco.
PAZZE O CORAGGIOSE: SCrittTRICI POLACCHrE IN ITALIA NEI SECOLI PASSATI

Anna Tylusińska-Kowalska
Università di Varsavia

Le donne emancipate, quelle polacche dell’Ottocento, viaggiatrici, acculturate. Il posto della donna nella società polacca differiva da tante società europee. Basti pensare che dopo il 1918 quando la Polonia tornò paese indipendente, alle prime elezioni democratiche le donne non solo godettero del privilegio del voto, ma con i diritti al pari degli uomini poterono candidarsi e quindi nel primo parlamento polacco del periodo interbellico furono elette ben 38 donne che svolsero un ruolo importante nella politica dell’epoca.

La situazione delle donne in Polonia fu nel corso della storia del tutto particolare soprattutto come conseguenza delle vicende storiche, che portarono i polacchi alla perdita della patria, un tempo Stato potente in Europa. Così l’Ottocento, similmente come successo in Italia, fu per i polacchi il secolo di lotte per l’indipendenza, insurrezioni, in gran parte fallite e quindi di un’oppressione politica sempre più assillante. E al pari degli scrittori e scrittrici in Italia, gli uomini della penna in Polonia che ormai sulle carte d’Europa non c’era, dovettero combattere, nonostante le pressioni delle censure, per la libertà dell’individuo, libertà politica, sociale, libertà di parola e culto. Il problema dominante, che apriva le porte alla civiltà europea largamente intesa, quello pure sollevato più volte negli scritti politici di Mazzini fu l’educazione. Nel saggio dedicato all’emancipazione delle donne nella letteratura polacca la studiosa della materia, Jadwiga Zacharska sottolinea il fatto che l’educazione per le donne polacche andasse pari passo con il loro impegno nelle lotte politiche. (Zacharska, 2000: 9-11). Le prime donne che tenderanno a propagare le idee femministe in Polonia saranno in effetti scrittrici e giornaliste, fenomeno che ci accomuna con la situazione sociale e culturale in Italia ed altri paesi europei. I nomi da elencare sarebbero soprattutto due Eliza Orzeszkowa e Maria Konopnicka di cui si parlerà ancora più avanti. Orzeszkowa opera già nella seconda metà dell’Ottocento, ma il suolo era stato preparato dalle sue colleghi vissute ormai una, anzi due generazioni prima. Quello della emancipazione in Polonia è un fenomeno lento che si costruiva a piccoli gradini. Processo che accelerava visibilmente nella seconda metà dell’Ottocento quando la
Polonia non è rinnata come invece successse per l’Italia, ma gli intellettuali umanisti, uomini e donne, avranno ancora davanti decenni per preparare la società alla riconquista delle libertà politiche. Per forza di cose, beninteso, i postulati rimanevano circoscritti a ciò che sembrava realizzabile pure non immediatamente: diritti sociali, civili. In primis dunque l’istruzione: si crea un gruppo dinamico di donne che si istruiscono e che istruiscono la nuova società, donne impegnate nella pubblicitica e nella vita culturale.

Donne che infrangono le leggi stabilite secoli fa, che si autogestiscono e che si mantengono materialmente. La Konopnicka, madre di otto figli, separatasi dal marito, frequentava i caffè dove si intratteneva con l’élite intellettuale di Varsavia e rievocando l’immagine di George Sand spesso la si vedeva in pantaloni e col sigaro in bocca non solo per le sue inclinazioni omosessuali. In quella maniera provocatoria che non riguarda solo la scrittrice appena nominata, nascevano programmi sociali, programmi per l’educazione e l’istruzione giacché i programmi politici dovettero aspettare la generazione successiva. Spesso attraverso la parola si mandavano messaggi espliciti e proposte di cambiamenti. La letteratura polacca dell’Ottocento, quella ‘al femminile’ presenta una donna forte, attiva in società e in vari circoli e associazioni di volontariato, è tollerante nei confronti dei deboli, sensibile alla povertà, incline ad aiutare il prossimo. Spesso il costo di questa dedizione è alto: rinuncia all’amore, alla serenità familiare, alla tranquillità. La situazione delle donne cambia notevolmente a cavallo tra l’Otto e il Novecento (Zacharska, 2000: 19) per il fatto che il tasso dell’istruzione femminile in Polonia ha ormai superato la media europea e le donne partecipavano alla vita pubblica, politica (le vediamo spesso nelle file dei socialisti), lavorano, viaggiano molto più di frequente, stringono contatti con donne impegnate nelle organizzazioni analoghe in Europa. Lo conferma il caso di Maria Rygier che, cresciuta e formata politicamente a Cracovia, diventa figura di spicco per la pubblicitica feminista e in seguito antifascista e antibolscevica in Italia (Montesi, 2013).

Il fatto di uscire dal proprio circolo familiare è già di per sé un atto di coraggio, un primo passo nella lunga strada del progresso sociale ed emancipazione nonostante che, soprattutto nella prima metà dell’Ottocento le donne per strada viaggiassero accompagnate. Nelle relazioni di viaggio compare sempre un ‘noi’, mentre l’‘io’ si farà sentire solo nella seconda metà del secolo. Evidentemente la prova della sempre più visibile trasformazione sociale saranno ‘le donne in strada’ (Dauksza, 2002: 6-7). L’autrice analizzando il problema dal punto di vista sociologico parte dal periodo del pieno patriarcato per dimostrare successivamente in che modo, il fenomeno del tutto
moderno, di abbandonare il proprio ‘privato’ per sostituirlo con lo spazio pubblico riguarda non solo le donne privilegiate, di alti ceti sociali, bensì pure quelle che appartengono alle classi subalterne, ma con il soffio nuovo dell’industrializzazione che progredisce nel corso di tutto l’Ottocento cambia il loro posto nella società. La discriminazione delle donne dominante ancora per tutta la prima metà del secolo cede il posto al riconoscimento del loro ruolo nella vita politica, sociale, culturale, letteraria. Lo spostamento quindi confinerà con la pazzia, ma sarà soprattutto l’atto di coraggio, di ferma volontà di realizzare i propri interessi culturali, sociali, progetti di istruzione. L’autrice dello studio appena citato basandosi sugli studi sociologici di Benjamin, ma anche di Baumann che richiama l’attenzione al processo di progredire nell’emancipazione ‘spaziale’ come un fenomeno lento che inizia con l’urbanizzazione: sarà la città il primo passo verso il ‘viaggio nello spazio pubblico’. Qui si noterebbe un varco generazionale: le donne di fine Ottocento, consapevoli dei propri diritti e del proprio ruolo nella società si spostano facilmente da sole per la città, visitano caffè e ristoranti, passeggiano nei parchi pubblici.

Un altro atto di coraggio sarà parlare di sé, autoesibirsi, condividere con altri la propria vita, viaggi, impressioni, commenti. Negli ultimi tempi nella riflessione sui generi letterari si dedica uno spazio vastissimo al posto che vi occupa la scrittura del sé cercando in vari modi di classificarla, le prime prove partono dagli anni ’90 del secolo scorso (Tylusińska-Kowalska, 1999: 12-19). Ma si può distinguere tra autobiografie ‘al maschile’ e ‘al femminile”? Vari studiosi, letterati e sociologi sostengono che esista una linea di distinzione.

Alla luce delle attuali ricerche nel campo di teoria della letteratura, l’ipotesi sull’influenza del sesso dell’autore/autrice dello scriverne determina forma e struttura del testo (lo stesso vale per il sesso del lettore/lettrice influisce sul tipo di lettura che viene adoperato, sulle interpretazioni), ma le difficoltà solgono appena si cercano i determinanti di una tale tesi. Il che non significa che occorre rinunciare alle prove. L’incrociarsi del sesso dello scriverne e dei generi letterari si notano tra gli altri nella scelta delle tematiche, modi e strategie della narrazione, focalizzazioni e punti di vista, ideologie. (Pekaniec, 2013: 10).

L’autrice del vasto studio sulla scrittura autobiografica polacca delle donne rileva in seguito di questa riflessione l’importanza di tener presente in questo tipo di ricerca la differenza nel modo di percepire la realtà tra uomini e donne e, di conseguenza, di descriverla. Attribuisce inoltre un gran peso alla scrittura intima femminile nello sviluppo nei movimenti femministi a partire dalla seconda metà dell’Ottocento. In effetti, quel che conta più dell’«io» narrante è il messaggio che trasmette attraverso il

Riflettendo sempre più a fondo sul genere autobiografico, ‘quarto genere’ come alcuni lo chiamano la critica letteraria, a parte le difficoltà che trova nelle classifiche (Tylusińska-Kowalska, 2012: 37-59), ma nell’epoca post-postmoderna ormai la cosa non stupisce nessuno. Constata Daniel Roche: «La littérature des voyages, c’est aussi la littérature comme la peinture du paysage c’est aussi la peinture, au point qu’elle devient la justification du départ et prétend offrir une lecture du monde vériéque par le truchement des livres. Ce mouvement bascule, s’accélère ai XIX s., quand les écrivains y trovent l’occasion de revendiquer leur autonomie et que s’affirment les dispositifs d’écriture dans des champs littéraires.» (Roche, 2003: 143).

Comunque la letteratura di viaggio nasce come conseguenza del fenomeno noto sin dalla più remota antichità, dall’apparire sui sentieri dell’uomo viator, ecco, l’uomo come primo. Ed è quindi noto che le prime relazioni che illustreranno più il coraggio che la pazzia saranno testi scritti da uomini essendo essi in primis ad esplorare le parti ignote del nostro globo. Per le donne ci vollero secoli prima che si fossero messi in cammino. Tuttavia ‘recuperarono’ il tempo perduto rilasciando importanti testi odeporici:

Il panorama cominciò a cambiare proprio nel XIX secolo, almeno in una parte di mondo e per una fascia di popolazione, grazie alla mutata condizione femminile all’interno della società. Sino a quel momento inoltre, se poche erano state le donne ad avere la possibilità di viaggiare
nel senso più libero del termine, ancora meno erano quelle del cui viaggio resta una traccia scritta. Attraverso la scrittura, che rimanda alla percezione dell’eccezionalità dell’esperienza, arriva al lettore il racconto non soltanto dei percorsi geografici, ma soprattutto di quelli simbolicì nati dall’incontro con culture e donne altre, che ha condotto ad una riflessione sulla propria condizione. (Serafini, 2014: 191-192)

Tuttavia anche oggi, da chi studia il fenomeno del viaggio molto spesso esso viene percepito come ‘affare da uomini’, giacché si dà per scontato che, on ossequio alle norme del costume tra il Settecento e l’Ottocento le donne non furono ammesse a partecipare ai viaggi, se invece doveva succedere, sicuramente non furono autorizzate a compiere viaggi senza la compagnia maschile. Per questa ragione quelle che intraprendevano il rischio di avventurarsi nei luoghi appartati, dalla società venivano accusate di infrangere leggi prestabilite, rimanevano escluse, rimproverate per egoismo e comportamenti altezzosi. (Hüchtker, 2001: 313).

Le donne polacche condividevano gli stessi ostacoli delle loro colleghi europee, cosa che oggi sembra impensabile (Lovanini, 2005: 146). Le relazioni dei viaggi delle scrittrici polacche si distinguono da quelle di viaggiatori, scrittori-uomini per un’altra sensibilità e descrittività, in conformità con le osservazioni Andreina De Clementi: «Mutato anche il registro narrativo che alterna, spesso nella stessa pagina o nel corso dell’identificazione a quelle ironiche o grottesche o più semplicemente anafettive della distanza. La restituzione dell’esperienza avviene così tanto mediante l’esposizione a tutto campo che attraverso l’allusione; iberole e elissi abitano lo stesso spazio.» (De Clementi, 1995: 3-4). Si tratta quindi prima di un atto di coraggio intraprendendo il viaggio stesso. Il secondo passo è la scrittura: avendo infranto, sconvolto le norme sociali, le donne s’impegnano a trasmettere, a modo loro e del tutto particolare il proprio vissuto durante il viaggio, magari questa volta sconvolgendo il lettore, ma questo ormai entra nel canone della narrativa: «L’innegabile filo conduttore che lega l’immaginario femminile, sia nelle opere di finzione che in quelle che descrivono viaggi reali, è l’esperienza di una sconvolgente sensualità. Mentre nella ‘fiction’ si può ricorrere alle proiezioni, nella letteratura di viaggio dove l’io di chi scrive è maggiormente coinvolto l’autocensura è molto più diffusa e vigile.» (Borghì, 1988: 25-26).

Il primo viaggio in Italia, compiuto da una donna erudita ed emancipata, e inoltre una scrittrice e traduttrice ebbe luogo subito dopo il Congresso di Vienna. Maria Worwemerska de domo Czartoryska (1768-1854), figlia dell’eminente politico che ebbe influenza sulle sorti dei decenni della storia polacca, Adamo Czartoryski, la quale nel

Quello che colpisce a prima vista nella descrizione del viaggio della Wirtemberska è l’aspetto intimo, personale, il vissuto, appunto. L’opuscolo che funge da romanzo in prima persona anche se vi appaiono due protagonisti di nomi di fantasia: Lidia e Malvina doveva soprattutto rispecchiare le emozioni dell’io scrivente e quindi con una sensibilità fine e ben femminile vengono disegnati personaggi, luoghi, persone, ripostate varie situazioni dal suo soggiorno italiano: incontri, balli, visite turistiche. Le emozioni traspaiono dalle descrizioni appena abbozzate, dalla natura che affascina, ma anche dalla realtà a volte insopportabile come la sporizia e il fetore dei canali a Venezia. Con finezza l’autrice dipinge situazioni divertenti, come quella a Venezia dove lei e la sua compagna si erano perse e rimpiangendo di non conoscere l’italiano cercarono di farsi capire con le gesta soccorrendosi con il francese. (Wirtemberska, 1978: 131). Non risparmiò critiche ai gondolieri corrotti e disonesti, Venezia assume il clima della città bella, ma decadente. Ma la festa quotidiana e l’animazione serale in Piazza San Marco la rende felice e gioiosa, i gelati li trova squisiti, la frutta la incanta. Nonostante la consapevolezza della complessa situazione politica in Italia dopo il Congresso di Vienna (Wirtemberska, 1987: 142), si fa coinvolgere nella festa permanente nelle piazze e nei calli: «Tornai in Piazza San Marco. Ma quanto chiazzo, quanti spettacoli in piazza,
quanto commercio! Questo popolo meridionale, dopo la penicchella durante le ore più afose vi si raduna di sera e cercando il fresco passa una parte della notte nel felice farniente, cosa apprezzatissima da meridionali» (Witemberska, 1987: 143).

Infine si dà della pazza lei stessa che scelse proprio Venezia come meta del viaggio per vivere l’allegria che le mancava in Polonia, ma, constata, nonostante il rumore e l’animaazione la città appare troppo venata di malinconia. Eppure le piace lo stesso. Tipica della donna la narrazione, le riflessioni dove le contraddizioni non mancano...

La seconda relazione di viaggio ‘al femminile’, sempre proseguendo cronologicamente, sarebbe quella della gita in Italia del 1826-1827, descritta con dettagli, in francese, compiuta da Anna Potocka-Wąsowicz (1779-1867). Il diario fu pubblicato a Parigi soltanto nel 1899 da Casimiro Stryjeński. La Potocka è una figura importante per la cultura polacca dell’epoca, donna colta anch’essa, frequentatrice di salotti letterari, cresciuta alla corte della nonna, principessa Branicka, sorella del re Stanisłao Augusto Poniatowski, moglie del conte Alessandro Potocki, divorziata. Ci si potrebbe dunque chiedere se il fatto di essere divorziate conferisce al coraggio di intraprendere viaggi lontani, rende le donne del primo Ottocento più forti e decise. La contessa va in seconde nozze nel 1826 e ricordando il marito (sicuramente il testo fu steso post-factum: conferma di essere stata accompagnata dal marito durante il suo soggiorno italiano e ricorda con nostalgia quel gesto di sacrificio da parte del conte Dunin Wąsowicz.

Anna Potocka fu autrice di alcuni diari importanti tra cui Voyage d’Italie appunto. Il viaggio stesso, come suggerisce nell’incipit, ebbe uno scopo terapeutico dopo un evento molto doloroso: «Je venais de perdre une enfant adorée; je fus atteinte d’un mal qui mit ma vie en danger, et l’on me conseilla de faire un voyage en Italie.» (Potocka, 1899: 1). Un atto di disperazione, si direbbe dunque che pure può confinare con la pazzia. In quello stato d’animo intreprendere un lungo e faticoso viaggio può sembrare una follia, ma d’altro canto può anche essere salutare. Nel corso della scrittura l’autrice ribadisce di stendere le memorie per i suoi figli (Potocka, 1899: 2).

La prima tappa del viaggio italiano fu Trieste dove la Potocka vide per la prima volta il mare e lo contemplò a lungo talmente ne rimase incantata (Potocka, 1899: 5). Li si recò in visita da Carolina Bonaparte, vedova Murat e quindi fornisce un resoconto dettagliato del loro colloquio. Momenti di paura non mancano nei viaggi all’epoca e ‘al femminile’ la narrazione assume note quasi commoventi:
Le 20 septembre (1826), à dix heures du soir, par une nuit assez sombre, après un violent orage et au moment de l’équinoxe, je me trouvai sur cette Adriatique si redoutable, sur laquelle je n’avais pas eu le courage de me promener en barque même pour une simple promenade. J’éprouvai en cette occasion que le plaisir de triompher de soi-même n’est pas un de moins grand qui nous soient accordés. Vers minuit le vent s’élève violent, la mer s’agita; on ployait et déployait les voiles. Je m’aperçus qu’il y avait à bord une sorte d’activité inquiétante. Cependant, je sus me maîtrisée et n’occupée personne de la frayeur dont par moments je ne pouvais me défendre. (Potocka, 1899).

Le emozioni sono forti, indomabili. Anche perché, approdati a Venezia dopo 11 ore anziché previste 8 lei poté abbracciare il figlio, Augusto che vedeva per la prima volta dopo tre anni. Esprime una gioia immensa anche se soffocata dal ricordo della figlia persa da poco. Il diario di viaggio è denso di riflessioni esistenziali, artistiche, contemplative. Da ogni frase traspare una sensibilità fine ed una raffinatezza dell’espressione. Leggendolo si resta convinti che fosse la grande fortuna per i futuri lettori il fatto che le donne ottocentesche decidessero di vivere quelle avventure di viaggio a volte confinanti con decisioni folli, eppure conferma che ne vale la pena interiorizzando i momenti vissuti: «L’Italie augmente cette sorte de malinconie qui nous porte à vivre des souvenirs! Tout y parle du passé, tout accoutume à l’idée de la mort. Les plus belles productions de l’art ont été consacrés à éterniser la gloire, la douleur ou la vanité.» (Potocka, 1899: 122)

Letteratura, cultura, gli echi lontani della Corinna di Mme de Staël accomuna il diario della Potocka a quello di Łucja Rautenstrauchowa a cui dobbiamo la prima traduzione del romanzo, pubblicata nel 1857. La traduttrice, ma anche viaggiatrice e amante dell’Italia, che visse negli anni 1798-1886 fu un’intellettuale di spicco, autrice dei romanzi sentimentali e diari di viaggi, stimata dai più grandi poeti romantici polacchi come Norwid e Mickiewicz. Conobbe anch’essa a corte tutta la famiglia Bonaparte, i documenti di famiglia attestano che uno dei suoi compagni di gioco fu «un ragazzo poco intelligente che rispondeva a ogni domanda con un ‘si’ o un ‘no’» – era il futuro imperatore Napoleone III... Dopo la morte di Giuseppina, cara amica del padre, soldato nell’armata napoleonica, Łucja tornò in Polonia e si stabilì con la famiglia a Varsavia, dove a casa Giedroyć si raccoglieva un noto e frequentatissimo salotto letterario. Nel 1821 la Rautenstrauchowa debuttò con il romanzo sentimentale, Emmelina e Arnolf. Fu data in sposa a un generale 30 anni più vecchio di lei, imparentato con la casa Czartoryski. Nel 1838 Łucja raggiunse la madre e il fratello a Parigi, dove conobbe Niemcewicz e i poeti romantici in esilio. Le impressioni di questo soggiorno saranno pubblicate in due relazioni di viaggio del 1839 e 1841. Il marito

1634
muore nel 1844, lei invece continua una vita letteraria attivissima. Nel 1845-46 intraprende il viaggio in Italia che è quello standard, turistico-culturale con guida in mano. Ma l’Autrice è attenta al dettaglio e lo si vede dalle descrizioni delle singole città, la sua sensibilità creativa si rivela quando si accinge a dipingere con la penna i paesaggi con colori densi, vivi, insistendo sulla irrepellitività dei luoghi che ammira. Anche negli anni ’40 dell’Ottocento il viaggio dalla Polonia in Italia fu un’impresa spavalda, il trasporto si compiva in carrozza perché di fronte alla necessità di spostarsi in treno la donna si sente un po’ confusa:

Da Padova a Mestre, l’ultima stazione prima di Venezia occorrono un paio di ore in terraferma dopodiché si viaggia sul mare attraverso la laguna. Dire a qualcuno di aver attraversato un pezzo di mare in treno sembra un racconto fiabesco [...]. Io che avevo sentito in passato dell’idea di unire Venezia alla terraferma con la ferrovia quando mi fu detto che dovevo salire sulla carrozza per essere portata sul mare ebbi un attimo di esitazione; mi sembrò ancora più strana la situazione quando, giunti a Mestre vidi il treno in partenza: quel lungo serpente che sibillava che si muoveva lentamente sulla superficie color argenteo. [...] Venezia unita alla terraferma nella mia immaginazione perdeva la metà del suo incanto. Imaginavo i suoi palazzi abbrutiti anch’essi rispecchiantisi nelle acque, le gondole che non si muovevano così svelte sui canali e il suo popolo che avendo capito i vantaggi delle novità di trasporto non ha perso la sua passione per le barche. Ma le mie previsioni si rivelarono sbagliate. Appena la locomotiva smise di sibilare, i vaporietti ci portarono nel nostro albergo.» (Rautenstrauchowwa, 1847, 22).

Il testo ‘al femminile’ si presenta molto poetico, la narrazione corre veloce, trapuntata di osservazioni intime, personali. Non mancano tuttavia parole di critica amara («Il mio palato con grande piacere essendosi abituato alla cucina italiana, qui l’ho trovata pessima, proprio come prima») Venezia, a momenti, le sembra una città triste e in degrado ma costosissima, non si astiene dal commentare e criticare la situazione del mercato del libro rimpiangendo la mancanza di sale di lettura dove si potrebbero leggere le novità:

A Venezia nessuna possibilità di abbonarsi ai libri, che siano letteratura classica o di divertimento, in tutta la città c’è solo un salone di lettura, dove, pagando, si possono leggere alcuni giornali. Dico alcuni perché la censura vieta due terzi di quelli stranieri. Quelli invece che sono autorizzati si possono leggere bevendo una tazza di caffè o mangiando un gelato nei bar più alla moda, senza cercarli in quel salone, dove quelli migliori bisogna a volte aspettarli fino alla sera, finché, passando di mano in mano finalmente diventano accessibili. Peggio ancora, non solo avendoli ‘in prestito’, anche comprarli è difficile. Le librerie sono poche e mal fornite e non potevano vendermi quel che volevo. (Rautenstrauchowwa, 1847, 22).

Commento prezioso che onferma gli interessi culturali dell’autrice…

Sempre agli anni ’40 dell’Ottocento, precisamente al periodo che va dal 1847 al 1848 risale il viaggio in Italia di una scrittrice polacca residente a Cracovia, Wanda Odrowąż,
la quale in verità si chiamava Aniola Kuszel, ma dopo il matrimonio usava il nome del marito, Walewska, di cui si ipotizza la data di nascita: 1820 e non si conosce la data di morte. La giovane Aniola si recò in Italia proprio nella primavera del 1847, il che è già un atto di coraggio di per sé, tenendo presente il momento storico. La futura scrittrice si lascia alle spalle l’orrore della rivoluzione di Cracovia (1846) e realizza il sogno di visitare l’Italia. L’autrice rimase sulla Penisola quattordici mesi. Il suo è un vero e proprio diario di viaggio che noi chiameremo turistico-culturale, turistico-letterario e turistico risorgimentale nel contempo. Non sappiamo di preciso in quale compagnia viaggiava la Odrowąż, nel testo domina l’«io» narrante, tuttavia ogni tanto appare un «noi».

Sin dall’inizio entriamo con l’autrice subendo un full immersion nel clima risorgimentale italiano con dei frequenti riferimenti alla situazione polacca. È una patriota che scrive, pronta ad affrontare sacrifici per la patria, così almeno con la penna intende dare un contributo alla sua rinascita. D’altro canto è una grande conoscitrice e amante dell’Italia, della sua arte, dell’architettura. Ma non resta un minuto sorda alla contemporaneità, il presente si alterna al passato nel suo brillante racconto grazie a cui il lettore si può anche chiedere se recarsi in visita turistica proprio in quel momento, attraversando luoghi dove regolarmente scoppiano moti rivoluzionari è solo un atto di coraggio o già una pazzia. La Odrowąż è portatrice di ideali di libertà, solidarietà, fraternità italo-polacca. Ed è anche per questo che il suo testo rimane come preziosissima fonte storica dei contatti italo-polacchi nel Risorgimento.

Il testo si apre pateticamente, sotto la data: 29 gennaio 1847, scrive da Pisa:

Da una quindicina di giorni sono in Italia, ma ancora non riesco ad abituarmi a questo pensiero, ancora non posso indovinare se il fascino di questa terra bellissima sarà allontanar dalla mia mente l’immagine della mia terra natale? Se le esaltazioni dell’immaginazione soffocheranno la forza dei ricordi? Nel mio paese ora tutto è triste, e cupo e per di più fa freddissimo; invece qui, al contrario tutto palpita di vita e di gioia, tutto canta l’innò alla gloria e alla felicità. Ma quelle note mi suonavano sin dall’infanzia, quelle invece sono fresche e nuove, non le conosco ancora bene, non so bene capirle e quindi non so cantarle ancora. Non è facile passare da un mondo all’altro, dalle tenebre alla luce, dalla tristezza alla gioia, ma un sentimento si intreccia con l’altro e non si sa alla fine se uno o l’altro desta paura o rancore. Può esistere la nostalgia della tristezza?... eppure sì; perché da noi la patria e la tristezza sono proprio tutt’uno... (Odrowąż, 1850: 1-2).

La Kuszel, al pari dei grandi poeti romantici polacchi, che scelsero la dura vita in esilio, spiega i motivi della sua partenza insistendo sulla mancanza di libertà, sulle sofferenze del popolo oppresso, privo di patria, di identità. E quindi il sole italiano doveva agevolare un’autoterapia, una fuga nel paese dei miti, protetto dalla Chiesa e dall’autorità del Papa che vi risiede. Il tono patetico e l’esaltazione romantica

Frequenta anche lei eti nobili, ammira la residenza della contessa Citadella di cui è ospite. Il diario ad ogni pagina trasmette messaggi patriottici, di fratellanza tra i due popoli, la scrittrice si commuove a teatro quando a fine spettacolo il pubblico canta _I Fratelli d’Italia_, inno che si chiude con il cenno alla solidarietà italo-polacca, appunto. A Firenze ha come cicerone il marchese Testa, la città la incanta. Ormai si sente ben coinvolta nella situazione politica del paese che la accoglie così calorosamente, soffre per i problemi che osva. Il 9 ottobre annota: «Le nuove che oggi giungono dalla Sicilia mi abbattono, la rivoluzione scoppiata li richiama alla memoria subito quella chhiamo vissuto noi a Cracovia. Non riuscivo a concentrami sulle bellezze di Firenze, neanche i giadrini Boboli riuscirono ad attrarmi.» (Odrowąż, 1850: 40).

A Roma la Odrowąż partecipa ai raduni dei numerosi esuli politici che vi risiedono, sconvolta dalle contese, invide, malintesi tra vari gruppi di compatrioti. Sarebbe una pazzia cercare di riconciliarli, eppure ci prova nonostante la sua giovane età, senza tuttavia nessun risultato. Sta assistendo alle mosse di Mickiewicz che nella primavera del 1848 organizzava la Legione polacca, imprese all’inizio quasi fallita. La scrittrice politicamente simpatizza con la destra cattolica, ma rimane aperta ai programmi opposti, sensibile alle sorti dei più deboli. Tuttavia in qualche riflessione ideologico-filosofica parla della ‘corruzione di idee comuniste’ come di un vero pericolo. Il ‘terzo stato’ non realizza la sua missione, per lei comunque resta una realtà astratta (Odrowąż, 1850: 97). Formula pure la missione per i giovani che dovrebbero più pensare alla patria che ai divertimenti. (Odrowąż, 1850: 101). Riflettendo invece sulla rivoluzione di Milano che coinvolse anche parecchie donne esprime il parere del loro ruolo nella società nei tempi di rivoluzioni e guerre per l’indipendenza: «Ma perché ero lontana da
Cracovia in quei giorni ri rivoluzione per condividere i sacrifici delle donne di Cracovia? Non solo coraggiose, cosa che spetta a tutte le Polache, hanno dimostrato la forza d’animo durante i giorni di pericolo, ma anche dopo, piegandosi alla vocazione loro di assistere i feriti e vegliare ai loro capzzali.» (Odrowąż, 1850: 149). Il diario si chiude il 13 maggio con un’invocazione patetica: «Ti saluto, o Roma, con il cuore a pezzi, con le lacrime agli occhi; eppure ti lascio per la mia propria volontà. Ti benedico in particolare per il fatto che più incuti amore e ammirazione più forza dai per poterti salutare e sentirsi pronti per donare tutto di sé, sacrificarsi. [...] Addio, o Roma.» (Odrowąż, 1850: 177).

L’elenco delle viaggiatrici-scrittrici polacche in Italia chiudono la poetessa e traduttrice della letteratura italiana in Polonia, Maria Konopnicka e la scrittrice Zofia Sokołowska, ambedue vissute nel secondo Ottocento e nei primi decenni del Novecento, ambedue note per la letteratura per ragazzi, anche se Konipnicka è ben più conosciuta essendo la sua attività letteraria più vasta e di una portata internazionale. Le due donne, peraltro amiche, viaggiarono in Italia nei periodi diversi: la Konopnicka nel 1883 e si limita al nord d’Italia, la Sokołowska invece nel 1908 spingendosi fino in Sicilia. Ambedue scelgono come mezzo di trasporto il treno, ormai diffuso in tutt’Europa: «Avec le train, la perception de l’homme bascule, l’isolement cède la place à la proximité la plus étendue. Là, où jadis dans tout deplacement, un continuum spatio-temporel réjant un lieu à un autre se construisait par des étapes savourés, mais dans l’économie du hasard, on ne connaît soudain plus qu’un départ et une arrivée. Les impressions du voyage sont alors profondément modifiées.» (Roche, 2003: 13). Ognuna viaggia in compagnia di un’amica: sappiamo che la Konopnicka, donna stravagante con alle spalle un matrimonio e la crescita di ben sei figli divorzio e scopre di essere omosessuale. Sono note le sue comparse nei cafè di Varsavia, vestita da uomo alla George Sand, un sigaro in bocca. Della Sokołowska ben poco si sa, si esprime tutta attraverso i suoi libri. Viaggi del genere, all’epoca, per donne sole, significavano un atto di coraggio anche psicologico, perché la società di allora li considerava una pazzia. In effetti, le avventure non mancano e per lo più sono legate agli spostamenti in treno.

La Konopnicka con brio e umorismo racconta le stazioni affollate e caotiche (Konopnicka, 1884: 87) e vive anche lei le ansie di un temporale improvviso alla stazione di Venezia (Konopnicka, 1884: 117). Dal testo traspare il suo carattere: fermo, deciso e la natura poetica incline all’ironia anche all’autoironia. La relazione di viaggio, nel caso della Konopnicka è un modo per farsi conoscere come persona, autoesibirsi. La
buona padronanza della lingua italiana (di cui dà prove anche inserendo singole parole o frasi nel suo testo) sia a lei che alla Sokołowska facilita i contatti interumani e le due scrittrici ne approfittano per avvicinarsi alla gente, per attaccare discorsi durante lunghi viaggi in treno. Nel diario della Konopnicka regolarmente appaiono descrizioni poetiche che danno idea della sua sensibilità artistica, da Rovereto scrive:

Il sole tramontava, quando salita sulla collina lasciai vagare lo sguardo come si lascia un uccello in libertà. Ai nostri piedi riposava la città biancheggianti tra le viti e gli orti, nella nasta valle tra i monti, ombreggiata e scura dal levante, dal ponente chiara per i campi di grano. Il rombo dell’Adige in piena arrivava fin qui. Le sue acque, rosastre nei raggi del sole correvano a capocollo sbuffando schiuma dorata dal sole sempre più basso. (Konopnicka, 1884: 159).

Con un’espressività simile descrive l’ultima notte a Rovereto, rischiarata dalla luna (Konopnicka, 1884: 169). Tutto il testo è piacevole, leggero, anche le avventure, situazioni che complicano la vita alle viaggiatrici sembrano simpatiche durante quel soggiorno italiano. Dal diario traspone quindi una Konopnicka che i lettori polacchi non conoscevano ed è un testo importante per la storia della letteratura e per le biografie delle scrittrici polacche del secondo Ottocento. La stessa osservazione vale per il libro pubblicato da Zofia Sokołowska dopo il ritorno dalla Sicilia che lei visitò pochi mesi prima del terremoto che a fine dicembre del 1908 portò via migliaia di persone. Già l’incipit del testo suggerisce una narrazione fortemente emotiva: «La Sicilia da tempo mi attraeva come una forza magnetica.» I ricordi di viaggio sono dominati dai quadri poetici in cui spiccano giochi di colori. (c’è da dire che la scrittrice al pari della Konopnicka usa molti termini italiani quasi ad ogni pagina): come nella pittorica veduta della Conca d’Oro con una cresta bagnata dalle onde del mar Mediterraneo, dall’altro circondata dalla catena di «rocce nude che brillano di vari colori» e «un fascino particolare hanno qui le notti di luna piena, quando le onde argentea con un lieve sospiro mormurano sui sassi». (Sokołowska, 1909: 8). A volte con umorismo anche lei si spinge ai paragoni visivi tipicamente femminili: a Palermo vede troppi contrasti: «Tra le case comuni, gialle come la frittata con le persiane color spinaci di qua o là spunta un rudere antico avvolto nell’edera così pittoresco da venire voglia di trasporlo su tela.» (Sokołowska, 1909: 9). È veristicamente sensibile alla povertà, si china pietosa su gente che vive nelle misere abitazioni, anche sulle donne che non hanno una vita facile. A Mola l’acqua non c’è, bisogna scendere 100 metri in basso dove c’è una sorgente. Le donne scendono giù con le anfore sulla testa oppure con panieri con il bucato da lavare. Compiange la sorte delle donne siciliane; portare i pesi in testa le sembra una minaccia
Elegantemente suggerisce che forse questa è la causa della scarsa pulizia di quel borgo... A Mola, infatti, dice divertita, è più facile trovare vino che acqua, “che paradiso per gli ubriachi”, sospira. (Sokołowska, 1909: 101-102). Ma pure le ricche residenze e la vita dei nobili attraggono la sua attenzione come la villa dei principi Fitalia, la principessa è polacca, de domo Łabęcka, amata dai palermitani per le sue opere caritatevoli. Anche lei, approfittando della conoscenza dell’italiano attacca discorsi con gente locale, così viene a sapere del concetto di ‘jettatore’: rimane sconvolta dalla forza della superstizione in Sicilia (Sokołowska, 1909: 40). La scrittrice con ironia commenta quell’episodio. Ma, impegnata com’era politicamente, svolge una discussione seria con un deputato siciliano che incontra sul treno che le spiega alcuni problemi economico-sociali in Sicilia.

Ma le avventure legate agli spostamenti ferroviari non risparmiarono nemmeno le viaggiatrici in Sicilia. A Bicocca, racconta, l’ultima stazione prima di Catania dovettero scendere e aspettare due ore il treno per Siracusa. La sala d’attesa fu costituita da una stanzetta, comune per i passeggeri di tutte le classi. Neanche traccia di un ristorante, vendevano solo vino e pane senza sale. La stazione era deserta: nessuno dei ferrovieri, solo loro due e tre soldati completamente ubriachi più uno con una faccia da brigante che solo a guardarlo metteva paura il quale osservava muto i loro bagagli. Cadde la notte e le due donne avvertivano uno sconforto sempre crescente. Alla fine si sentì fischiare la locomotiva, spuntò dal nulla il facchino che portò i loro bagagli nello scompartimento ‘di donne’, come racconta. Il fatto di viaggiare da sole due donne verrà ripreso anche quando attraverteranno la Calabria suscitando commenti da parte dei viaggiatori maschi.

I ricordi del viaggio della Sokołowska, a voler classificarli adoperando lo schema proposto dagli autori della vasta monografia Viaggio e scrittura. Le straniere nell’Italia dell’Ottocento, (Borghi, 1988: 12) sono quelli di una donna emancipata, sensibile alla sorte delle donne siciliane, sensibile alle condizioni di vita del popolo, disgustata ma al contempo affascinata dai contrasti che emergono da ogni angolo di vita, da ogni angolo visitabile.

Le donne scrittrici polacche in viaggio nei secoli passati costituiscono un gruppo di persone agguerrite che lasciano il luogo di abitazione fissa con degli scopi ben precisi: sono donne che hanno di mira non solo autoaricchirsi intellettualmente ed emotivamente, compiono ugualmente un gesto altruistico. Consapevoli della propria
forza di carattere, della potenza del proprio operare intraprendono rischi, si espongono a pericoli, compiono atti di coraggio, appunto, spesso accompagnati dalla paura che non tacciono quando stendono poi i loro ricordi di viaggi. Pazze agli occhi di chi guarda dall’esterno quando, senza la compagnia maschile, si buttano nelle zone dell’ignoto. Oggi magari sarebbero soltanto apprezzate.

**Riferimenti bibliografici**


Zacharska, J., O kobiecie w literaturze XIX i XX w. [Sulla donna nella letteratura del XIX e XX w.], Białystok, Wyd. Uniwersyteckie w Białymstoku, 2000, pp. 9-11.
LOCAS Y SUICIDAS. ALGUNOS EJEMPLOS EN LA NOVELA ITALIANA DEL SIGLO XX

Mª Dolores Valencia
Universidad de Granada

Desde que la ‘locura’ femenina se convierte en topos literario\(^1\) tiende a manifestarse casi siempre en forma de malestar psíquico unido al sufrimiento amoroso. Como es evidente, se trata de un aspecto que no pretendemos cuestionar tanto por la complejidad, aún sin resolver, de la naturaleza de la enfermedad psicológica, como por el hecho de que la importancia del factor sexual en la etiología de las neurosis femeninas es un elemento suficientemente estudiado desde Freud\(^2\).

En la narrativa italiana de finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte el modelo de la loca por amor se ha aceptado y repetido sin modificaciones relevantes en las diversas poéticas, por ello durante mucho tiempo no se ha intentado representar la locura femenina unida a una idea más elaborada de la experiencia personal y a una dinámica menos fija, al margen de la relación entre descompensación amorosa y patología. Si la historia también literaria de la locura nos muestra las diversas variantes de esta y nos ayuda a comprender que la locura es la respuesta del sujeto a las desilusiones sufridas en su experiencia vital, sorprende que:

nella mitografia del personaggio femminile la ‘pazzia’ – ciò che vale con particolare evidenza nella storia del romanzo borghese – sia data perlopiù come la risoluzione di destini di donne infelici nel matrimonio o nella passione, e come quello straordinario avvilitamento del sentimento di sé che connota gli stati di ‘follia’ sia indotto per la donna essenzialmente dalla perdita dell’oggetto d’amore (Farnetti, 1993: 248).

Sólo estudios recientes han empezado a moverse en torno a una noción más compleja, “il dolore della mente”, que, en cierto modo, pone a idéntico nivel el dolor masculino y el femenino, neutralizando así, en el terreno de la creación literaria, los efectos ‘perjudiciales’ de los descubrimientos freudianos sobre la sexualidad\(^3\).

Conocida es la importante relación existente entre la obra narrativa de algunos importantes autores de la Scapigliatura, del Verismo y del Decadentismo italianos y la

\(^1\)Cfr. AA.VV., Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1990.
\(^3\)AA.VV., Psicoanalisi al femminile, a cura di Silvia Vegetti Finzi, Bari, Laterza, 1992, especialmente la contribución de la editora, Le isteriche o la parola corporea, pp. 3-50.
cultura psicológica contemporánea, cuyas doctrinas influyen a veces de manera vaga, de forma evidente o altamente plausible, según los casos⁴. Así por ejemplo en las dos protagonistas de las novelas de Tarchetti (*Fosca*, 1869) y Serao (*Fantasia*, 1883), la descripción de la enfermedad, muy relacionada con la histeria, proviene de una documentación científica puntual desde el punto de vista clínico y sintomático; por el contrario, el retrato de los personajes alienados de Capuana, Fogazzaro, De Roberto y D’Annunzio es fruto en su mayor parte de una buena documentación científica en el campo de la Fisiología, Psicología y Psiquiatría contemporáneas. En el caso de Capuana, Fogazzaro y Pirandello la cultura científica sobre la enfermedad mental se une al interés por la parapsicología y el espiritismo; mientras que en la figura del *superuomo* dannunziano, los conceptos de neurosis y locura se relacionan con la genialidad y el crimen. Con tintes más modernos, De Roberto considera que el malestar psíquico se debe tanto a una tara hereditaria como a condicionamientos educativos y ambientales⁵.

En el presente estudio nos centraremos fundamentalmente en el análisis de dos novelas de principios del siglo XX: *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta* (1901) de Paola Baronchelli, en la que el suicidio de su protagonista responde, entre otros motivos, al rechazo de los convencionalismos impuestos por la sociedad, y en *Adele. Frammenti di un romanzo* (1909-1911) de Federigo Tozzi, que constituye el ejemplo más amplio y articulado de representación de la locura con un discurso que quiere ser a la vez introspectivo y analítico. Un mismo *topos*, el retrato de la ‘loca’, en nuestro caso con resultado de suicidio, y dos puntos de vista de un tema de tan escasa y poco variada representación.

La autora de la primera de ellas, la escritora y periodista Paola Baronchelli, nacida en Bérgamo en 1866, irrumpió en el campo periodístico en 1895 con el pseudónimo de Donna Paola – con el que firmó siempre sus escritos- en la *Scena illustrata* de Florencia con una columna, *Calende e idi*, de análisis político, filosófico y literario que mantuvo hasta el año 1914 y cuyo éxito se debió en parte al carácter polémico de sus artículos. A lo largo de su trayectoria profesional colaboró en numerosas revistas y periódicos entre los que destacan: *Almanacco della donna italiana, Capitan fracassa, Corriere di Napoli, Fanfulla, Gazzetta del popolo, Patria, Tribuna y Vita femminile*, entre otros. De igual modo, desarrolló una intensa actividad como conferenciante de temas referidos a

la mujer que posteriormente reflejó en una serie de reportajes aparecidos en la revista *Donna* de Turín⁶.

La novela objeto de análisis, *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*⁷, le procuró una gran notoriedad entre el público; como reconoce la autora en el prefacio el éxito le cogió por sorpresa, más aún siendo su primera novela, y la edición se agotó rápidamente con elogios de público y crítica, hasta el punto de que puede considerarse un éxito editorial de la época. No obstante, Donna Paola se queja de que a pesar de los muchos artículos escritos, pocos críticos dieron muestra de entender lo que ella había pretendido al escribir el libro. Unos lo consideraron “divertente”, quizás porque, a pesar de contener un suicidio, “v’eran dentro degli amanti, e gli amanti, si sa, sono ormai *pochadeschi*”(p.13); otros, pornográfico, “forse appunto per questa carnevalata, che son gli amori che conducono al suicidio” (p.14), apostilla con sorna la autora. Por el contrario, a pesar de que la novela trata temas “delicados” como el adulterio y el suicidio, “sí le halaga el éxito moral” que obtuvo porque, a su entender, la misión del escritor no consiste en hacer sólo una obra de arte, “la perfezione dell’opera deve essere mezzo, non fine a chi voglia che il proprio nome non muoia imbozzacchito innanzi il levare del sole” (p.15).

Por otra parte, en el amplio espectro de las posiciones y de la toma de conciencia de la literatura femenina decimonónica, esa manera positiva, agresiva - y también leal - de presentarse, característica del área lombarda, renunciando a la “manera” femenina acostumbrada, insinuante y un poco servil, podemos reconocerla en nuestra escritora, no en vano fue en esta región donde primero germinaron asociaciones femeninas, ligas sociales con gran actividad política y filantrópica, que trabajaban en defensa de los débiles y de los oprimidos, sin olvidar el debate sobre la crisis del papel de la mujer en la sociedad y sobre la “nuova etica”⁸.

Las ideas anticonformistas de la escritora lombarda la convierten en estos primeros años del siglo XX en punto de referencia en los temas relacionados con el debate de la mujer, sobre todo cuando en 1910 escribe un libro brillante y provocador, *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata* (1910), en el que, desde una


perspectiva poco convencional, condensa todas sus ideas sobre los problemas de la mujer en su vertiente social, política y legislativa.

Donna Paola, como la mayoría de las feministas de su época, defendía la igualdad entre los sexos e imputaba la menor creatividad de la mujer a los muchos siglos de opresión masculina, al tiempo que reivindicaba el derecho a la sensualidad y al uso libre del cuerpo. Una idea en boga en aquellos años afirmaba que el hombre, en lugar de ver a la mujer como realmente es, proyecta sobre ella imágenes “preconstituite, ideali, archetipiche o tratte dal proprio passato: l’immagine del semplice oggetto sessuale, la donna fatale, la musa, la vergine-madre” (Ellenberger, 1972: 342). De ahí que Viviana, la protagonista de nuestra novela, en sus cartas, que imagina publicadas tras su suicidio, traza su testamento espiritual y reivindica el reconocimiento de su personalidad lejos de los estereotipos femeninos que los distintos hombres de su vida le habían impuesto. Se trata de un alma atormentada y confusa, víctima de sus propias pasiones, que es incapaz de llevar hasta el final lo que le dictan el corazón y la mente y que no logra adaptarse a una realidad que no acepta en modo alguno.

Continuando con sus reivindicaciones feministas, Donna Paola señala que la misión de la mujer ha sido siempre natural, mientras que la del hombre sólo ha sido social: “la donna fu plasmata per esser femmina - in ogni caso - e nulla piú”, mientras que “l’uomo fu plasmato per tutto [...], fuorché per essere maschio. [...] La sessualità maschile è stata mantenuta ad incidente; la femminile è stata elevata ad istituzione (p. 19). Por ello, toda la existencia feminina gira en torno al pecado, ésta es la tragedia de las mil Vivianas de nuestro tiempo, señala la escritora; “per le donne – per tutte le donne – il peccato è l’ossessione; la sostanza del peccato, l’amore, è l’invasamento. Non si vive che per quello, sia tenendolo sempre dinanzi nell’ansia di sfuggirlo, sia tenendolo sempre dinanzi nello spasimo di goderne”(p. 21). Y este es el error fundamental de la educación femenina; por ello, si el feminismo lograra que en la mujer desapareciera toda preocupación por su sexualidad, “esso sarebbe abastanza benemerito, anche se altro non conseguisse” (p. 22).

Por otra parte, la obra entra de lleno en el terreno de la investigación psicológica, ámbito de estudio en el que se decía que la mente femenina muestra más sagacidad que la del hombre y en un género literario como el “romanzo d’analisi”, terreno éste propicio para la creatividad femenina, puesto que
non conoscendo limiti nell’esame del cuore umano, abbisogna di un occhio più atto e più abituato all’osservazione che non sia quello dell’uomo. […] Dalla mente di lei […] può uscire più perfetto quello che è la meta affiannosa di molti romanzieri d’oggi, la rappresentazione di tutte le particolarità della vita famigliare nel moderno ordinamento sociale”.

Nadie mejor que la mujer puede describir los lugares más recónditos del alma femenina, según se afirmaba en la época, ni afrontar las temáticas amorosas; este hecho conlleva una reducción del estudio de otros aspectos de la realidad. Sabiendo que la causa se encuentra en las mismas escritoras, Emma Perodi se lamenta de ello e insta a las “colegas” escritoras a afrontar temas diversos y a ampliar los horizontes vitales de estudio en lugar de escribir novelas –iguales– en las que sólo se hace un análisis del amor –ambientadas en salones burgueses y aristocráticos, “dove inevitabilmente le anime oppresse delle protagoniste finiscono per soccombere, in mezzo a psicologismi di manière e a rarefatte estenuazioni del sentimento”.

La novela escrita en un estilo ágil y desenfadado, de lo que es consciente la propia autora, ya que “le ansie e le grida delle quattordici notti, in cui il libro fu scritto, vi fece ro scivolar dentro non poche offese al bello italo stile” (p. 14), está redactada en forma epistolar, el género más artificial desde el punto de vista literario y el más natural desde el punto de vista lógico, y toda la crítica dijo o insinuó en su momento que Le confessioni eran la propia autobiografía de Donna Paola, hecho que ella siempre negó de manera rotunda. La autora finge que su amiga Viviana en el lecho de muerte le encarga que entregue las cartas que ha escrito a sus respectivos destinatarios, para cambiar después de opinión y pedirle que las publique. Detrás de este recurso de silencio total del ‘autor’ mediante la transcripción, se oculta otra intención de mayor alcance e implicación estética: la despersonalización, la objetividad y la verosimilitud. Pero la imposibilidad de neutralidad absoluta no evita que en la novela epistolar, el autor niegue su autoría, presentándose como editor, compilador o redactor. Queda así a salvo la objetividad del relato. El género epistolar encierra, por necesidad, algunos de los recursos más modernos a los que ha llegado por otras vías la novela contemporánea. Así, sólo del número de corresponsales nace ya una rica gama de posibilidades. En nuestra novela, las cartas tienen un único emisor pero diversos destinatarios y constituyen un largo soliloquio, a manera de extensa confesión, por lo que este

11 Son tres los casos fundamentales que hay según se trate de una sola voz, de dos o de varias. Véase al respecto O. Tacca, Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1973, pp. 40-41.
epistolario tiende a confundirse con el *diario íntimo* o las *memorias*. No obstante, en *Le confessioni*12 de Donna Paola encontramos la particularidad de que a veces la estructura está muy cercana al diálogo, pero un diálogo del que sólo escuchamos una voz, como si se tratara de una conversación telefónica, y el lector aventura, recompone los estados de ánimo y las réplicas del ausente.

De ambientación pobre y de gran indeterminación en el plano espacio-temporal, la narración parte de presupuestos veristas: se trata de la narración de un “caso muy excepcional”, pero a medida que ésta avanza Donna Paola no logra distanciarse de las vivencias de la protagonista y termina por identificarse con su drama personal, que se convierte en cierto modo en un *alter ego* de la autora.

En las cartas se delinea poco a poco la personalidad de la protagonista que parece el resultado de los más diferentes factores, entre ellos un tormentoso pasado de soledad con una madre que no le presta mucha atención y con un padre violento que las abandona a ambas. Además, la represiva educación religiosa en un convento, parece contribuir a su posterior rebeldía. Tras unos años de soledad, cede a las presiones familiares para casarse con un hombre rico, pero bastante mayor que ella.

Recordando a otras protagonistas de la narrativa contemporánea (pensemos en la Giacinta de Capuana), Viviana representa muchos aspectos emblemáticos de la condición femenina del siglo XIX, cuando la mujer burguesa sólo podía buscar su realización en el matrimonio y en la maternidad, quedándole, si no tenía fortuna, como último recurso el convento o la servidumbre.

La utilización de la figura del médico y de su óptica como filtro del relato ofrecía al escritor naturalista la oportunidad de alcanzar la objetividad completa en la exposición, de ahí su estrecha relación. Lo importante era añadir a la obra un *quid* de excepcionalidad con el fin de atraer al público. Este recurso lo encontramos en la novela que estamos analizando con la particularidad de que es la protagonista la que habla al médico, “Al dottor Massimo”, y no al amigo, mostrándonos su verdadera personalidad. A él le cuenta las causas del fracaso de su vida y los motivos de su suicidio, entre otros que con treinta y nueve años es otra víctima más de la vida: “Alla mia èta si muore per molte ragioni – voglio dire anzi che una donna, come me, non si uccide: son le cose della vita, che la uccidono” (p. 82).

---

12 La autora contaba ya en Italia con el ejemplo del *Giovanni Episcopo* de D’Annunzio (1892) que constituye una prueba de la técnica de la “confesión” en primera persona del modelo dostoevskiano y de las *Confessioni* de Maupassant.
Reconoce que sólo dos cosas la hubieran podido salvar: la fe, que no tiene, y la maternidad, señalada por Donna Paola en la introducción a la obra como fundamental en la mujer siempre que se la entienda al margen de la sexualidad: “E poiché la donna deve esser femina innanzitutto, perchè deve essere madre, fate che della sua femminilità, della sua maternità ella non faccia soltanto ragione di virtù o di peccato, soltanto argomento di fisiologia, iniziale o finale” (p. 23).

A mi entender, Viviana anticipa y sufre, en cierto modo, lo que será el “mal di vivere”, la enfermedad de la voluntad en los protagonistas de la narrativa novecentesca. La protagonista es un personaje extremadamente sensible:

Su idea del amor es absolutamente romántica, algo enfermiza y nada realista: “L’affettività grande del mio cuore è stata di troppo superiore, a quanto l’equilibrio di un sano organismo richiederebbe. Questa insanità passionale, che mi ha possieduta sempre, e di cui non ho mai potuto – e neppure voluto – disfarmi” (p. 199). Consciente de su propio malestar reconoce que la razón principal “è risieduta nelle mille tortuosità della mia psiche, troppo complicata per essere sana” (p. 200). Durante toda su vida había perseguido un placer que fuera al mismo tiempo ideal y material y ante el fracaso de su matrimonio, que, a su entender, los hijos hubieran salvado porque “la maternità ha questo grande risultato: di placare il senso della femmina” (p.203), se lanzó en busca del quid “(passione-idealità-sensualità)”.

Viviana advierte al médico que no muere de ninguna enfermedad, salvo de “la malattia della mia volontà”: “Voi che conoscete la mia vita – e conoscete la mia anima ed il mio impasto fisico – non dovete stupire se, poste in contrasto di una esistenza inconciliabile, le mie facoltà psichiche non hanno saputo resistere, ed hanno trascinato nel disastro le energie della mia materia” (p. 199).

En literatura, el código deontológico del médico que cura las enfermedades del alma excluía la posibilidad de que éste manifestase ningún sentimiento amoroso por su paciente. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos racionales, el doctor Massimo no logra controlar sus emociones y se enamora de Viviana: “Voi siete squisitamente camaleontica, e però, in tutta la vostra mutabilità, voi presentate così diverse faccie e così diversi atteggiamenti, che l’uomo [...] non può non sentirsene turbato” (p. 206),
cometiendo – y es consciente de ello – un doble error, desde el momento en que este afecto, si por un lado conlleva la pérdida de objetividad necesaria que requiere su oficio, de hecho desconoce que el mal de la protagonista, como ella misma confiesa, se debe a la ingesta progresiva de veneno, por otro no puede esperar un final feliz. Sabe que ella no lo cambiará por Fabricio, el destinatario de la última carta, quien, sin pretenderlo, hace que Viviana tome la fatal decisión de suicidarse porque presiente que llegará el día en que él, más joven, se cansará de ella y de su amor exigente y la abandonará. El amor que siempre había soñado llega tarde a su vida, según la protagonista: “Tu hai sempre fatto parte della mia vita [...] Non eri tu, ch’io voleva quasi bimba? […] Non eri tu, ch’io voleva quasi donna? [...] Tu…sempre tu, sei stato nella mia vita” (p. 307). Ya es tarde, repite Viviana, “Ed io voglio morire – non divenir pazza, mai! (p. 322).

Recordando el esteticismo decadente, la protagonista, por razones estéticas e intelectuales concibe al amor supeditado al “fascino della bellezza”: “La belleza física dell’uomo è stata sempre la prima a colpirmi, come elemento necesario d’amore. Questa soggezione al fascino della bellezza doveva muovere del resto, da ragioni puramente estetiche ed intellettuali, poiché in ogni caso il mio cervello è sempre stato il primo ad amare” (p. 201).

El médico reconoce que está enferma y señala: “voi siete squisitamente malata e però possedete il fascino della morbosità” (p. 206). En este momento la narradora toma la palabra para mostrar todo su escépticismo acerca de la eficacia terapéutica de la moderna ciencia psicológica:

Voi vedete dunque che, oltre le mie tendenze naturali – e quelle che voi chiamerete ‘stigmate di degenerazione’- io ho anche avuto, nel bilancio della mia esistenza, il peso di una educazione, che non fu certo la meglio scelta, per dare un indirizzo, più socialmente rigoroso, al mio temperamento fisico e psichico. Ed ora che mi uccido, io sono ancora – se non perfettamente sana – del tutto coerente (p. 215).13

Y se mofa de la ciencia y de las diatribas científicas que provocará su “caso” al señalar que poco le importa que un psicólogo la incluya en la peor categoría de los locos, o sea en la de los que desconocen que lo son. Ahora bien, señala que lo que sí debería sorprender a los psicólogos, y aquí la autora demuestra conocer los escritos científicos sobre el tema en su difusión popular, es la clara consciencia “ch’io ho

---

dell’esser mio, quale è ora e quale è stato. Benchè ignorante [...] conozco abbastanza l’arte di notomizzare una psiche – la mia” (p. 218).

En conclusión, las razones del suicidio de Viviana nos las explica bastante bien Donna Paola en el prefacio de su obra al señalar que el amor sólo es una función en la existencia de la mujer, pero esta función es, y debe ser, un fin en sí mismo. Si a la niña se le enseña esto, no tendrá que suicidarse como Viviana y “no avrà, soprattutto, bisogno di scrivere delle ‘Confessioni’, per giustificare i proprii errori e per farseli perdonare” (p. 24).

El otro personaje femenino en el que centraremos brevemente nuestra atención es Adele, protagonista de la homónima novela14 de Federigo Tozzi (1909-11). En el conjunto de la obra del escritor senés, las novelas son la prueba más importante y significativa del arte de Tozzi y las que hasta ahora le han procurado una cierta “fortuna”, no muy alta, por cierto, entre el público. Un gran admirador de Tozzi, Carlo Cassola, refiriéndose a la edición crítica de su obra, comentó con amargura que “il primo volume, che contiene fra l’altro Con gli occhi chiusi, Il podere e Tre croci, cioè tre fra i più bei romanzo italiani di ogni tempo, è ancora alla prima edizione”15. La culpa, según Cassola, es de los mismos literatos, porque muchos de ellos no están convencidos de la importancia de la obra de Tozzi, aunque reconoce que la crítica le ha hecho justicia puesto que desde hace tiempo es un lugar común que el autor senés forma parte, con Verga y Svevo, de la tríada de los mayores narradores italianos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En realidad, la “fortuna” de Tozzi se ha caracterizado siempre por el contraste de amor-odio o exaltación y rechazo de su arte, aunque el verdadero problema era el de su colocación e interpretación histórica frente al naturalismo de los últimos años del XIX y al antinaturalismo de comienzos del XX. En 1919 al reseñar Con gli occhi chiusi Pirandello había advertido que el arte de Tozzi iba más allá del naturalismo16, frente a la tesis mantenida por Borgese que no sólo exaltaba el carácter objetivo y narrativo de imitación verghiana, sino que en 1923 dedicaba su Tempo di edificare “alla cara memoria di Federigo Tozzi, uno dei primissimi edificatori della nuova giornata letteraria d’Italia”17.

14 F. Tozzi, Adele. Frammenti di un romanzo, a cura di Glaucio Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1979, a partir de ahora se reenvía a esta edición con el simple número de página.
El punto álgido de la crítica tozziana se alcanzará con el texto de Cassola, anteriormente citado, y con los estudios de Debenedetti. Las páginas de Cassola rinden homenaje al fundador de la narrativa toscana del siglo XX y suponen una equilibrada valoración crítica al reivindicar, entre otros logros, la modernidad de su narrativa. Esta idea será desarrollada y tratada en profundidad por Giacomo Debenedetti\(^{18}\) que, considera a Tozzi, junto a Pirandello, como el verdadero iniciador en Italia de la novela moderna y antinaturalista.

Cada uno de los dos periodos en que se divide su madurez, que son el “sessennio di Castagneto”, según la expresión usada por su hijo Glauco, y el siguiente sexenio que transcurre en Roma, termina con una novela de hermosa factura, *Con gli occhi chiusi* y *Tre croci. Adele* es el precedente de *Con gli occhi chiusi*; pertenece, por tanto, a la primera fase de experimentación literaria de Tozzi. No obstante, no podemos obviar que en la segunda fase utilizó de nuevo módulos veristas, con lo que pareció dar un paso atrás, aunque sería más apropiado decir que Tozzi se mueve en todas las direcciones. Primero probó un tipo de novela inédito en su época que él llamaba “lirico”; y, posteriormente, volvió al modelo tradicional, al “romanzo-romanzo” más del agrado del público. Las dos fases tienen en común que su análisis no se detiene en la superficie sino que profundiza en las inquietudes de la existencia del individuo.

*Adele* es un esbozo de novela, uno de los primeros intentos del autor en este género; obra en sí notable y fundamental para comprender el arte de Tozzi, como acertadamente observa Baldacci:

*Adele* è già, come saranno molti altri romanzi di Tozzi, la storia di una nevrosi, dell’estraneità dell’uomo di fronte al mondo e alle cose. La protagonista avverte che non c’è più una relazione storica, cioè logicamente temporale, tra se stessa e gli oggetti che la circondano, e a questo rilievo corrisponde un’illuminazione dolorosa [...]. Ebbene: quello che più stupisce è che Tozzi abbia toccato questi raggiungimenti in una situazione culturale *pre-freudiana*, [...] e allora il suo stile, la sua fulminante capacità di scrittura, finisce per identificarci con la novità stessa dei suoi contenuti: contenuti sperimentali, non ideologici, ma in nessun modo secondi a quelli di uno Svevo o di un Pirandello (Baldacci, 1993: 66).

Escritor de transición, su inquietud es reflejo de la de su época, por otra parte, la crisis de las estructuras del arte también le afectan profundamente, por eso no podía servirle el sólido modelo verista para reflejar un mundo tan inestable y cambiante. Un mundo que no le gustaba, Tozzi no era feliz y transmitía esta infelicidad a los demás. Y lo vemos en *Adele*. Esta es hija de un médico que es también un pequeño terrateniente. Hermosa, joven y rica, mantiene una relación amorosa con Fabio, hijo de un abogado.

también terrateniente. Sin embargo, no sorprende que al final se suicide. No sorprende porque el narrador pone de relieve en infinidad de ocasiones la rareza de la joven. Casi al inicio de la narración, leemos: “Tutta la sua vita le sembrava limitata dall’indomani; tutta la sua impazienza era impigliata come da un divieto fatale. Le pareva che la morte fosse prossima, supra le colline già oscure di Siena, così alta” (p. 5), y un poco más adelante, Adele, que quiere beber el agua de Fontebraunda, sabe que la ruptura de la envoltura del yo significa la muerte, la muerte esquizofrénica:

D’un subito, ella ebbe voglia di piangere. Poi, ascoltò se qualcuno si avvicinasse. E, nell’attesa, ella cominciò a credere che avrebbe dovuto morire dentro quell’acqua, per liberare la propria anima. E le pareva che alcuni gigli di fuoco vivido, infilate nei suoi capelli neri come quell’acqua, la bruciassero tutta all’improvviso. E dall’incendio sopravvenivano a lei tante anime quanto non aveva mai immaginate. E tutte aspettavano lei. Ma questo incendio era così freddo e delizioso come doveva essere l’acqua della fonte” (p. 6).

Situada en el contexto del programa tozziano de exploración de la consciencia, la novela está llena de referencias culturales y demuestra conocimientos específicos de psiquiatria tal y como han puesto de manifiesto los estudios de Marchi\(^\text{19}\) para el que Adele nos introduce en el siglo del descubrimiento del inconsciente y del yo, presentándose como una novela absolutamente coherente respecto a experiencias ya maduras del psicoanálisis. Esto no significa que la “histérica” Adele, que tiene como enamorado a un “psicoastenico” (con el que Tozzi traduce en figura novelesca la doble tipología de la neurosis teorizada por Janet\(^\text{20}\)) modifique el canon temático de la loca (o “histérica”) por amor, porque, al contrario, “la sua costituzionale anomalia psicofisiologica, ovvero la sua caratteriale maladie de l’esprit, evolve nell’impulso di morte e precipita in suicidio nel contesto catalizzante del rapporto amoroso” (Farnetti, 1993: 264).

Ahora bien, cabe preguntarse ¿qué pretende este personaje tozziano que intrigante tanto al lector acostumbrado a personajes mucho más simples? El análisis de la protagonista se lleva a cabo de manera precisa con instrumentos aún inéditos en la narrativa italiana, y pone en escena, a pesar de la fragmentariedad de la novela, casi un “caso” freudiano: “distrazione dal reale e perdita del contatto con esso, dissociazione e avvilmimento del sentimento di sé sono infatti le esperienze di fondo (e caratteristiche della nevrosi) del frammento di biografia psicologica di Adele, cifrate nel tessuto pur lacunoso degli istanti di apatia, disagio e malessere costituenti il racconto” (Farnetti, 1993: 264). Así el


narrador nos advierte poco antes del suicidio que “Tutte le cose tristi e penose, quantunque lontane, assumevano un’importanza patologica in lei, influendo nel suo carattere. Trovava il motivo di sconsolarsi e di rammaricarsi; e si tenue e fallace le pareva ogni sforzo sulla sua volontà che ella si credeva segnata da ogni sventura” (p. 80). Por otra parte su pérdida de contacto con la realidad es total y la conclusión es muy clara y precisa: “Fabio era lontano come tutte le altre cose belle, le quali erano chiuse in un ritmo a cui ella non poteva partecipare; tutta la vita era in un ritmo estraneo a lei [...] Ed ella comprese che tutto andava per conto proprio, al di fuori di lei (p. 81). De igual modo, la descripción del suicidio de Adele es sobria y muy breve: “Chiuse tutte le imposte, per essere più sola; e si uccise. Fino all’indomani nessuno se ne avvide” (p. 81).

Tozzi se expresaba a través de sus personajes y en esta novela se identifica con Adele, su novedad se halla en este autobiografismo en travesti (Baldacci, 1993: 51), rechaza el análisis objetivo del personaje y en lugar de estudiar los sentimientos de la protagonista femenina “vi trasferisce se stesso”. Federigo e Adele son la misma persona hasta el punto de que, entre otras cosas, le trasfiere a ésta su propio enfrentamiento con el padre.

Esta novela podría ser la representación del positivismo tozziano puesto que se centra en el estudio de los fenómenos de la histeria; y Adele es efectivamente la historia de una loca. Pero la locura de Adele nace de un sentimiento crítico de Tozzi: “è la dichiarazione del fallimento di quel tentativo di uscire da se medesimo che egli aveva creduto possibile in Novale” (Baldacci, 1993: 60-61)y que había concluido con la muerte de Paolo. Para salir fuera de sí mismo, el escritor senés se convierte en mujer y lo hace con total descaro atribuyéndole a Adele una cultura y una sensibilidad sociológicamente imposibles, basta recordar las referencias de ésta al Paradiso dantesco.

A modo de conclusión, podría afirmarse que con Adele se inicia la relación de la narrativa italiana con el psicoanálisis a la vez que se perpetúa el topos literario de la locura femenina.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ALAMANDA: TROBAIRITZ MARGINADA Y OLVIDADA*

Tania Vázquez García
Universidade de Santiago de Compostela

A Esther

En el área occitana la posible existencia de compositores líricas contemporáneas de los trovadores ha sido muy discutida en los estudios literarios, pues son las primeras escritoras en una lengua no latina, novedad importantísima en el panorama literario de las lenguas vernáculas, eminentemente masculino en todas las áreas literarias europeas. Sin embargo, la constitución socio-política del sur de Francia le confirió a la mujer mayor autoridad que en otras regiones, contaba con derecho de herencia y con acceso privado a la educación1 hasta el s. XIII, momento en el que la instrucción en la corte entra en decadencia en favor de una enseñanza que privilegia la lectura del salterio en latín, como medio destinado a evitar el ocio, en favor de la adquisición de los principios y valores morales. En esta época las ideas patrióticas que relacionaban a la mujer con la fuente del pecado original y con la sensualidad estaban en auge, de forma que pesaba sobre ellas la condición de seres inferiores que se consideraban incapaces de producir un discurso intelectual. No obstante, a juzgar por testimonios existentes del s. XII, parece que algunas jóvenes pertenecientes a la nobleza y a la burguesía supieron valorar la obra de aquellos autores que acogían en sus cortes y a los que sirvieron de mecenas. En este trabajo nos fijaremos precisamente en las trobairitz, figuras femeninas que inauguraron la composición lírica femenina en lengua vernácula y, en especial, prestaremos atención a Alamanda a partir de su participación en la tenson S’ie’us qier conseill, bella amia Alamanda2, ya que hemos observado una clasificación fluctuante de este texto en los estudios literarios que está motivada por la discusión acerca de la existencia real de este personaje.


1 Algunos estudios han demostrado que las mujeres medievales de las clases altas poseían libros y contaban con instrucción (vid. Bell, 1982). En este sentido, Livingstone (1999: 12) afirma que “it was more likely for a noblewoman to be literate than a nobleman”. Para la educación de las mujeres en la Edad Media, vid. Ferrante (1984).

1. LAS TROBAIRITZ

El papel femenino ha sido indispensable para comprender la producción, innovación, promoción y transmisión de la literatura trovadoresca medieval. De hecho, los trovadores y autores medievales eran ya conscientes de su importancia y así lo demuestran en sus textos, donde dejan constancia de sus nombres. Si bien entre los críticos literarios ha suscitado interés el reconocimiento del mecenazgo femenino en el sur y norte de Francia, no ha contado con la misma suerte el estudio de su lírismo, que, a pesar de todo, ha contribuido al florecimiento de las grandes literaturas occidentales. En este sentido, debemos afirmar que actualmente no existe todavía un acuerdo unánime entre los investigadores en relación con la colaboración real o ficticia de estas compositores en textos literarios, sino ideas encontradas en las que parece advertirse una mayor sensibilidad por la participación de la mujer a partir de las últimas décadas del s. XX, tendencia explicada por algunos críticos en correspondencia con el florecimiento de los movimientos feministas.

A juzgar por las referencias a trobairitz de nombre conocido en los textos líricos y en las vidas y razós, se piensa que todas ellas eran mujeres pertenecientes a la nobleza, pues sus nombres aparecen acompañados de la fórmula de distinción “na” o bien “dompna”. Las autoras de las que se conservan vidas son sólo cuatro: Azalais de Porcairagues, Castelloza, Comtessa de Día y Tibors, mientras que las razós conocidas

---

3 Vid. al respecto las tornadas de muchos partimencs occitanos en las que se nombran damas nobles y cultivadas con el fin de brindarles un reconocimiento público (por ejemplo: la vizcondesa de Narbona; Azalais de Tolosa; Eleonor, mujer de Raimon VI; Azalais, vizcondesa de Marsella; Beatriu de Provenza; Guide de Rodez y otras ocultas bajo señals), así como los prólogos de romans como Le chevalier de la charrette en los que se advierte el agradecimiento a mecenas femeninas, (en este caso, Marie de Champagne). De igual forma, las compilaciones de textos de autoría femenina prueban también la buena acogida con la que contaron estas composiciones y su voluntad de permanencia.


5 Parece que el primer autor que estudió detenidamente la obra de las trobairitz fue Schultz-Gora (1888) con la publicación de la primera edición de veintiún textos de dieciséis autoras. En el s. XX, el análisis de su obra continuó siendo marginal en la investigación literaria, a pesar de que algunos autores realizaron ediciones individuales de las composiciones de algunas trobairitz. Véran (1946) pretende establecer una relación de todas las trobairitz y de sus composiciones, pero olvida, por ejemplo, a Azalais de Altier y algunos textos de autoría anónima.

6 En esta misma idea inciden las representaciones artísticas de los cancioneros en los que encontramos iluminaciones de trobairitz. Las vidas y razós nos presentan descripciones poco detalladas de estas damas, pues todas aparecen descritas como bellas (cf. Castelloza y Lombarda), gentils (cf. Azalais de Porcairagues, Lombarda y Tibors) y ensenhadas (cf. Azalais de Porcairagues, Castelloza, Lombarda y Tibors).
están en relación con la obra de Almuc e Iseut de Capio, Lombarda7 y María de Ventadorn y Gui d’Ussel8.

Si realizamos un estudio referente a su lugar de producción y a su cronología, podemos constatar su contemporaneidad con los trovadores durante el periodo de mayor producción literaria. Su auge se sitúa entre finales del s. XII y el s. XIII9, por lo tanto, en una época en la que la tradición literaria ya estaba plenamente consolidada. Su ámbito de composición ha sido localizado en el Limousin, en Gascuña, en Provenza y, en menor medida, en el norte de Italia (Rieger, 1990: 50). No obstante, estos datos no deberíamos conducirnos a negar la ausencia de compositoras líricas en los años de nacimiento y decline de la poesía trovadoresca ni en otras áreas no mencionadas10, pues parece que los cancioneros sólo nos han transmitido una pequeña parte de las composiciones de estas damas y de sus vidas. El motivo que puede explicar el escaso interés por la conservación de sus textos podría ser la no consideración de estas autoras como poetas profesionales y muestra de ello es la ausencia de un término específico para mencionarlas como colectivo o bien de forma individual. Debemos tener presente que la designación “trobaritz” no está constatada en ninguna composición lírica, en las Artes Poéticas, ni en las vidas y razós, quizás por ser entendida su actividad sólo como distracción cortés, pues se documentan referencias de que las mujeres cantaban para entretenerse en el ámbito privado. El empleo de este término se registra por primera vez en el verso del roman de Flamenca “e ja iest bona trobairís” (v. 4577), donde la protagonista hace uso de él para ensalzar la capacidad compositiva de su dama de compañía, Margarita.

A pesar de que la autoría femenina ha sido muy debatida, no debe parecernos extraño que damas “ensenhadas”, con acceso a la cultura y conocedoras del código cortés, recitasen y compusiesen textos líricos11, pues, según Rieger (1990: 54), su participación

---

7 A pesar de que algunos críticos consideran este texto una vida, se trata de una elaborada razó (vid. Boutièr, 1964: 416-419).
8 A estas trobaritz podemos añadir los nombres de Clara d’Anduza y Garsenda, mencionadas en vidas y razós de trobadores y a Alamanda y Guillelma de Roders en las razós que acompañan a las dos tenses en las que participan con Giraut de Bornelh y Lanfrac Cigala, respectivamente.
11 Recuérdese la existencia de poetisas en el mundo árabe y en Al-Andalus.
en la vida cultural del momento, y por extensión en la *performance*, parece demostrada por los testimonios iconográficos en los que se representan mujeres tocando un instrumento y cantando. Además, a la vista del número de nombres conocidos de *trobairitz* (a veces de las que desconocemos la obra poética) y de debates conservados en los que se reconoce una voz femenina, parece que sus espectáculos debieron de ser muy valorados.

2. **ALAMANDA Y SU TENSÓN**

Para acercarnos a la obra de las *trobairitz* hemos escogido un texto bastante singular: la *tensón S’ieus qier conseill, bella amia Alamanda*, compuesta por Giraut de Bornelh y por Alamanda, doncella de la dama amada por el trovador. La existencia real de la interlocutora ha sido objeto de discusiones variadas en los estudios literarios que han tenido como resultado soluciones divergentes, ya que este es el único texto en el que participa la *trobairitz*.

¿Existió realmente Alamanda? Referencias textuales, relativamente contemporáneas al texto estudiado, datado en el último cuarto del s. XII,12 parecen confirmarlo. En el sirventés de Bertran de Born, *D’un sirventes nom chal far lonhor ganda*, elaborado en 1183, se dice “Conselh vuolh dar el so de N’Alamanda” (v. 25). El trovador reconoce así las vinculaciones formales de su texto con la *tensón* estudiada, que identifica por medio de la alusión a la *trobairitz*, quizás por la fama que la composición y este personaje femenino del que solo se conserva esta colaboración lírica alcanzaron en el panorama literario del momento. La cita fue interpretada por los investigadores de diferentes formas, de tal modo que la clasificación de este texto puede variar entre la consideración de *tensón y tensón* ficticia, atendiendo a la autoría doble o a una autoría exclusiva por parte del trovador,13, considerando así la voz femenina un recurso compositivo atribuido a la destreza de Giraut de Bornelh.

---


13 Jeanroy (1973, I: 312) le niega a Alamanda el reconocimiento como *trobairitz*, a pesar de que, como veremos a continuación, en la *razó* (B) que acompaña el texto estudiado se afirma: “sabia trobar ben et entendre”. Otros autores que defienden la autoría exclusiva por parte de Giraut fueron Riquer (1975: 506); Sharan (1989: 11, n. 45), que atribuye el nombre a necesidades rítmicas, y Chambers (1989: 48), que duda de que Alamanda contase con la excelente capacidad versificatoria que advertimos en la *tensón*, por lo que la incluye entre las “trobairitz soseçudas”, reconociendo la posibilidad de que hubiese participado en algún debate con el trovador que hubiese inspirado esta composición.
En nuestra opinión, sin embargo, siguiendo a Jones (1974: 66) creemos que la autoría individual de los géneros dialogados, arguida en relación a la composición *En [a]quel son que m' play ni que m' ajensa*, ha sido una posibilidad tardía que no contaba con vigencia en la época de apogeo de la escuela trovadoresca. Por lo tanto, deberíamos abandonar las afirmaciones misóginas y los apriorismos ideológicos en los estudios literarios y tratar de comprender y estudiar mejor el lirismo de estas voces femeninas sin negarlo y desvalorizarlo.

A pesar de que los cancioneros recopilaron relatos biográficos de *trobairitz*, no se conserva ninguno referido a Alamanda, pero si la encontramos citada en la *razó (B)*\(^{14}\), donde se explican las circunstancias históricas que motivaron la composición de la *tensón*. En este breve texto narrativo, posiblemente redactado por Uc de Saint Circ (Guida, 2014: 31), encontramos novelada la historia anunciada en la *tensón*, pero con alguna diferencia. Debemos tener presente que el juglar gascón estuvo en contacto con las familias nobles más importantes de la región, por lo que conocería testimonios reales que pudo incluir en sus narraciones entre algunos detalles pertenecientes a la ficción. Aunque es bien sabido que debemos presentar una actitud prudente al considerar estas redacciones como documentos históricos, no podemos negar tampoco su contenido, ya que algunos de sus datos pudieron ser contrastados y corroborados por pruebas documentales.

En la *razó (B)* se pone de manifiesto que Giraut de Bornelh amaba a una dama de Gascuña, Alamanda d’Estanc\(^{15}\), ensalzada por su juicio, valía y hermosura, que únicamente correspondió las muestras de afecto del trovador con la entrega de un guante, símbolo de aceptación amorosa en el código cortés. No obstante, el enamorado lo perdió\(^{16}\) con gran pesar y despertó así su ira. En la *tensón*, en cambio, el enfado de la dama está motivado, porque ella se enteró de que Giraut pretendía a otra mujer de menor mérito. El trovador acude a la doncella que está al servicio de su amada, que curiosamente comparte con ella su nombre\(^{17}\), para solicitarle su ayuda e intercesión ante su dama con el fin de recuperar su confianza.

---

\(^{14}\) Para los textos de las *razós* seguimos la edición de Boutière-Schutz (1964).

\(^{15}\) Al igual que en otros textos, conocemos la identidad de la dama amada por el trovador gracias a la *razó* que acompaña a la composición, pues el texto lírico estaba sometido a la presión que imponía el código cortés y que impedía el descubrimiento del nombre de la dama amada.

\(^{16}\) Este acto podría entenderse metafóricamente como el abandono del servicio amoroso a la dama en cuestión en favor de otra, al igual que se relata en la *tensón*.

\(^{17}\) Esta coincidencia fue explicada por Sharman (1989: 11, n. 44) como un probable error del copista. Posteriormente, Rieger (1991b: 52) propone también la posibilidad de la existencia de una confusión en el nombre de la amada del trovador atribuida al copista del ms. *V* o bien al autor de la *razó*. 

1660
La importancia de la *tensôn* estudiada en el panorama literario occitano se advierte también en algunas razôs que acompañan a otros textos de Giraut de Bornelh que completan y dan continuidad a la historia narrada en esta composición. Siguiendo estos relatos conocemos que Alamanda abandonó el servicio de Giraut, a quien “avia faich plazers” (versión de *N*) en favor de un hombre violento y malo “qui no·l covenia” (*Sg*), pero con el que buscaba aumentar su valor. Con este objetivo encuentra en el guante18 la mejor excusa (*Sg*), causando un gran pesar en Giraut, que compuso textos en los que refiere sus lamentos19, llegando a abandonar “de chantar e de trobar e de solatz” (*E*) por el dolor y la angustia que le produjo el fallecimiento del rey Ricardo de Inglaterra y por el engaño de Alamanda. Sin embargo, Ramon Bernart de Rovenal le solicitó que reanudase el arte de la composición y parece que así lo hizo (*E*).

A inicios del s. XII se data un intercambio de *coblas* entre Bernart Arnaut d’Armagnac y Na Lombarda, en cuya estructura externa observamos semejanzas con el texto estudiado, al igual que en el sirventés de Bertran de Born, lo que nos muestra el reconocimiento con el que contó la *tensôn*. Bernart Arnaut inicia la composición exaltando a la destinataria de su *cobla* al afirmar su superioridad sobre dos damas que serían de reconocido valor para el público: Alamanda y Giscarda. La destinataria agradece los cumplidos, ya que es consciente del honor que le confiere haber sido mencionada entre tales mujeres.

Como último texto en el que encontramos alusiones a Alamanda podemos citar la lista de *trobairitz* elaborada por Giraut d’Espanha en la *dansa* dedicada a Beatrice di Provenza20.

Todas las referencias precedentes a las *trobairitz* son buena prueba del éxito alcanzado por el texto estudiado y de su aprecio por parte del público.

La historia posterior de Alamanda continúa entre los ss. XIV y XVI, cuando los humanistas italianos se interesaron por la obra de los trovadores. Aunque no podemos afirmar la existencia de la misma preocupación por el estudio de las *trobairitz*, Giammaria Barbieri (1790: 135) (1519-1574) recopila fragmentos de los textos de estas compositoras en *Dell’origine della poesia rimata* entre los que encontramos la mención

---

18 El pretexto del guante, ya sea un episodio real o ficticio, es un motivo recurrente en su producción poética. Siguiendo la edición de Sharman (1989), aparece, así mismo, en los textos XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, LI. Al igual que en la *tensôn*, la dama pone fin a su correspondencia amorosa cuando el amante pierde la prenda que simboliza su correspondencia amorosa o cuando conoce que pretende a otras mujeres.


20 Si aceptamos las enmiendas presentadas por Rieger (1991b: 51) a partir de Bergert, el autor anuncia: “E·m dona alegransa / car N’Alama[n]d’agensa” (vv. 19 y 20).
a Alamanda y a esta tension. Entre finales del s. XVIII e inicios del s. XIX continúa el mismo apogeo entre los eruditos franceses que mencionan a Alamanda entre otras compositoras líricas.

Rieger (1991b) trató de buscar referencias documentales que demostrasen la existencia histórica de Alamanda como trobairitz en testimonios de la familia Alaman de Albi, apuntando a que podría ser Alamanda de Castelnau,21 nacida ca. 1160. Para defender su existencia se ayuda del epitafio que presenta una lápida conservada en el museo agustiniano de Tolosa, donde se retiraría como miembro de su comunidad monástica. En ella, además de fechar su muerte en el año 1223 se informa de su matrimonio con Guilhem de Castelnau. Rieger justifica la relación de los dos contendientes a partir de su educación en la corte,22 donde tendría contactos con trovadores conocidos antes de su enlace.

Guida (2001: 419), por su parte, sostiene que el nombre Alamanda, de origen germánico, era un antropónimo muy difundido en el sur de Francia, especialmente entre los descendientes de las familias aristocráticas y contradice la relación que establece Rieger de Alamanda con la familia Alaman basándose en un cartulario de este linaje en el que no existe constatación de ninguna Alamanda. A pesar de que Rieger y Kolsen consideran la referencia a Alamanda d’Estanc como fruto de la imaginación del biógrafo, Guida cree que puede estar motivado por la presencia real de un castillo feudal en Estanc, demostrando así, una vez más, la existencia de datos verídicos en la novelación de las vidas y razón. Siguiendo a este autor, se podría identificar a Alamanda d’Estanc con nuestra trobairitz23, mientras que Escaronha, mujer de Bernart II de l’Iba Jordan, sería la dama amada por el trovador.24 Con todo, es poco probable que Giraut compusiese todo su corpus pensando en una sola mujer, como asume Kolsen (apud Sharman, 1989: 12), sino que más bien en su producción poética se reconocerían, posiblemente, como mínimo dos mujeres diferentes (Panvini, 1949: 28-29).

---

22 Bruckner et al. (1995: 160) consideran que podría tratarse de la corte de Raymond V de Tolosa.
23 Esta hipótesis, defendida también por Harvey y Paterson (2010), parece entrar en contradicción con la información ofrecida en la razó, pues Alamanda d’Estanc es precisamente la identificación que en este texto se le confiere a la dama amada por el trovador. A pesar de que las editoras no incluyen en su manual las tensons y partimens que presentan problemas de atribución autorial, así como los textos ficticios, incorporan la tension estudiada por las dudas que plantea la identificación real o ficticia de la trobairitz.
24 Esta misma idea había sido defendida por Kolsen, Panvini (1949) y Boutière y Schutz (1964: 45, n. 1), pero se trata de una identificación compleja y problemática, ya que esa dama solo aparece nombrada en la tornada de la pastorela L’autrier, lo primier iorn d’aost y Sharman (1989: 12) duda de su autenticidad.
La tradición manuscrita del texto es extraordinariamente rica. Se conserva en 15 manuscritos\(^{25}\) (Riquer, 1975: 506, Guida, 2001: 417, Guida y Larghi, 2014: 30). Hay que señalar que la *tensón* se ubica junto con otras obras del “maestre dels trobadors” y nunca en las secciones reservadas para los géneros dialogados (Krispin, 1983: 141-152). Este hecho, así como la ausencia del nombre de “Alamanda” en las rúbricas que encabezan la composición, han servido de justificación a la hora de apuntar una exclusiva autoría masculina por parte de un sector de la crítica\(^{26}\). Sin embargo, debemos señalar que no era extraña la práctica compilatoria que se caracterizaba por la ordenación de los textos dialogados entre las composiciones que se atribuían al trovador que abría el debate, tal y como ocurre en esta ocasión. Así mismo, la inferioridad numérica de las *trobairitz*, en comparación con todos los trovadores conocidos y, por consiguiente, su menor producción, favorece el mayor olvido que sufre su obra en la transmisión manuscrita que se realiza de forma relativamente tardía en relación con el momento de composición de los textos. En este sentido, la escasez del número de textos podría motivar también la ordenación de los debates mixtos bajo la rúbrica del autor masculino con fines exclusivamente prácticos\(^{27}\).

Desde el punto de vista formal, la *tensón* está conformada por ocho coblas de ocho versos y dos tornadas de dos versos en las que se alternan las intervenciones de Giraut y una dama que aparece apelada por el trovador que encabeza la composición como “bel’ami’Alamanda” (v. 1). Atendiendo a los aspectos métricos debemos reconocer que este texto emplea las *coblas doblas*, al igual que muchas de las *tensons* trovadorescas, en las que se constata una preferencia por este tipo de modalidad estrófica, así como por


\(^{27}\) Bonse (1997: 12-13) justifica la ausencia del nombre de Alamanda en las rúbricas a partir de la gran fama que llegó a adquirir la *trobairitz*, de tal forma que su presencia junto al nombre de su contendiente sería innecesaria. En su estudio defiende la posibilidad de que la melodía que acompaña a la *tensón* fuese compuesta por Alamanda. Para ello realiza una comparación con otras composiciones de Giraut de Bornelh y demuestra las diferencias notables que supone este texto, cuya melodía podría haber sido tomada de una *canso* no conservada, compuesta por la *trobairitz* y dedicada a Giraut, que hizo famosa su asociación con él (Bonse, 1997: 31). Esta *tensón* se trata del único texto de autoria femenina del dominio occitano, junto con la composición de la *Condesa de Dio A chantar m’er de so g’ieu no volría*, del que se conserva la melodía, a pesar de que en los estudios literarios generalmente sólo se reconoce la preservación de la notación musical del texto de Beatriz de Dio.
las *coblas unissonans*, pues ambas modalidades tienen como finalidad que los dos interlocutores cuenten con las mismas opciones de defensa.

En el análisis conceptual de la *tensons*, la cuestión que se dilucida se centra en la solicitud de consejo por parte de Giraut a Alamanda con el fin de que interceda ante su amada para salvar la distancia que lo separa de ella. La doncella, en la segunda estrofa, le ofrece sus recomendaciones aconsejándole no contradecir nunca a su dama. Se inicia entonces una *disputatio* entre los dos interlocutores en la que no están ausentes las amenazas violentas por parte de Giraut, ya que considera que Alamanda no le ha ofrecido un buen consejo. La muchacha, sin perder la calma que caracteriza su discurso, defiende a su señora y le confiesa que, por haber llamado “chamjairitz” ‘voluble’ y “leugera” ‘ligera’ (vid. v. 42) a su dama, esta no aceptará la reconciliación. El trovador cambia, a continuación, el tono de su discurso por uno más solícito y sumiso haciendo uso del tópico de la muerte por amor si no consigue correspondencia amorosa. La interlocutora accede, finalmente, a ayudarle en su propósito con la condición de que abandone el cortejo de otras mujeres que no sean Alamanda. Giraut acepta prometiendo fidelidad a su amada.

Al igual que en la mayoría de *tensons* trovadorescas, los interlocutores alternan sus voces en las distintas estrofas y recurren, frecuentemente, al igual que los trovadores, a los apóstrofes nominales para llamar la atención de sus interlocutores o bien para buscar su proximidad (vid. “ami(a)”, vv. 1, 53). La apelación al contendiente se encuentra en el primer verso, como es de esperar, en casi todas las *coblas*. A pesar de que Alamanda requiere a Giraut por su nombre y en la estrofa VIII antepone al antropónico la mención “senher” (v. 57), que muestra el respeto que le confiere la doncella, el trovador emplea una mayor diversidad de fórmulas al tomar como punto de referencia su belleza o juventud. Como ya comentamos, estas precisiones son tópicos recurrentes

---

28 La figura de la doncella ‘mediadora’ entre el amante y su señora se observa también en las *tensons Domnna n’Almucs, sirus plages* de Almuc de Castelnaud e Iseut de Capio y en la anónima *Bona domna, tan vos ai fin coratge*. En ambas la doncella interviene ante su dama en favor del enamorado que comete una falta respondiendo por él. La estrecha relación de estos textos con la *tensons* estudiada se advierte en aquellos trabajos en los que se ha afirmado que la *tensons* anónima puede haber sido obra de dos Alamandas (Chabaneau, 1975: 121, n. 1) o bien el resultado propiciado por la influencia de la *tensons* objeto de estudio.

29 Vid. “[...] Er ai talan que-us fera, / si no-us chalatz!”, vv. 37-38.

30 Cf. “Mal cut que-m chabdelatz!”, v. 24; “Melhor conselh dera Na Berengera / que vos no me donatz”, vv. 39-40.

31 No obstante, en la III *cobl* aparece en el segundo verso y, en la última tornada, no se constata ningún apóstrofe.

32 Vid. “bel(a)”, vv. 1, 49, 65.

33 Vid. “donscl(a)”, vv. 18, 33.
en la lírica y en otras descripciones de *trobairitz* que no nos permiten conocer a nuestra interlocutora. A ellas deben sumarse los calificativos a su aspecto: “bel’e blonda” (v. 18) y las referencias a su educación (cf. “la doncella si era mout savia e cortesa”) y a su capacidad versificatoria (cf. “sabia trobar ben et entendre”)34 presentes en la *razó* (B).

Así pues, hemos pretendido realizar una aproximación a la obra de las *trobairitz* integrándola en el movimiento trovadoresco y situándola así en su contexto histórico y cultural a partir de la única *tenson* conservada en la que participa Alamanda. Nuestra finalidad ha sido abordar la problemática que constituye el estudio de su corpus textual sin contar con apriorismos ideológicos o sexuales que nos obliguen a negar la autoría femenina o a defender su distinción del lirismo masculino, pues como hemos señalado, las *trobairitz* han cultivado los mismos temas, motivos y géneros que sus contemporáneos con gran habilidad versificatoria. En este texto dialogado se advierte que la bibliografía parte en muchas ocasiones de criterios subjetivos para demostrar una autora doble o única. No obstante, debemos recordar un dato significativo: está documentada la existencia de una *trobairitz* del mismo nombre (Alamanda de Castelnau) en la época de datación del texto y menciones a su figura en distintos textos medievales. Por lo tanto, fuese Alamanda una *trobairitz* real o ficticia lo cierto es que la *tenson S’ie’us qier conseill, bella amia Alamanda* no fue ajena al éxito performativo del momento, como demuestra su recopilación en más de una docena de manuscritos. En nuestra opinión, Alamanda es una *trobairitz* “real” más que se inscribe en el *corpus* de *trobairitz* de la lírica occitana y, por ende, de las escritoras en lengua vernácula de la Edad Media.

**Referencias bibliográficas**


Tiraboschi, G. (Ed.), *Dell’origine della poesia rimata*, Modena, Società Tipografica, 1790.


**APÉNDICE**

_Si us quer conselh, bel’ami’Alamanda_35

I. [Giraut]

Si us quer conselh, bel’ami’Alamanda,
no l’me vedetz, c’om cochatz lo-us demanda;
que so m’a dich vostra domna truanda
que lonh sui fors issitz de sa comanda
5 que so qe-m det m’estrai er e-m desmanda.
Que m conselhaz?
C’a pauc lo cor dins d’ira no m’abranza,
tant fort en sui iratz.

II. [Alamanda]

Per Deu, Giraut, ges aissi tot a randa
10 volers d’amie no-s fai ni no-s garanda;
car si l’us fallh, l’altre conve que blanda,
que lor destrics no crescha ni s’espanza.
Pero si us ditz d’al’t poie sia landa,
vos la-n crezatz,
15 e plassa vos lo bes e-l mals que-us manda;
c’aisi seriets amatz.

III. [Giraut]

No pocc madur que contr’orgolh no gronda,
ja siatz vos, donzela, bel’e blonda.
Pauc d’ira-us notz e pauc jois vos aonda;
20 mas ges no n’etz primera ni segonda!
Et eu que tem d’est’ira que-m confonda,
que m’en lauzatz,
si-m tem perir, que-m traia plus vas l’onda?
Mal cut que-m chabdelatz!

IV. [Alamanda]

25 Si m’enqueretz d’aital razo preonda,

V. [Giraut]

Donzel’, oimais no siatz trop parlera!
S’ilh m’a mentit mais de cen vetz primera,
35 cudatz vos donc que totzems l’o sofera?
Semblaria c’o fezes per nescera
d’altr’amistat. Er ai talan que-us fera,
si no-us chalatz!
Melhor conselh dera Na Berengera
40 que vos no me donatz.

VI. [Alamanda]

L’ora vei eu, Giraut, qu’ela-us o mera,
car l’apeletz chamjairitz ni leugera;
per so cudatz que del plach vos enq Era?
Mas no cut ges que sia tan manera;
45 ans er oimais sa promessa derrera,
que que-us diatz,
si s’en destrenh tan que ja vos ofera
treva ni fi ni patz.

VII. [Giraut]

Bela, per Deus, no perda vostr’aiuda,
50 car be sabetz com me fo convenguda.
S’eu m’ai falhit per l’ira c’ai aguda,
no-m tenha dan; s’anc sentitz com leu muda
cor d’amador, ami’, e s’anc fotz druda,
del plach pensatz;
55 que be vos dic: mortz sui, si l’ai perduda,
mas no l’o descobratz!

VIII. [Alamanda]

Senher Giraut, ja n’agr’eu fi volguda,

per Deu, Giraut, no sai com vos respond\#a;
mas el\-m ditz c’a drech s’es irascuda;
pero, si-\#s par c’\-ab pauc fos jauziona,
c’\-altra-n preietz com fols, tot a saubuda,
mais volhi pelar mo prat c’\-alte\-r\# me tonda.
60 que no la val, ni vestida ni nuda.
E s’\-e\#s er o\# del plach far dezi\-onda.
No fara donc, si no-\#s gic, que vencuda,
30 ja l’encerchatz
s’\-altra-n preiatz?
com so bo cor vos esdui’\-e-\#s resonda;
Be-\#s en valrai, ja l’ai’eu mantenguda,
be par com n’et\-z cochatz!
si mai\-s no-\#s i mesclat\#.

IX. [Giraut]
65 Bela, per Deu, si d’\#la n’et\-z crezuda,
per me lo\-lh afiatz!

X. [Alamanda]
Ben o farai; mas can vos er renduda
s’amors, no la-\#s tolhatz.

I. GIRAUT: Si os pido consejo, hermosa amiga Alamanda, no me lo neguéis, que hombre atribulado os lo demanda: porque me ha dicho vuestra señora engañadora que me he alejado de su mandato, de modo que lo que antes me dio ahora me lo quita y me lo niega. ¿Qué me aconsejáis? Pues por poco el corazón se consume de tristeza en mi interior, tan entristecido estoy.

II. ALAMANDA: Por Dios, Giraut, el deseo del amigo no se realiza ni se cumple de una sola vez; pues si el uno yerra, conviene que el otro perdone para que el daño de ambos no aumente ni se extienda. Pero si os dice que una alta montaña es un llano, creedla, y agrádeos lo bueno y lo malo que os ordene, porque así seréis amado.

III. GIRAUT: No puedo evitar el gruñir ante el orgullo, aunque vos, doncella, seáis hermosa y rubia. A vos una pequeña tristeza os perjudica y una pequeña alegría os aprovecha, pero no sois ni la primera ni la segunda. A mi, en cambio, que temo que esta tristeza me destruya, ¿por qué me aconsejáis, si temo perecer, que me interne más en las olas? Creo que me guiáis mal.

IV. ALAMANDA: Si me consultáis un problema tan profundo, por Dios, Giraut, no sé cómo responderos; pero si os parece que con poco estaría contenta, prefiero pelar mi prado a que otro me lo esquile. Y aunque yo ahora estaba deseosa de conseguirlo la reconciliación, vos pretendéis que ella os aparte y os esconda su buena voluntad. ¿Parecéis presuroso en conseguirlo!

V. GIRAUT: Doncella, de ahora en adelante no seáis tan habladora. Si ella ha sido la primera en mentirme más de cien veces, ¿os figuráis acaso que se lo soportaré siempre? Podría parecer que lo hago por falta de otro amor. Tengo ganas de pegaros, si no os calláis. Berenguera daría mejor consejo que el que vos me daís.
VI. ALAMANDA: Veo [muy próxima] la hora, Giraut, en que ella os pague el haberla llamado voluble y ligera. ¿Creéis que por esto os pedirá la reconciliación? Pero no creo que sea tan dócil, sino que ésta será, desde ahora, su última concesión, digáis lo que digáis, si ahora se compromete a ofreceros tregua, acuerdo y paz.

VII. GIRAUT: Hermosa, por Dios, no pierda vuestra ayuda, pues bien sabéis cómo me fue prometida. Si he errado por la tristeza que me ha afligido, no reciba daño. Si alguna vez sentisteis cuán fácilmente cambia corazón de enamorado, amiga, y si alguna vez fuisteis amante, pensad en la reconciliación. Porque os aseguro: muerto soy, si la he perdido; pero no se lo descubrís.

VIII. ALAMANDA: Señor Giraut, yo ya hubiera querido el acuerdo, pero ella me dice que se ha indignado con razón, pues vos, como un necio, públicamente pretendíais a otra que no puede comparársele ni vestida ni desnuda. ¿No hará acaso, si no os deja, el papel de derrotada, si pretendéis a otra? Os ayudaré de veras, aunque la he defendido, si nunca más os mezcléis en ello.

IX. GIRAUT: Hermosa, por Dios, si lográis convencerla, asegúradselo por mí.

X. ALAMANDA: Bien lo haré, pero cuando os haya devuelto su amor, no os despojéis de él.
YO MATÉ A SHEREZADE: JOUMANA HADDAD, UNA REBELDE CON CAUSA

Rocio Velasco de Castro
Universidad de Extremadura

1. INTRODUCCIÓN

La periodista y escritora libanesa Joumana Haddad aborda la imagen que se ha forjado de la mujer árabe, tanto en Occidente como desde el mismo Oriente, en su primera incursión en el género ensayístico: *Yo maté a Sherezade. Confesiones de una mujer árabe furiosa* (2011)

1. Para ello utiliza ejemplos concretos, la mayoría de las veces extraídos de su propia vida, con el objetivo de dar voz a una realidad plural que queda silenciada bajo la tradición y la reproducción de estereotipos, en muchos casos, ya superados.

La comunicación analiza el testimonio de la autora en un doble plano: el personal, a través de los ejemplos mencionados por Haddad para romper con las barreras y clichés forjados en torno a la mujer árabe; y el colectivo, al comparar su trayectoria y su pensamiento con los de otras escritoras feministas árabes contemporáneas.

Las reflexiones expuestas en esta obra se ven completadas en un segundo ensayo de título igualmente revelador: *Superman es árabe. Acercas de Dios, el matrimonio, los machos y otros inventos desastrosos* (2014). En sus páginas se desvelan los principios ideológicos que según la autora sustentan el concepto de lo masculino y los valores que supuestamente debe representar el hombre frente a lo femenino y la mujer. Constituye, por tanto, una continuación de la senda emprendida con Sherezade.

Las dos publicaciones, con sus particularidades formales y conceptuales, conforman una completa radiografía de las sociedades contemporáneas en general, y de las del mundo árabe en particular. Ambas ponen de manifiesto la pervivencia de un modelo de mujer impuesto, único y alienante, que no contempla su coexistencia con otras tantas experiencias vitales ajenas a los valores y presupuestos ideológicos que sustentan ese “modelo único”. Entre ellas, las de la propia autora.

Si en el primer texto Haddad se centra en diseccionar y cotejar con su propio testimonio el modelo de mujer tradicional, en el segundo aborda las causas y

---

1 Las referencias corresponden a las ediciones publicadas en castellano.
consecuencias que se coligen de dicha percepción y sus nocivos efectos para los hombres y mujeres de la sociedad actual, con especial atención a la mujer árabe. Por este motivo, a pesar de tratarse de forma conjunta en el texto, el título del trabajo ha querido recoger el primer paso con el que Haddad emprendía su análisis y reflexión sobre los estereotipos y prejuicios aún vigentes en torno a lo femenino y a lo que supone ser mujer en la actualidad.

2. **Joumana Haddad: Otra cara de la mujer árabe**

Tratar de definir a Joumana Haddad supone, además de una misión harto imposible, una cierta traición a su propia esencia como mujer y como escritora. Su magistral poema con el que culmina *Yo maté a Sherezade*, “Tentativa de autobiografía” (Haddad, 2011: 133-140), en la que convergen sencillez y complejidad, coherencia y contradicción, donde los opuestos fluyen y confluyen en un ordenado caos vital, así lo demuestra. No obstante, convendría esbozar una breve semblanza bio-bibliográfica como marco contextual a su obra, en la que sus vivencias personales están siempre presentes.

Nacida en Beirut en 1970, Joumana Haddad es internacionalmente conocida por la calidad de sus trabajos literarios y por su compromiso con el ejercicio de la libertad individual por encima de las trabas que suponen los diversos encasillamientos que, atendiendo a nuestro sexo, nuestra cultura, formación, situación económica o cualquier otra etiqueta, acaban poniendo límites a nuestra existencia. En este sentido, Haddad no sólo es una activista que lucha por la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. También defiende la necesidad de preservar la libertad individual dentro de una colectividad mediante el funcionamiento de una sociedad justa y plural.

De su obra narrativa, destacamos, además de los dos ensayos ya citados, el libro de entrevistas con autores internacionales titulado *Con los ladrones del fuego* (An Nahar, 2006); *Las siete vidas de Luca: un cuento ecológico* (Vaso Roto, 2011); y el relato erótico *Los amantes deberían llevar sólo mocasines* (Vaso Roto, 2011).

Lejos de limitarse a la actividad literaria, Joumana Haddad también es periodista. De hecho, comenzó a ser conocida en el mundo árabe por su labor como responsable de las páginas culturales del periódico libanés *an-Nahar* (*El Dia*). Se trata del principal diario del país, que ahora también cuenta con una plataforma de televisión desde la que Haddad aborda temas relacionados con la mujer y la sociedad (http://www.annahar.com/). Desde su creación, en 1933, la talla intelectual de los que han participado en la sección cultural de este periódico denota la relevancia de Haddad y el nivel de calidad alcanzado, realmente envidiable si o comparámos con algunos suplementos culturales de la prensa española en la actualidad.

En cambio, fue criticada por los sectores más tradicionales de algunos países árabes, incluyendo su Líbano natal, al liderar en calidad de redactora-jefe la revista *Jasad* (*Cuerpo*), la primera revista en lengua árabe especializada en abordar el tratamiento del cuerpo, tanto masculino como femenino, a través de la literatura, el cine y el arte (http://www.jasadmag.com). A ella se refiere con profusión en *Yo maté a Sherezade*.


Esta intensa trayectoria le ha llevado a ser merecedora de diversos galardones en el terreno poético y periodístico, además de haber sido considerada por la revista CEO Middle East como una de las 100 mujeres árabes más influyentes en sus ediciones de 2014 y de 2015. De origen saudí, la CEO es fundamentalmente una revista de negocios dirigida a ejecutivos de Oriente Medio y el Golfo Pérsico para promocionar estrategias de liderazgo empresarial, pero también aborda el empoderamiento social a través de la política, los medios de comunicación y las distintas disciplinas académicas, científicas y artísticas.

Su presencia, en el puesto 62 en la edición de 2014, se sumaba al de la escritora y activista egipcia Nawal Saadawi (26°), la yemení y Premio Nobel de literatura Tawakkul Karman (4°), la activista saudí Manal al-Sharif (32°), la escritora y activista marroquí Fátima Mernissi (42°), o la escritora libanesa Hanan Al-Shaykh (56°), entre
otras (CEO, 2014). En el caso de Haddad, su influencia no sólo se explica por sus publicaciones, también por sus numerosas conferencias, intervenciones en programas de televisión y en prensa escrita, por su incursión en la cinematografía y por su activismo cultural y social a favor de la igualdad de derechos de las mujeres.

Prueba de esta actividad tan polifacética es su participación en What’s going on: Once upon a time Beirut (¿Qué pasa? Êrase una vez Beirut, 2009), una película de la directora franco-libanesa Jocelyne Saab, en la que actuó y co-escribió el guión. La cinta explora la imaginación de un escritor que se sumerge en el proceso de creación de una obra en la que los personajes van descubriéndose ante el autor a medida que va adentrándose en las calles de Beirut (http://www.jocelynesaab.com).

Asimismo, ha colaborado en el documental de Nasri Hajjaj As the poet said (Como dijo el poeta, 2009), dedicado al afamado poeta palestino Mahmud Darwish, desaparecido en 2008. Haddad recita junto con otros escritores algunos de los versos más conocidos de Darwish mientras la cámara recorre los lugares más significativos de la vida del homenajeado. La temática de las cintas revela el compromiso de la escritora y la cuidadosa elección de sus trabajos.

Respecto a su militancia feminista, Haddad forma parte del Comité de dirección de la Digital Opportunity Trust Lebanon (DOT Lebanon), una ONG dedicada a potenciar el empoderamiento económico de las mujeres en las zonas rurales. También es miembro del Comité de Asesores de March Lebanon, una ONG que lucha por la libertad de expresión en el país. En ambos casos, se trata de iniciativas relativamente recientes en las que Haddad sigue involucrada pese a su frenética actividad, circunstancia que denota una coherencia vital remarcable.

Toda esta labor ha desembocado en que en la clasificación de la CEO de este 2015, Joumana Haddad se haya situado en el puesto 54, siendo la única escritora y activista que consiguió mejorar su posición respecto al año anterior. Este dato, aparentemente anecdótico, no lo es tanto si tenemos en cuenta que la propia autora reflexiona sobre el alcance y significación de estar incluida en este tipo de clasificaciones, que podría ser interpretado como el síntoma de que los modelos fosilizados en torno a la mujer comienzan a desquebrajarse.

Conviene recordar que los lectores de este medio no conforman un porcentaje especialmente significativo de la población del mundo árabe, pero precisamente por lo elitista de la publicación, podría constituir un síntoma de ruptura respecto a la percepción tradicional de la mujer y, lo que es más importante, contribuiría a impulsar
la visibilización de esa otra mujer árabe emprendedora, independiente, culta y libre para
disponer de su propia vida. Este último es el eje central del pensamiento de Haddad: el
ser mujer en el mundo actual, y su lucha por conseguir una vida libre, digna, justa e
igualitaria para hombres y mujeres.

Sólo alguien como ella podría, en su genialidad, analizar, rebatir, subvertir y
finalmente aniquilar a dos de los grandes iconos del mundo contemporáneo: Superman,
modelo de lo que debe ser la masculinidad, y Sherezade, ideal de la feminidad. Y su
arma, como ella misma indica, es la más poderosa de todas: la palabra, a lo que habría
que añadir: y su propio testimonio vital, representativo de otras tantas mujeres.

3. LA LOCURA DE LA REBELDÍA FRENTE A LA ESQUIZOFRENIA DEL MODELO
   IMPUESTO

Buena parte de las imágenes asociadas a la mujer árabe están sustentadas en una
visión deformada de la cultura árabe e islámica, en la que la parte se toma por el todo
hasta convertirse en una verdad única e inamovible. Esta concepción es frontalmente
rebatida por Haddad (2011: 17):

Querido occidental:
Permítame que le advierta ya desde el principio: no tengo fama de facilitar la vida de nadie.
Por lo tanto, si busca aquí verdades que cree saber y pruebas que cree tener ya; si desea ver
corroborado sus opiniones orientalistas, o quiere reafirmar sus prejuicios anti-árabes; si espera
oir el soniquete interminable acerca del choque de civilizaciones, entonces es mejor que no
siga leyendo. En este libro haré todo lo posible por defraudarle. Intentaré decepcionarle,
desencantarle, desposeerle de sus quimeras y opiniones pre-elaboradas.

Y qué mejor forma de defraudar que acabando con uno de los tópicos más
extendidos: la falta de autocrítica. La autora realiza una demoleadora radiografía de qué
supone ser un hombre o una mujer árabe en la actualidad (Haddad, 2011: 21-22):

Hoy en día ser árabe implica, ante todo y principalmente –aunque sin ánimo de generalizar–,
dominar el arte de la esquizofrenia. ¿Por qué? Porque hoy en día ser árabe significa tener que
ser hipócrita. Significa no poder vivir y pensar de forma honesta, espontánea y sincera. (…) Ser
árabe hoy en día significa ser parte de un rebaño; claudicar por completo de la
individualidad, y seguir a ciegas a un líder, una causa o un eslogan.

Asimismo, señala el peligro que puede entrañar la auto-indulgencia: “El patriotismo
ciega. El patriotismo conduce al autoengaño. El patriotism0 lleva a un constante estado
de negación. Si no somos severos al criticarnos a nosotros mismos ni al intentar mejorar, entonces no habrá expectativas para nosotros.” (Haddad, 2011: 53-54).

La radiografía se completa con los innumerables obstáculos que han de solventarse, entre los que los prejuicios y la política exterior de Occidente están muy presentes, al igual que la corrupción interna y el conformismo (Haddad, 2011: 25):

Ser árabe hoy en día significa enfrentarse a una serie de atolladeros: el del totalitarismo; el de la corrupción política; el del favoritismo; el del desempleo; el de la pobreza; el de la discriminación de clases; el del sexismo; el del analfabetismo; el de los regímenes dictatoriales; el del extremismo religioso; el de la misoginia, la poligamia y la homofobia; el del fraude fiscal; el de la desesperanza, el vacío y la falta de objetivos; el del conflicto de Oriente Próximo; el de la tragedia palestina; el del sesgo occidental; el de la hostilidad, el temor y la arrogancia, la sospecha y la condescendencia de Occidente, etc.

De forma, que lo que la autora plantea son dos ideas principales. La primera, la existencia de un círculo vicioso por el que los prejuicios occidentales habrían llevado a los árabes a percibirlos con hostilidad y a adoptar una reacción defensiva/ofensiva con la que han acabado contribuyendo a consolidar dichos clichés. Y la segunda, la necesidad de dar a conocer la pluralidad del mundo árabe, y como baluarte de dicha pluralidad, esa otra mujer árabe prácticamente desconocida.

En consecuencia, el eje central de su argumentación es su propio testimonio y el de otras muchas a las que menciona en el libro. Y es que aunque puedan constituir una excepcionalidad dentro de sus respectivas sociedades, tienen el mismo derecho a existir y a ser tenidas en cuenta por Occidente a la hora de forjarse su visión de la mujer árabe (Haddad, 2011: 30).

Para ello vuelve al punto de partida: la esquizofrenia, el síndrome del rebaño y el atolladero. Tres diagnósticos que confluyen, según la autora, en la represión y el control ejercido a través de innumerables mecanismos y elementos, entre los cuales destaca el papel de la religión, la moral y la sexualidad. Estos tres últimos son señalados por la activista somalí Ayaan Hirsi (2007: 34), como baluartes del mundo musulmán. Pero a diferencia de la primera, el análisis de Haddad es mucho más profundo y no se escuda en el factor religioso como único causante del mal que afecta a la sociedad. Asimismo, rechaza la injerencia exterior (Haddad, 2011: 25):

Hoy en día ser árabe y vivir en el mundo árabe es darse de cabeza contra un muro (…) Es golpear, una y otra vez, y ver que nada cambia, sólo el número de moratones en la piel. Pero hay que derribar ese muro desde dentro. Es nuestra única esperanza. Porque no se puede derribar, penetrar o derruir desde el exterior. Y, en especial, no por “forasteros”. El cambio no es una mercancía que se pueda importar.
Lo que se plantea supone emprender una tarea titánica, pero necesaria. Cometer la locura de rebelarse contra todo lo que nos impide ser nosotros mismos o sumirnos en la esquizofrenia de mantener una doble vida en la que al final apenas se consigue sobrevivir, y en el mejor de los casos vivir a medias. Ésta es la diatriba en la que Haddad nos sitúa. Y lo hace a través de dos modelos antagónicos de mujer: Sherezade y Lilith.

La primera encarna la subordinación al hombre, que se corresponde con la visión que tradicionalmente se tiene la mujer árabe en Occidente, pero también con el modelo en el que muchas madres educan a sus hijas. Como señala la autora, la propia mujer árabe “es su mejor adversario, y a menudo cómplice contra su sexo” (Haddad, 2011: 27).

En términos bíblicos, Sherezade podría equipararse a la Eva creada de la costilla de Adán, a la Eva sobre la que recae la culpabilidad y la responsabilidad de los pecados propios, pero también, y sobre todo, de los ajenos, los cometidos por Adán y sus descendientes masculinos. Esta responsabilidad implica permanecer eternamente condenada al ostracismo y a la humillación.

En cambio, Lilith es una mujer fuerte y decidida, en la que Haddad recrea el mito de origen mesopotámico según el cual fue creada del barro, al igual que Adán. Adviértase la ironía en la recreación del Génesis (Haddad, 2014: 36-37):

Luego Dios tuvo otro momento Eureka. Daría al hombre y a su pene alguien con quien divertirse. Alguien a quien dar órdenes. Alguien a quien menospreciar. Alguien que le sirviera. Alguien para su uso y abuso. Así que Dios, en lugar de descansar el séptimo día como se suponía que haría, hizo un último esfuerzo y creó a la Mujer. La creó de tierra, justo como había hecho con el hombre. Y le puso el nombre de Lilith. Luego Dios vio lo que había hecho y, obviamente, muy obviamente –dadas las curvas y todo el resto– le pareció que era especialmente buena…
Menos por un último gran problema. Lilith no resultó un juguete, como estaba previsto que fuera. Cuando menos era un proyecto fallido de juguete. Porque se presentó como una mujer fuerte e independiente, que no toleraba las tonterías del hombre (y quizá ni siquiera las de Dios). Era una “compañera” y no le gustaba ser tratada como un accesorio. Así que cuando se cansó de estúpidos y baratos “haz esto, haz lo otro” decidió cambiar el supuesto paraíso por un lugar más interesante. Bajó a la Tierra. Y empezó a reproducirse.

Lilith se rebeló contra un destino impuesto y decidió forjarse el suyo propio, por lo que escapó del paraíso y se negó a volver. “Entonces Dios la transformó en demonio y después creó la segunda mujer, Eva, de la costilla de Adán para garantizar así su obediencia.” (Haddad, 2009:9)
Aunque antagónicas, Sherezade podría convivir con Lilith. Sin embargo, la imposición del “modelo Sherezade” mediante los mecanismos anteriormente descritos imposibilita esta coexistencia. Ante esta diatriba, la solución de Haddad es tajante: Sherezade debe morir.

4. Sherezade: La revisión crítica de un mito

En ocasiones se ha reivindicado la figura de Sherezade como modelo de liberación femenina, pues según Las mil y una noches, consiguió salvar su vida y la de otras mil mujeres gracias a su inteligencia. Así, por ejemplo, Fátima Mernissi se sirve de ella para denunciar la instrumentalización de la que ha sido objeto en Occidente (Mernissi, 2006), y la cultura machista y misógina de Oriente (Mernissi, 1995), pero también para poner de manifiesto, desde una perspectiva hermenéutica, la capacidad para establecer un diálogo y un entendimiento.

Sin embargo, este último se realiza desde dos posiciones desiguales y utilizando recursos moralmente reprobables como el engaño. Se trata de una mujer sometida que ha de valerse de ardides para que el hombre que la domina le perdone la vida. Y, por otra parte, se trata de un personaje. Como ella misma admite al referirse al Marruecos actual, no encuentra “[...] un solo caso en el que el discurso femenino presente al hombre como un ser fuerte y protector, y a la mujer como un ser débil que espera del hombre la protección y largueza” (Mernissi, 2000: xvii).

Frente a esta posición, nuestra autora parte de una posición de igualdad para que dicho entendimiento tenga lugar (Haddad, 2011, p. 128):

Creo que transmite a las mujeres un mensaje equivocado: “concive a los hombres, dales las cosas que tienes y que ellos quieren y ellos te salvarán la vida”. Corrijanme si me equivoco, pero resulta obvio que este sistema coloca al hombre en una posición omnipotente y a la mujer en una comprometida y de inferioridad. No enseña resistencia y rebeldía a las mujeres, tal como se insinúa al discutir y analizar el personaje de Sherezade. En realidad les enseña a hacer concesiones y a negociar con sus derechos fundamentales.

Haddad defiende que ese modelo, símbolo de negociación con la autoridad, difícilmente conseguirá subvertir el orden por el que la mujer es sometida en todo el mundo. De forma que si en Las mil y una noches Sherezade salvó a las mujeres, en la vida real, las está condenando a un infierno de sumisión, indignidad y alineamiento.

En su opinión, “el contraanálisis y el cuestionamiento intelectual de ese personaje no eran lo bastante eficientes” (Haddad, 2011, p. 129). En consecuencia, la pervivencia de
este modelo de mujer en sus diversas interpretaciones de desigualdad frente al hombre es la que acaba imponiéndose, y con ello la imposibilidad de vivir fuera de los límites de los que tenía Sherezade. Por ello debe morir, y ha de hacerlo a manos de las propias mujeres para que puedan alcanzar su libertad.

Acorde con su trayectoria, Haddad adopta un discurso diferente y, si se quiere, más radical. Y es que si Mernissi criticaba a Edgar Allan Poe por “demonizar” a Sherezade y dejar a su lado a Eva en una mera principiante (Mernissi, 2006: 97), Haddad mata a la primera y reniega de la segunda, reflejo de la anterior, para remontarse a Lilith.

Para ello demuestra con su propia experiencia vital que Lilith es árabe. A través de una serie de pinceladas de su biografía consigue derribar los cimientos ideológicos que sustentaban el modelo de mujer sumisa como único y “auténticamente árabe”.

Lectora voraz desde su infancia, Joumana fue educada en un colegio de monjas y criada en el seno de una familia cristiana bastante tradicional, donde adquirió una formación precoz y autodidacta (Haddad, 2011: 34). Fruto de ella pudo acceder a un mundo que se expresaba en lenguas ajenas al árabe, en el que la libertad que ofrecía la literatura impedia el establecimiento de tabúes, y con ello, de control sobre todos aquellos aspectos que formaban parte de la vida, incluidos el erotismo y el sexo.

Años más tarde fundaría una revista dedicada al cuerpo. La publicación, nacida en 2008, es quizá su mayor proyecto hasta el momento, ya que constituye todo un reto: normalizar y reintegrar nuestros cuerpos en el lenguaje cotidiano, superar los tabúes existentes en torno a ellos y vivir con naturalidad y libertad la sexualidad (Haddad, 2008)\(^2\). En una palabra, reconciliar a hombres y mujeres con una parte de ellos mismos que había sido silenciada y mantenida en el ostracismo en función de distintos mecanismos de represión.

Coincide en su análisis con el de la egipcia Nawal Saadawi, en el que también se denuncian las prácticas de mutilación genital y otras atrocidades (Al-Sa'dawi, 1991). De ella recoge una de sus citas con la que puede resumirse el pensamiento de ambas respecto a la castración intelectual, quizá la más dolorosa de todas: “Un mundo mejor no es posible sin liberar la mente, el cuerpo y, sobre todo, el lenguaje de las mujeres” (Haddad, 2011: 57).

Pero como en Joumana todo adquiere una dimensión propia, ella ha ido un paso más allá y ha hecho del cuerpo y del erotismo su principal inspiración ejerciendo así su

\(^2\) Para facilitar su lectura a un lector no versado en lengua árabe, hemos recurrido a la versión inglesa de la revista, que es la que aparece en las referencias bibliográficas.
derecho a escribir con libertad. Una libertad que defiende con vehemencia frente a los ataques de las mismas personas que aplauden iniciativas semejantes en Occidente (Haddad, 2011: 80-82).

Asimismo, redefine su feminidad adoptando una posición de equilibrio entre belleza interior y exterior, rechazando así tanto el prototipo de mujer “trozo de carne” que exhibe su cuerpo como el de la mujer que lo oculta con el velo (Haddad, 2011: 88). Respecto al hombre, muestra su convicción de mutua necesidad, pero no en términos de dependencia (Haddad, 2011: 89).

Joumana Haddad es una mujer árabe que no teme provocar a Dios (Haddad, 2011: 110-111). A tenor de la personalísima recreación del Génesis, del que solo hemos ofrecido un fragmento, cabe colegir que el ateísmo de Haddad y sus planteamientos en torno a la religión coinciden en gran medida con los de Nawal Saadawi en la misma medida que difieren de Mernissi, quien aplica la hermenéutica coránica en sus postulados feministas (Chakravarty, 2005: 55). Sin embargo, la libanesa vuelve a dar un paso más en forma de poema, del que se reproducen algunos de los versos más significativos (Haddad, 2014: 57-59):

**Dar las gracias**
Gracias Señor/ por el tsunami en Indonesia/ por el huracán Katrina/ por el último terremoto en Japón.
(…)
Gracias Señor/ por los niños que mueren de hambre en África/ por los niños que mueren por el odio en Palestina.
Gracias por George Bush, Mahmoud Ahmadinejad/ y por el adorable Adolf Hitler.
(…)
Gracias Señor/ por la ceguera, por los accidentes de coche,/ por los racistas, los violadores y los pedófilos.
Y gracias por las monjas/ y gracias por los curas/ y gracias por los ayatolás/ y gracias por las wahabitas.
(…)
Gracias Señor/ por el juicio final, por la comida rápida,/ por el vello corporal y los penes pequeños./ Y gracias por el matrimonio, y gracias por el infierno (que son un amable detalle).
Pero sobre todo, Señor amado,/ gracias por Dios./ Porque entre todos los desastres que cometiste,/ la verdadera obra maestra/ eres TÚ.

Asimismo, y frente a quienes mantienen que la violencia y el fanatismo son patrimonio del Islam, Haddad responde con especial vehemencia y no pocos ejemplos para demostrar la equiparación del fundamentalismo cristiano con el musulmán (Haddad, 2011: 102-105).

De esta forma, Lilith se encarna en Joumana, una mujer árabe que lee al marqués de Sade y escribe poesía erótica; que crea una revista sobre el cuerpo y redefine su
feminidad; que no alberga sentimiento de pertenencia a ningún lugar determinado; y que no tiene miedo a Dios ni a decir “no”.

Este espíritu libre también se vislumbra en muchas otras, de las que la autora menciona una treintena de las más conocidas: artistas, novelistas, poéticas, cineastas, dramaturgas y ensayistas de distintas generaciones y países (Haddad, 2011: 124-125).

5. SUPERMAN: EL PERFECTO COMPAÑERO DE SHEREZADE

Si el índice de Yo maté a Sherezade podía ser calificado de “declaración de guerra” contra los prejuicios, el de Superman es árabe supone un auténtico ataque a la línea de flotación de los fundamentos ideológicos que han sustentado durante tanto tiempo la desigualdad de género y los tabúes en torno a hombres y mujeres: el monoteísmo, el pecado original, el machismo, la guerra de los sexos, la castidad o el matrimonio. Y todo ello en torno a la figura que constituye el perfecto compañero de la Sherezade medieval: el Superman contemporáneo (Haddad, 2014: 193):

Érase una vez una niña que odiaba a Superman. Sabía que solo si ella era capaz de resistirse a ser una Sherezade conciliadora y/o una superficial Lois Lane, y que solo si él era capaz de quitarse la máscara y de convertirse de una vez por todas en un auténtico Clark Kent, entonces podrían vivir “felizmente”, lo que significa “de manera interesante”. Así que, para convencerlo a él y a sí misma, usó el único super poder que tenía: Las palabras.

A través de una narración salpicada de poemas, mucho más presentes en esta obra que en la anterior, Haddad subvierte la imagen de Superman como mito representativo del sistema patriarcal (que no masculino) y de todas las consecuencias que implica su imposición, especialmente las concernientes a las relaciones entre hombres y mujeres.

Superman es un personaje de ficción que tiene una doble personalidad: el hombre imperfecto y tímido que se esconde detrás de unas gafas, y el superhéroe salvador de la humanidad. En cierto modo, vive en una esquizofrenia parecida a la imperante en el mundo árabe. El problema se plantea cuando traspasa los límites de la ficción y se asienta en el imaginario colectivo como modelo masculino.

Como señala la autora, los que creen en la idea de Superman también creen que lo son, y actúan en consecuencia. Y ello implica que están por encima de los demás y que además se consideran superiores y con derecho a ejercer esa superioridad contra los demás (Haddad, 2014: 15):
Superman es árabe. Puede parecer potente, pero sus músculos son solo una máscara de sus inseguridades. Puede parecer auténtico, pero es falso. Una lejana imitación de un original que no puede igualar. Puede parecer resistente, pero no dura mucho. Cualquier desafío lo conmociona, lo hiere y lo quiebra. La kriptonita es solo una alegoría de sus innumerables debilidades. Puede parecer amable, pero es solo es asfixiante y opresivo. Puede parecer inteligente, pero si le escuchas con atención verás que confunde virilidad con machismo, fe con fanatismo, ética con tradiciones rancias, bondad con egoísmo, protección con asfixia, amor con apropiación y fuerza con despotismo. Su superficie puede parecer agradable, pero está podrido. Si abres la delgada concha no encontrarás otras cosas que no sean mentiras, faldedades, cobardías e hipocresías. Puede proclamar que está salvando el mundo, pero es el mundo el que necesita ser salvado de él; y sobre todo es él quien necesita ser salvado de sí mismo.

Pese a que el personaje es contemporáneo, los valores que encarna se remontan al Génesis, es decir, al sistema patriarcal en cuya perpetuación la mujer ha tenido una gran parte de responsabilidad: “[…], es la mujer la que desde el principio engendra a Superman: la ignorancia de las madres, la superficialidad de las novias, la aquiescencia de las hijas, la auto-victimización de las hermanas, la pasividad de las esposas, etc.” (Haddad, 2014: 15). De nuevo el círculo vicioso que se mencionaba al comienzo del recorrido por Yo maté a Sherezade y las mismas repercusiones para las relaciones entre hombres y mujeres.

Pero en este caso, Haddad despliega una hilarante ironía que le lleva a escribir una carta a los hombres sobre las instrucciones de uso del pene (2014: 135-140), a definir la castidad como “una fábrica de complejos” (2014: 146) o el matrimonio como una “milena metedura de pata” (2014: 151) que potencia la superioridad del hombre respecto a la mujer. En cualquier caso, parece desvelarse que el matrimonio entre Sherezade y Superman sigue vigente, y no sólo en el mundo árabe.

6. CONCLUSIONES

Joumana Haddad pretende derribar la imagen de la mujer árabe sumisa y tradicional que circula mayoritariamente en Occidente, pero también responsabilizar a esa misma mujer árabe, que en su opinión se complace a veces en la imagen de víctima. Y lo hace con estilo lúcido y provocativo que resuma inteligencia y profundidad de análisis pese a la sencillez de los argumentos y del lenguaje empleado para exponerlos.

Asimismo, escudriña las bases sobre las que se ha construido una imagen de lo femenino y de la mujer en términos de subordinación y sumisión, contra las que vuelve a rebelarse. Valienta personal, compromiso colectivo, coherencia y originalidad se combinan con un magistral uso de la ironía, propia de quien escribe desde la trinchera.
desde la vanguardia de una lucha en la que conviene ser directo y preciso en el mensaje y en las palabras que lo transmiten.

La desnudez de las palabras, como la del cuerpo, no necesita de traducción ni de interlocución para comunicarse. Y ésa es una de las claves del estilo de Haddad: su habilidad para llegar a lo esencial y hacerlo llegar al lector con la aparente simplicidad de un lenguaje cercano, pero al mismo tiempo cargado de profundidad y de matices.

Esta claridad expositiva es interpretada a menudo como consustancial a la radicalidad de sus presupuestos. Sin embargo, cabría plantearse si esa nueva etiqueta en la que pretenden encajarla, la de radical, no es en realidad la respuesta a la hipocresía y a lo políticamente correcto que se nos impone desde un modelo pre-establecido para no pensar, no sentir, y sobre todo, no actuar, de manera independiente y fuera de las normas homogeneizadoras que nos han situado ya en una u otra parte del mapa, de la clase social y de todo cuanto abarque nuestra existencia.

La lucha de Joumana Haddad no ha sido fácil, pero si fructífera. Ha conseguido rebelarse contra las ataduras impuestas aunque para ello haya tenido que aniquilar a Sherezade. Inclasificable, personal, sincera y siempre fiel a si misma, demuestra ser un espíritu libre. Es, pues, una rebelde con causa. Una causa compartida por muchas otras mujeres en todo el mundo a las que acerca su experiencia y sus reflexiones. Celebremos la muerte de Sherezade y quitémosla la capa a Superman. Larga vida a Lilith!

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


DOT Lebanon. Internet. 11-10-15. <https://lebanon.dotrust.org/about/boardofdirectors>


SER NADIE O NO SER COMO NADIE:
LA LOCURA DE LA DIFERENCIA. PROBLEMAS IDENTITARIOS EN LA
LITERATURA DE LA INMIGRACIÓN ITALIANA

Sara Velázquez García
Universidad de Salamanca

I. INMIGRACIÓN E IDENTIDAD

Los movimientos migratorios se han intensificado de modo notable a lo largo de las últimos décadas originando repercusiones en prácticamente todos los ámbitos de la vida. Han influido en la economía, en la sociedad, en la cultura y, más concretamente, en la literatura: tal influencia ha dado como resultado un nuevo tipo de literatura clasificada como literatura de la inmigración y ha dado lugar a que el imaginario literario también cambie. Ese “otro”, “diverso” que llegaba a nosotros a través de la literatura o cualquier otro medio de comunicación social se ha convertido, en los últimos años, en nuestro vecino. Dichas oleadas migratorias han provocado un cambio en las identidades de nuestros países así como en las de los emigrantes.

En Estados Unidos, ya en los años veinte del pasado siglo, hubo un movimiento conocido como *Harlem Renaissance* en el que un grupo de personas de raza negra reivindicaban su identidad frente al predominio de la cultura de los blancos. Así, el hecho de pertenecer a esta raza se convirtió en objeto de creación artística. Estos acontecimientos animaron a los francófonos a seguir el mismo camino y un grupo de intelectuales, también negros, empezó a luchar desde su obra contra la imagen estereotipada de su raza. Esto se dio a conocer como el movimiento de la *negritud*¹ cuyo principal objetivo fue denunciar las condiciones en las que vivían.

Años más tarde, la crítica inglesa afirmó que esa necesidad de defender y justificar la diferencia con respecto a los occidentales no es sino fruto de la colonización, sienten la necesidad de afirmar su identidad como pueblo frente a la nación colonizadora. Y en los años sesenta comienzan a aparecer las primeras críticas al afán imperialista de algunos países.

---
¹ Término acuñado por el poeta martiniqués Aimé Césaire en 1935
La etapa colonizadora de Italia, sin embargo, queda muy lejos de las políticas coloniales definidas desempeñadas por otras potencias europeas a lo largo de los siglos XIX y XX, la empresa italiana, en este sentido, fue tan modesta que no podemos hablar de una literatura de la inmigración que parta de una antigua colonización. Ésta, probablemente, es una de las razones que explican que la literatura de la inmigración italiana haya adquirido características algo diferentes y se haya desarrollado de manera más tardía con respecto a países como Francia o Inglaterra, lugares donde ya se habla incluso de escritores inmigrantes de tercera generación.

En cualquier caso, la integración o exclusión de los inmigrantes en una sociedad es un tema de debate ligado a este fenómeno y que tiene mucho que ver con la formación de una identidad. El jurista italiano Gustavo Zagrebelsky expone en una entrevista radiofónica2 tres posibles maneras de enfrentar la inserción en una nueva sociedad o cultura: en primer lugar el sujeto puede optar por la separación, es decir, vivir al margen de esa sociedad y relacionarse con personas de su misma nacionalidad únicamente y viviendo sus tradiciones y costumbres; en segundo lugar puede apostar por la integración que implica dejar de lado su propia identidad, entendida como un obstáculo, para sumarse a la del país de acogida y, por último, existe la posibilidad de aceptar su condición de migrante e intentar interaccionar con la otra cultura aceptando la pluralidad y enriqueciendo la propia.

2. LENGUA E IDENTIDAD EN LOS TEXTOS NARRATIVOS ESCRITOS POR INMIGRANTES

Los inicios de toda literatura escrita por inmigrantes vienen marcados por la necesidad de narrar las propias experiencias y por lo tanto las obras adquieren marcados tintes autobiográficos. Probablemente la razón para elegir este tipo de narrativa se encuentre en un sentimiento que todo emigrante padece en algún momento de su camino: el miedo a perder la identidad al dejar el país de origen y el temor a que, como resultado, se produzca una fragmentación de su “yo”. Tal y como afirma Lucia Quaquarelli (2010: 19)

---

2 La entrevista puede escucharse íntegra en el siguiente enlace
http://www.radioradicaleti.scheda/262744/multiculturalismo-intervista-a-gustavo-zagrebelsky-a-margine-del-convegno
“partenza”, y de farlo in nome della difesa di un’idea di identità in cui persistenza e cambiamento non si danno necessariamente in termini contraddittori. Un’identità che si apre al molteplice e che sul molteplice si fonda.

Por otro lado, frente a ese temor ante la posible pérdida de su identidad de partida encontramos la idea de la asimilación de una nueva identidad, una identidad que se enriquece ante las nuevas experiencias y que se enfrenta a la anterior, con la que tendrá que convivir. Así nos lo explica Paola Cardellichio (2001):

Un altro aspetto che accomuna queste figure di stranierì è la perdita e la ricerca di una nuova identità. Non si tratta soltanto di una mera questione burocratica, di dati personali che mutano, ma di una ricerca da parte dello straniero di un nuovo modo di essere, che gli/le permetta di riconoscersi e di farsi riconoscere. L’uomo, non essendo una monade solitaria e spasata, necessita di relazioni con l’ambiente e con altri uomini, con una lingua e con una storia comune per trovare una definizione di sé, una propria identità.

El inmigrante necesita contar su historia y sus vivencias para afirmar su identidad, quieren que la sociedad que los acoge los comprenda y entienda sus motivaciones, y para ello sienten que tienen que hacerlo en su lengua.

[…] i migranti dei nostri tempi e nel nostro «bel paese» scrivono, anzi, scrivono molto. Così come fanno gli scrittori ex colonizzati che da diversi decenni rispondono alle antiche metropoli europee, secondo la fortunata formula di Salman Rushdie [...]. I “nostri” migranti arrivati in Europa e in Italia, invece, hanno preso loro l’iniziativa e hanno cominciato a scrivervi, a iniziare loro una “corrispondenza” con noi; noi che non sappiamo ancora rispondergli, che più e prima che altro non sappiamo nemmeno ascoltarli, che addirittura non ci accorgiamo che essi ci stanno parlando e scrivendo nella nostra lingua, che hanno già imparata. Che siamo noi a dover rispondere. (Gnisci, 2003: 149 – 150)

Por lo tanto, la elección de la lengua italiana a la hora de escribir es vista como algo positivo, en tanto en cuanto es una elección libre motivada, normalmente, por el deseo de participación en la vida cultural y, sobre todo, por el deseo de ser comprendidos por “los otros”, en este caso, los italianos. Carla Ghezzi (1999) afirma que el italiano presenta para ellos la ventaja de la neutralidad respecto al francés o al inglés, lenguas de los colonizadores.

Pero, por otra parte, la decisión de escribir en una lengua que no es la materna puede tener el inconveniente de la pérdida de una identidad. Lo que parece claro es que al escribir en una lengua extranjera uno puede separarse más fácilmente del tema, es decir, pone distancia entre su persona y el dolor que siente al desnudar sus sentimientos pudiendo presentar la realidad de un modo más neutro, con la objetividad que da el tener que pensar en otra lengua.

En cualquier caso, ésta es, en definitiva, una elección movida por el deseo de ser escuchados, de comunicar con el pueblo en el que ahora viven, escriben para los
italianos, no para sus connacionales. Y además, escribir en la lengua del país de acogida, en italiano en este caso, es un modo también de poder relacionarse y comunicarse con otros individuos en su misma situación, con otros escritores inmigrantes que comparten las mismas experiencias y sentimientos. “La scelta di utilizzare l’italiano come lingua di espressione letteraria è invece molto diversa [...] in qualche modo viene a svolgere la funzione dell’arabo classico, dal momento in cui è eletta liberamente da voci sostanzialmente diverse fra loro per presentarsi in unità” (Lecomte, 2006: 296)

Un aspecto que ya hemos apuntado más arriba y en el que es oportuno incidir es que los autores que se acercan al italiano como lengua de expresión lo hacen desde una óptica diferente a la de aquellos que escriben en inglés o francés. El inmigrante italiano no procede de un proceso de colonización / descolonización traumático, en la gran mayoría de los casos ni siquiera procede de una antigua colonia italiana. Es más, ni siquiera las personas procedentes de estas antiguas colonias, Libia, Somalia o Eritrea, que llegan hasta tierras italianas lo hacen por los vínculos políticos, sociales o lingüísticos que puedan compartir, sino simplemente porque en Italia existen más oportunidades de futuro que en sus propios países y por la proximidad geográfica.

Ciò che rende il contatto interrazziale unico e degno di essere studiato è il fatto che gli immigrati africani si trasferiscano in Italia liberamente, di propria volontà, perlopiù per ragioni economiche, senza dover portare con sé il pesante bagaglio storico del colonialismo o della schiavitù, un peso storico che tuttora determina i rapporti fra bianchi e neri in altri paesi europei ed americani (Matteo, 1999: 14)

Eligen el italiano para escribir como una lengua neutra con la que comunicarse tanto con los propios italianos como entre los diferentes inmigrantes de las más variadas procedencias. El italiano se convierte en la lengua común con la que compartir las mismas vivencias y experiencias, el italiano para ellos es una elección, aunque venga motivada por una fuerte necesidad de comunicación.

También Alfredo Luzi (2008) asegura que la decisión de describir el país que los acoge a través de la experiencia migrante responde a una necesidad de reafirmar la propia identidad cultural: “La descrizione di un paese straniero e dei suoi abitanti mette in gioco la concezione che un autore ha della propria cultura e la maniera in cui egli vi si coloca, ossia la propria identità culturale. Parlare degli altri è in fondo un modo per rivelare se stessi”.

La literatura de la inmigración surge, por tanto, muy ligada al tema de la identidad, un alto porcentaje de la producción de este tipo de literatura se centra de una manera
“quasi ossessiva” (Quaquarelli, 2010: 45) en la pérdida, búsqueda o renovación de la identidad de sus personajes; es esto un reflejo más que probable de lo que han vivido los propios autores.

Molti dei personaggi che attraversano le pagine della recente produzione migrante, infatti, sono perseguitati dalla domanda “Chi sono?”, nel senso di “Che nazionalità, cultura, abitudini e lingua sono?”. Nel senso, cioè, di una sovraposizione diffusa, tra identità personale, culturale, nazionale, o ancora, nel senso di una concezione dell’identità che fa della caratterizzazione culturale, linguistica e nazionale una semplice proprietà e dell’identità una nozione ad “elica doppia”, alla costituzione della quale contribuiscono in parti uguali, e in ordine confuso, pressioni socio-culturali e scelte individuali.

En esta línea surgen los primeros textos publicados en italiano escritos por autores inmigrantes. Destacamos aquí la obra del senegalés Pap Khouma publicada en 1990 Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano y la de Salah Methani, tunecino, publicada en el mismo año Immigrato. Se trata de dos autobiografías que relatan el sueño de establecerse en Italia. Sus novelas nos plantean el recorrido y las experiencias que tuvieron que vivir desde su llegada hasta la regulación de su situación. Son, además, una mirada sobre la cultura italiana y la relación que ellos establecen con esta nueva realidad multicultural. Es la mirada del “otro” sobre “nosotros” occidentales. Pero sobre todo es, como afirma Luzi, la reaffirmación de su propia identidad a través del viaje que realizan, su reconstrucción vital durante un viaje que no sólo será físico, sino, un viaje también en su interior para redescubrirse a sí mismos.

No es casualidad que ambos libros fueran publicados en 1990 ni que sea precisamente este año el comienzo de un nuevo fenómeno que con el tiempo se ha conformado en lo que viene llamándose literatura de la inmigración italiana.

Ambos libros fueron escritos en un clima de optimismo y esperanza tras aprobarse la primera ley de regulación de extranjeros en Italia: la ley 39/1990 conocida como ley Martelli, que permitía la regularización de todos los inmigrantes, independientemente de su condición. La única obligación era la de estar en Italia desde una fecha concreta; para demostrarlo se necesitaba el testimonio de un ciudadano italiano o de un extranjero en regla.

Sin embargo, a partir de este momento se sucederán las leyes de extranjería dejando constancia de que la clase política no estaba preparada para este fenómeno. Raffaele Taddeo (2006) afirma, de hecho, que dichas leyes se han sucedido de modo contradictorio. La normativa ha variado entre leyes demasiado permissivas caracterizadas por una excesiva bondad y otras demasiado rígidas.
Dejando aparte el marco legal, significativo también de estos primeros tiempos será el libro del marroquí Mohamed Bouchane, *Chiamatemi Ali*, publicado en 1991. Es también un relato de su viaje en clave autobiográfica. Narra su historia desde el momento en el que decide abandonar sus estudios de Biología en Marruecos con el único fin de buscar fortuna en Italia, su experiencia habla de los sueños y las ilusiones de los inmigrantes que parten de su país con la esperanza de la libertad y del bienestar y, una vez en el país elegido, descubren que la realidad no tiene nada que ver con ese Eldorado prometido. En el caso de este protagonista será su fe lo que le ayudará a mantenerse firme y orgulloso de su propia identidad cultural; la religión se convierte en una base sólida sobre la que sostenerse y a partir de la cual reafirmar su identidad y sentir que así conserva su dignidad a pesar de los obstáculos.

Ya el título es toda una declaración de intenciones, Mohamed, ante la imposibilidad de los italianos de pronunciar correctamente su nombre se niega a ser llamado por un nombre italiano como otros compañeros suyos y afirma: “Se proprio non riuscite a chiamarmi Mohamed, che è un bellissimo nome in Marocco, allora chiamatemi Ali! Scelgo Ali porque è semplice e, perché come Mohamed, è un nome molto amato e molto diffuso in Marocco”.

La necesidad de esa afirmación, decíamos, surge precisamente del temor a perder su identidad, y con este miedo surge asimismo la nostalgia, el dolor provocado por la ausencia, por los recuerdos, recuerdos de hogar, de familia, de amigos… el inevitable sentimiento de todo el que vive lejos de los suyos independientemente de la razón por la que lo haga. Un dolor acentuado, si cabe, por el desconocimiento del momento del retorno y por la incertidumbre que da la lejanía.

En este sentido, Paola Cardellichio (2001) menciona dos aspectos inherentes a la experiencia migrante: *nostalgia* y *follia*. Ambos sentimientos encuentran su raíz en el hecho de que el migrante en el país de acogida se encuentra perdido, sufre un fuerte sentimiento de *spaesamento*, motivado por una crisis de identidad.

En muchas ocasiones, la crisis de identidad viene ocasionada por el deseo de sentirse integrado. El inmigrante suele encontrar problemas para integrarse en un grupo social distinto, con una cultura distinta, en algunos casos, de etnias diferentes. Pero lo cierto es que en el momento en el que un individuo emigra a un país donde encuentra lengua,

3 Numerosos estudios etnopsiquiátricos se han ocupado en los últimos tiempos de analizar una cierta tendencia en algunos inmigrantes hacia la inestabilidad emocional motivados por un sufrimiento tan fuerte que desencadena en algún tipo de trastorno.
religión, cultura, estilo de vida diferentes inicia una serie de mecanismos, no siempre conscientes, para adaptarse a las exigencias del nuevo medio y así ser valorado y considerado, pero sin llegar a perder su propia identidad. Nora Moll (2002) establece una diferencia, de este modo, entre la experiencia de los inmigrantes de primera generación y sus descendientes. Las primeras generaciones encuentran numerosas dificultades al enfrentarse al complejo proceso de integración en la nueva sociedad, sus hijos nacen y crecen entre dos culturas y construyen su propia identidad oscilando entre ambas.

Pero antes de hablar de estas segundas generaciones nos gustaría traer aquí la definición propuesta por Alessandro Dal Lago, una definición que justifica la crisis identitaria que sufren estas personas. De hecho, Dal Lago les niega el título de personas y los define como ‘non-persone’, por lo tanto, carentes de identidad y, de alguna manera, invisibles. Un pasaje de su libro lo resume de un modo muy visual:

Un bambino dell’età apparente di 8 o 10 anni viene portato al carcere minorile perché trovato per strada, a un incrocio, perché cerca di vendere qualcosa e perché ha tentato di sfuggire ai poliziotti... Il bambino è privo di documenti e non fornisce alcun nome credibile. Prima dice di chiamarsi Dumbo, poi Topolino, poi Paperino, poi John: dice di essere americano ma sembra arabo, poi si dichiara francese (ma secondo gli operatori del carcere potrebbe essere slavo). Una volta dice di venire da Roma, poi dalla Svizzera, poi dall’America, infine (sempre secondo gli operatori del carcere) inizia a "delirare": “Sono un extraterrestre, vengo dallo spazio!”. E da allora continua sempre a dire di essere extraterrestre... Un giorno il bambino confida a un'assistente sociale che è divenuta sua amica: "Ma perché invece di essere extracomunitario non posso essere un extraterrestre?" (Dal Lago, 2004: 228)

Cuando hablamos de inmigrantes de segunda generación nos estamos refiriendo a aquellos niños nacidos en un país y que son hijos de inmigrantes o niños que llegaron al país actual en edades previas a la escolarización. Aunque es cierto que la denominación no deja de crear cierta controversia. La pregunta que uno puede plantearse es cuántas generaciones deberán ser marcadas con la consideración de inmigrantes, recordemos que hay países en los que ya se habla incluso de terceras y cuartas generaciones. Tahar Ben Jelloun acuñó un término diferente para referirse a ellos: génération involontaire, los define como jóvenes inmigrantes en la vida y que lo son sin haberlo decidido, sin haberlo querido, sin que haya mediado su propia voluntad, deben adaptarse a la situación que sus padres han elegido para la unidad familiar. Sin embargo hay otras teorías que apuntan a que la noción de inmigrante hace referencia a una situación que permanece al menos durante dos generaciones.

En cualquier caso, para estos niños los procesos de creación de una identidad son diferentes a los del adulto inmigrante y más complejos que los de un niño que crece en
el país en el que ha nacido él y sus padres. Es algo que trasciende los trámites puramente burocráticos, no nos referimos únicamente al hecho de poseer o no un documento que atestigüe y dé fe de su nacionalidad, tiene que ver también con la identidad que siente cada persona y la que le hacen sentir las personas que la rodean.

El menor que vive esta situación suele encontrarse suspendido entre dos mundos y dos culturas, por un lado todavía forma parte de la cultura de origen, de la de sus progenitores, y se espera de él que sirva de elemento de continuidad y de vínculo histórico con sus ancestros y, por otro, forma parte de la cultura y del país en el que vive, estudia, se relaciona, crece, interactúa… un país hacia el que irremediablemente experimenta también un fuerte sentimiento de pertenencia. En esta tesitura, se establece, por lo tanto, una complicada relación entre su pasado y el de su familia y el país de origen.

Estos jóvenes han debido acatar la elección de emigrar hecha por sus padres y ahora son ellos quienes deben hacer frente a otra elección que, de alguna manera, determinará toda su vida: deben elegir entre adherirse a la cultura del país de destino o mantenerse arraigados a las creencias, la cultura, la forma de vida de sus padres. En el primer caso existe la posibilidad de que se pierdan sus raíces, en el segundo de que no se produzca una integración efectiva. Es sin duda una elección imposible y su único camino será encontrar el punto de equilibrio perfecto entre ambas posturas. Pero aquí uno debe plantearse si es factible, fácil y posible encontrar ese equilibrio: hasta qué punto una persona siente como suya la identidad del país en el que ha nacido o la del país de sus orígenes.

3. PERSONAJES FEMENINOS EN BUSCA DE IDENTIDAD: SER NADIE O NO SER COMO NADIE

Desde sus inicios, podemos encontrar numerosos personajes en la literatura italiana escrita por inmigrantes que reclaman su identidad o declaran el temor a perderla, incluso personajes que encuentran dificultades a la hora de definirse al sentirse fuera de lugar o en el intento de ser reconocidos como uno más dentro de la sociedad de acogida, personajes que temen ser nadie o no ser como nadie.

Encontramos, por ejemplo, multitud de casos en los que los personajes llevan a cabo acciones con la intención de parecer “italianos” y de sentirse integrados. Es particularmente reseñable el caso de las narraciones escritas por hijos de inmigrantes,
esos a los que el profesor Maurizio Ambrosini llama *italiani con trattino* para referirse a su doble identidad: *marocchino-italiani, cino-italiani*, etc. Referiremos a continuación algunos de estos personajes como ejemplos de identidad múltiple, o como lo define Edouard Glissant *identità creola*, y las complicaciones que encuentran en el proceso de integración.

Un ejemplo de esa dualidad identitaria de la que hablábamos en el anterior epígrafe lo encontramos en los relatos de Igiaba Scego⁴, inmigrante de segunda generación, nacida en Italia, en Roma, e hija de padres somalíes. En sus escritos habla a menudo de la difícil situación de vivir siempre entre dos culturas y entre dos mundos, el de la calle y el del hogar familiar.

Especialmente significativos nos han parecido dos de sus relatos, ambos publicados en un volumen formado por diferentes autoras, todas hijas de inmigrantes. En ambos relatos la autora nos acerca a la vida diaria de jóvenes que día a día se enfrentan a su propio yo, jóvenes que deben afirmar continuamente su personalidad y que, debido a su bagaje y a la vida que han vivido, gozan de una identidad múltiple y de la posibilidad de conocer y vivir culturas diferentes. Sin embargo, la autora nos mostrará también que esta situación obliga a estos jóvenes a vivir en un precario equilibrio entre sus orígenes y su presente.

“Salsicce” es la historia de una joven musulmana que una mañana, aparentemente sin razón alguna, decide comprar cinco kilos de salchicha con la intención de comérselas todas de una vez: “Se mi ingoio queste salsicce una per una, la gente lo capirà che sono italiana come loro? Identica a loro?” (VV.AA, 2006: 26)

La necesidad de demostrar su “italianidad” nace precisamente de una noticia que la conmociona. Acababa de ser aprobada en Italia la famosa Ley Bossi-Fini relativa a la inmigración y al asilo, nos encontramos en el año 2002, y dicha ley exigía una serie de requisitos para los extracomunitarios que levantó mucha polémica en tanto en cuanto resultaban, en algunos casos, medidas discriminatorias. Especialmente en el caso de las huellas digitales, registro que en Italia pretendía hacerse sólo a los inmigrantes presumiendo, quizá, o al menos así fue observado por muchos de ellos, su posible peligrosidad e inclinación a la violencia y a la delincuencia.

A partir de este momento, la protagonista comienza a recordar diferentes situaciones que le habían hecho dudar de su identidad. Su nacionalidad italiana se había encontrado

⁴ Referimos a continuación dos relatos de los que ya nos ocupamos en una publicación anterior cuyos datos aparecen en las referencias bibliográficas finales (Velázquez, 2011).
en entredicho en numerosas ocasiones por el color de su piel, y en tales situaciones se había visto abocada a tener que demostrar su “grado de italianidad” para complacer así a diferentes personas que insistían en preguntarle si prefería Italia o Somalia.

Pregunta para la que no tenía respuesta y que, aunque la hubiera tenido, no hubiera agradado a todo el mundo, y que, en cualquier caso, le suscitaba dudas en torno a su identidad: ¿es una mujer sin identidad? O por el contrario, ¿es una mujer con múltiples identidades? Cuándo se siente italiana, cuándo somalí, son preguntas que la acompañan prácticamente desde que tiene uso de memoria.

Esta crisis de identidad es lo que le lleva a comprar cinco kilos de salchichas; pretende llevar a cabo de este modo un proceso de italianización que la ayude a resolver sus dudas, sin embargo las salchichas acabarán en el cubo de la basura y aceptará que debe vivir con la multiplicidad identitaria, que forma parte de su ser y no puede ocultar esa parte de su propio YO, que Somalia e Italia forman parte de una misma cosa, que es, en definitiva, su persona.

Guardo le salsicce e le getto nell’immondezzaio. Ma come ho potuto solo pensare di mangiarle? Perché voglio negare me stessa, solo per far contenta una signora butterata con la voce da travestito? O far contenti i sadici che hanno introdotto l’umiliazione delle impronte?

Sarei più italiana con una salsiccia nello stomaco? E sarei meno somala? O tutto il contrario?

No, sarei la stessa, lo stesso mix. E se questo dà fastidio, d’ora in poi me ne forterò! (VV.AA 2006: 35)

“Dismatria” es la historia de una familia de mujeres llegadas desde Somalia y que afirman sentirse dismatriate (dismatriadas). En la cultura somali la mujer ocupa un papel fundamental y precisamente esa influencia del femenino es lo que hace jugar con el término expatriar, ellas utilizan la dismatria porque se sienten privadas de su madre tierra, y es que la tierra no puede ser otra cosa que madre ya que es la que da la vida.


Este grupo de mujeres se comportaba como todo huérfano que sueña con ver o con volver a ver un día a su madre, con esa misma ansia las mujeres de esta familia sueñan con poder volver un día a Somalia, la tierra de sus orígenes, a la que están unidas por un fino hilo que de modo figurado hace las veces de cordón umbilical. Este ambicionado deseo de volver algún día las ha llevado a negarse la posibilidad de tener armarios en su casa italiana: eso significaría un asentamiento, y, especialmente, la madre de la
protagonista parece no querer sentirse arraigada en un país que a ella le es extraño. Guardan todas sus pertenencias en maletas, preparadas siempre para el día en el que, finalmente, puedan emprender su camino de regreso.

La carencia de armarios en la casa es algo que, sin embargo, siempre ha avergonzado a la protagonista de este relato. Es perfectamente consciente de que ese detalle le confiere un aire de rareza y que, de hecho, la aleja de alguna manera de la cultura en la que viven. Quiere una casa propia, con armarios, y así se lo hace saber a su madre. El proceso de italianización de la joven pasará en este caso por la posesión de armarios, un hecho aparentemente tan banal para quienes vivimos rodeados de ellos se convierte en una condición fundamental, casi una obsesión, en la formación de la identidad de la protagonista.

No obstante, cuando decide enfrentarse a su madre y expresarle cuáles son sus intenciones, toda la familia comienza a deshacer sus maletas y, para sorpresa de todos, también lo hace la madre que da una vuelta de tuerca al final del relato. La última maleta que abre guarda una bonita sorpresa, es una maleta cargada de objetos que le recordarán a Italia si un día decide abandonarla para regresar a su madre patria, son recuerdos de esa nueva *matrìa* que han encontrado en el *Bel Paese*.

«Che significa?», dicevano i nostri occhi.
Ci guardammo tutti. Sorriso globale. Non lo sapevamo ma avevamo un’altra *matrìa*.
(VV.AA 2006: 21)

Una vez más, la autora logra un punto de equilibrio entre ambas realidades, una vez más consigue conciliar sus dos identidades y encontrar ese punto en el que estabilizar la balanza aparentemente tan difícil de descubrir.

Otra autora cuyos personajes reflejan esa búsqueda y afirmación de identidad es Gabriella Kuruvilla. La escritora es italiana de nacimiento pero hija de un matrimonio mixto, de padre indio y madre milanesa. En el mismo volumen del que hablábamos antes, *Pecore nere*, ha publicado dos relatos en los que sus protagonistas se sienten inmersos en un cruce de culturas. La protagonista de “India” percibe su cuerpo como dos mitades: la parte india y la italiana, partes que encuentra complicado aunar o fusionar. “[…] non riesco a comunicare con il mio corpo […] composto pure lui da due metà diverse. Ora nell’altra metà ci sto tornando. Dall’Italia all’India. Andata e ritorno. Ritorno. Spero in un’unione” (VV.AA., 2006: 69).
La protagonista emprende un viaje a la tierra de los orígenes paternos en busca de una parte de su propia identidad: “sto cercando di comporre un puzzle senza averne i pezzi” (VV.AA., 2006: 82). Una identidad que ella siente más italiana, sobre todo, cuando se encuentra en la India, identidad que además se empeña en reafirmar ante ellos a través de sus costumbres occidentales: el vestuario, la forma de peinarse, el acto de fumar en público.


Sin embargo, ella misma declara que estando en Italia se siente muy ligada al inmigrante, se identifica con ellos y espera que ellos se identifiquen con ella, con sus rasgos físicos, con su mestizaje:


Refleja esa percepción que tienen muchos inmigrantes que después de años en el país de acogida continúan siniéndose ajenos a muchas de las costumbres pero que al regresar a sus países se sorprenden ante el extrañamiento que les provoca su propio país donde en algunos momentos también se sienten extranjeros al no reconocer esa cotidianeidad que les era familiar antes y no alcanzan a comprender algunos mecanismos.

El otro relato de la autora recogido en esta antología, “Ruben”, gira en torno a la misma temática. Una joven nacida en Italia, que se siente italiana pero tiene orígenes indios por parte de padre, comienza a plantearse todos estos problemas de identidad al quedarse embarazada “nel terrore di avere un figlio che potesse sentirsi, come me, esiliato in ogni terra. Troppo nero per essere italiano, troppo bianco per essere indiano.” (VV.AA., 2006: 86). Otro ejemplo de que esta doble o múltiple identidad puede hacer que uno se sienta extranjero en cualquier circunstancia y en cualquiera de las culturas que, en definitiva, forman parte de su mismo ser y conforman su persona.

En esta misma línea encontramos los personajes de Laila Wadia, india casada con un italiano y residente en Trieste desde hace ya casi treinta años. En “Curry di pollo” su protagonista es una adolescente de padres indios nacida en Milán que lucha cada día por
afirmar su parte de identidad italiana con el único ánimo de parecer “normal” a ojos de los demás. No sólo eso, pretende y desea que sus padres “fossero... diversi. Normali, cioè. Come i genitori di tutti gli altri ragazzi della mia classe” (VV.AA., 2006: 39). Este personaje es un fiel reflejo de la contradicción en la que viven los inmigrantes de segunda generación, una contradicción que les hace sufrir y caminar entre dos mundos que intentan conciliar: su cultura de origen, impuesta en este caso por los padres, y su cultura de llegada, en la que parece que nunca pueden sentirse completamente integrados.

Como hemos visto en “Salsicce” la relación con la comida marca de algún modo la percepción de la identidad, el personaje de Igiaba Scego encuentra en eso un punto para la reflexión sobre la división o multiplicidad de su identidad. En el caso de “Curry di pollo” la comida tradicional simboliza para la protagonista una identidad que rechaza porque representa la diferencia con sus compañeros, mientras que para sus padres es la reivindicación de sus orígenes.

El relato se centra en el momento en que Anandita invita a cenar en su casa a sus amigos; preocupada por la imagen que puedan dar sus padres ruega a su madre que no cocine el tradicional curry de pollo, algo que ellos no entienden porque les gustaría que su hija se sintiera orgullosa de sus orígenes e hiciera gala de ellos:

«Mai stato in una casa indiana prima?». Mio padre sgrana gli occhi come se fosse la cosa più innaturale e blasfema di questo mondo. «Povero ragazzo. Proprio per questo dovresti far fare a tua madre il suo strepitoso curry di pollo. Questo Marco ne andrebbe matto. Tua madre segue la ricetta che usava mia madre, pace alla buon’anima sua e sappi che mia madre sapeva fare il miglior curry di pollo di tutto il distretto di Mirapur». Incrocio le dita e spero che non riesca a far cambiare menu a mia madre durante la mia assenza. (VV.AA., 2006: 46 – 47)

En otro relato de la misma autora, “Karnevale” el contraste no es generacional entre padres e hijos como el anterior, se produce un contraste entre la protagonista, Rima, que vive en Italia desde hace años y su prima, Nandini, recién llegada desde la India. De hecho, Rima se siente culturalmente muy distante de su prima e incluso se avergüenza de tener que llevarla con ella:

«Prima vieni allo spettacolo al Centro, poi portiamo te e Nandini alla festa. D’accordo?», baratta la Mutti.
«Ma non le piacerà».
«Perché no?».
«Perché non è quel tipo di ballo che fa lei».
«È sempre una ragazzina».

Appunto. Una ragazzina di Kuattordici anni che rovinerà per sempre la piazza alla sua cugina di Quasi Diciotto. Ma perché i genitori non riescono a Kapire certe cose? (VV.AA., 2006: 59)
Rima teme que la presencia de su prima haga que sus amigos tengan una imagen diferente de ella o que la relacionen con esa parte de su identidad que para ella forma parte sólo de su parcela más íntima, su hogar, porque es el vínculo con sus padres. Aunque finalmente el desarrollo de los acontecimientos le hará cambiar de opinión.

4. CONCLUSIONES

El análisis de estos personajes nos lleva a concluir que ser inmigrante significa a menudo vivir suspendido entre dos lenguas, entre dos culturas, entre dos mundos y eso conlleva conflictos de identidad que en algunos casos les hacen pasar por personas excéntricas, “raras” o intentar adoptar unas costumbres que no sienten como propias para luchar contra la marginación y sentirse “normales”. Asumen y defienden una identidad múltiple que adaptan a cada circunstancia y que les permite encontrar ese equilibrio necesario para conciliar esa dualidad y poder salir adelante sintiéndose ellos mismos.

Y es que tenemos que entender que el mundo está cambiando y se configuran poco a poco unos nuevos tipos sociales. Nuestro continente cambia, se construye una nueva “vieja” Europa con nuevos colores, tintes, matices que la enriquecen, una Europa con una nueva identidad, si dejamos que fluya de ese modo: “Le identità si sono moltiplicate, mischiate, assorbite.” (Scego 2005: 7).

REFERENCES BIBLIOGRÁFICAS

Cardellicchio, P., “Vite sospese: letteratura e identità nell’esperienza del migrante”,
<http://www.babelonline.net/home/006/archivio/archivio%202.html>


LE ERINNI NEL MONDO DEGLI UOMINI

Benedetto Vicini
Università di Siviglia/
Università di Genova

La funzione drammatica delle Erinni nell’Orestea di Eschilo e i loro legami con la tradizione precedente, in particolare con i poemi omerici, sono gli argomenti che qui vengono utilizzati per sostenere la tesi secondo cui nel mito greco le Erinni rappresentano una metafora della figura femminile, che racchiude in sé, da un lato, valori ambigui, retrogradi e da eliminare, dall’altro lato, imprescindibili e da riconoscere.

ORESTE
… Quali femmine sono mai queste? Come le Gorgoni hanno nere le vesti, intricate le chiome di fitti serpenti: non posso più rimanere qui, io!
CORIFEA
Quali visioni ti sconvolgono? Tra tutti sei il figlio del padre più caro! Coraggio, non aver paura: la tua è stata una grande vittoria!
ORESTE
Non è una visione questa che mi strazia! Le vedo bene: sono le cagne furiose della madre!
CORIFEA
Hai ancora le mani insanguinate. È per questo che sei scosso, e la tua mente è sconvolta.
ORESTE
Apollo, signore! Eccole, sono qui, sono sempre di più e dai loro occhi cola un umore ripugnante.
CORIFEA
Per te c’è una sola purificazione: il tocco del Lossia e sarai libero da queste pene.
ORESTE
Voi no, non le vedete: ma io le vedo! Mi cacciano: non posso più restare qui, io. (Aesch., Ch. 1044-1062. Traduzione di Monica Centanni 2007).

Nel finale delle Coefore, citato sopra, Oreste sostiene che le Erinni sono mostruose come delle Gorgoni, che vestono chitoni scuri e che sono avvolte da serpenti. Il Coro gli risponde dicendo che sono illusioni (doxai), ma Oreste nega l’affermazione del Coro e ribatte che sono le cagne rabbiose della madre. Il Coro si mostra compassionevole ricordandogli che ha ancora le mani sporche di sangue ed è comprensibile che un turbamento (taragmos) gli sconvolga l’animo (phrenas). Al che Oreste risponde che le Erinni sono sempre più numerose e stillano un liquido ripugnante dagli occhi. Il Coro si rassegna e gli consiglia di compiere una

• Un ringraziamento a Camillo Neri, a Mauro Bico, a Enrica Badano e a Daniele Cerrato.
purificazione (katharmos) rivolgendosi ad Apollo. Oreste afferma di vedere delle donne, che sono invisibili agli occhi del Coro, e deve fuggire. Da questo scambio di battute si può dedurre che Oreste è in preda ad uno stato allucinatorio (cf. Brown 1983: 21), ma al tempo stesso che nella mitologia greca esistono le Erinni, che in effetti ritroviamo nelle Eumenidi sotto forma di personaggi veri e propri e visibili a tutti. Ma si può anche notare che Oreste in realtà è lucido, perché riconosce la gravità del delitto compiuto (il matricidio) e vuole intraprendere il percorso di espiazione, di cui è prova anche il fatto che si presenta in scena da supplice, con il ramo di ulivo coperto di lana da portare al santuario di Delfi. Il Coro, invece, contempla una situazione irrimediabile, limitandosi a ribadire che l’azione di Oreste è una giusta vendetta e una vittoria, per poi cercare di sminuire il suo stato di agitazione e rimettersi all’intervento salvifico di Apollo. In questi due opposti atteggiamenti sulla vicenda si riscontra la coesistenza della percezione mitica di Oreste, che vede le Erinni, e di quella razionalista e religiosa del Coro, che analizza le affermazioni di Oreste e poi gli consiglia di recarsi a Delfi. Le due prospettive coesistono in quanto affermazioni di pensiero sotto forma di confronto dialettico e di racconto mitico, e testimoniano la problematicità della condizione di Oreste, straziato per aver commesso un delitto, che, pur essendo ritenuto giusto dall’oracolo di Apollo e dal Coro, non è ammissibile dal punto vista sociale e religioso, perché determina una contaminazione e l’annullamento delle prerogative delle Erinni.

Nel mito vi sono storie cupe e tenebrosa, che descrivono crimini, come quello di Oreste, contro persone della stessa famiglia, e che mettono in luce comportamenti umani caratterizzati dalla costrizione alla violenza oppure da una follia distruttiva; in molti casi, queste stesse vicende possono essere paragonate agli eventi segnalati dalla cronaca nera contemporanea. Le storie di cronaca di fatti cruenti infatti, così come i miti greci sui crimini di sangue, colpiscono la sensibilità emotiva, intellettuale e sociale delle civiltà umane e per questo vengono rielaborate dalla razionalità. Gli antichi stessi interpretavano i miti selvaggi e mostruosi e li rimodellavano secondo problematiche contemporanee. Altre volte reinterpretavano le fantasie del mito stesso attraverso spiegazioni eziologiche, in base all’esperienza concreta, oppure attraverso la lente interpretativa delle scoperte della storia, della filosofia o della medicina. In questo articolo ci si riaffaccia a quest’interpretazione antica del mito con un approccio umanistico e antropologico. Grazie alla prospettiva umanistica e antropologica, infatti, possiamo riconoscere nelle fonti letterarie che descrivono le
Erinni diversi punti d’osservazione, da quello mitico a quello razionalistico, e principalmente due aspetti: uno mostruoso e vendicativo, e uno benigno e legittimo.

1. Le Erinni nei poemi omerici.

In Iliade 9,571, si narra che Altea, a cui è stato ucciso il fratello, impreca contro gli dèi e battendo la terra con le mani invoca Ade e Persefone, affinché qualcuno si vendichi del proprio figlio Meleagro, artefice del delitto1. Nel mondo epico le invocazioni agli dèi, di solito, vengono ascoltate. In questo caso, in cui un nipote uccide lo zio materno, è in ascolto l’Erinni, perché è la divinità preposta a controbilanciare il torto subito dalla madre secondo il principio dell’esatta corrispondenza o legge del taglione, cioè mediante la morte dell’uccisore, vale a dire di Meleagro. I poemi omerici descrivono le Erinni come esseri con un cuore non mite né mansueto, in quanto ostinatamente vendicativo, vaganti nell’oscurità, e forse per questo invisibili, che dall’Erebo, luogo in cui vivono, ascoltano le preghiere degli umani che sono soggetti a crimini o hanno subito torti familiari. La narrazione ci informa che l’effetto dell’Erinni su Meleagro, a causa delle maledizioni materne, consiste in una penosa collera, che l’eroe smaltisce con la moglie, astenendosi dalla battaglia e perciò provocando la disfatta del proprio esercito. Dal fatto che non vi siano ulteriori dettagli sul dolore di Meleagro, come ad esempio allucinazioni o altri impulsi alla follia che definiscano il modo di agire delle Erinni, capiamo che in questo passo l’autore si limita a definire il motivo, più che valido anche senza precisazioni, dell’ira di Meleagro, che viene ripresa in questo passo solo per una ragione funzionale e retorica, cioè per creare una similitudine con l’ira di Achille.

In Iliade 19,87, quando Agamennone si giustifica di fronte ai Danai del fatto di essersi appropriato di Briseide, il dono di Achille, afferma di non essere lui stesso il colpevole, bensì Zeus, la Moira e l’Erinni che vaga nel buio2. Queste divinità, infatti, hanno gettato su di lui l’Errore, cioè la dea Ate, la figlia di Zeus, che si sposta con

1 Il. 9,566-72, “la madre [Altea] contro gli dèi, / furibonda pel morto fratello, imprecava / e anche la terra nutrice molto batteva con le mani, / l’Ade invocando e la tremenda Persefone, / accasciata in ginocchio, la veste era molle di pianto, / che dessero morte al suo figlio; e l’Erinni che vaga nel buio / l’udi dall’Erebo, essa che ha cuore spietato” (Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti 1950). Da notare l’aggettivo errante nell’oscurità, in greco eerophasis, che è composto dal verbo phoitoe, cammino, frequento e eer, forma ionica di aer, che significa nebbia, aria densa e scura, a differenza di aither, che significa aria limpida, tersa e luminosa.

2 Definita anche qui come eerophasis.
piedi leggeri tra le teste degli uomini facendoli cadere nell’inganno. In questo passo l’Erinni viene chiamata in causa insieme a Zeus e Moira per aver offuscato il pensiero di Agamennone e, non essendoci riferimenti a crimini domestici, viene sottolineata l’assenza di lucidità e di ragionamento, che spiega un comportamento vendicativo e autodistruttivo, in questo caso di Agamennone contro Achille e l’esercito.

In Iliade 19,259-60, quando Agamennone sta giurando di fronte ad Achille di non aver toccato Briseide, chiama come testimoni Zeus, Gea, Elio e le Erinni, definendole creature che sotto terra puniscono gli uomini colpevoli di aver violato un giuramento.

In Iliade 21,412, nello scontro tra gli dèi, Atena dopo aver colpito con un macigno Ares, lo sferza chiamandolo sciocco e incapace di valutare il proprio valore quando si misura con Atena. Inoltre lo rimprovera del fatto che, aiutando i Teucri, disattende il volere di sua madre, Era, che per questa ragione è portata a vendicarsi mediante le sue Erinni. Qui le Erinni non sono descritte, se non dal complemento di specificazione tès metros, della madre, che indica l’appartenenza a qualcuno, ma anche una connotazione con la figura materna in quanto tale, piuttosto che un semplice simbolo di vendetta divina.

Nell’Odissea (2,135), Telemaco dichiara in risposta ad Antinoo, uno dei pretendenti di Penelope, di non poter cacciare di casa Penelope, se lei stessa non vuole andarsene; nel caso in cui dovesse mandarla via, infatti, Telemaco dovrebbe pagare un gravoso indennizzo al padre di Penelope, Icaro; dovrebbe subire la condanna da parte di Odisseo e da parte degli dèi, poiché la madre avrà invocato con preghiere le odiose Erinni, detestabili, tremende. In questo passo le Erinni evidenziano la qualità di garanti dello status sociale di Penelope.

In Odissea 11, 280, quando Odisseo racconta di aver scorto tra le anime dei morti Epicasta, madre di Edipo, afferma che mentre la madre muore e precipita nell’Ade, Edipo rimane in vita ad affrontare gli strazi dell’eredità materna, vale a dire tante Erinni, quante una madre sacrilega e al tempo stesso oltraggiata, sia pur

³ L’aggettivo poetico, stigma collegato a Erimus, significa appunto paurose, orribili, abominevoli e deriva dal verbo stugere che si può tradurre con odiare, detestare, aborrirre. Il verbo areseisai è il futuro di araomai, che si identifica con pregare, invocare, ma anche, all’opposto, con imprecare e maledire. È connesso semanticamente con il termine ara, che vuol dire preghiera, ma al tempo stesso maledizione, e in Eschilo (Ch. 406) si personifica nella dea vendicativa, la Maledizione.
inconsapevolmente, può lasciarne. Qui le Erinni sono semplicemente specificate con 
tés metros, della madre.

Come si nota dagli esempi riportati, inizialmente, cioè prima di Eschilo, l’Erinni non è connessa solo con la vendetta all’interno di crimini familiari, ma anche con il concetto di limite, con la garanzia di un giuramento e con le prerogative di un soggetto giuridico. A questo proposito occorre citare il metodo di studio di Dodds, che all’inizio della sua nota trattazione nei Greci e l’irrazionale (Dodds, 1959) cita la tesi di Erodoto, secondo cui la funzione dei poeti non è quella di aver inventato gli dei che erano preesistenti, ma di aver ordinato i loro culti e aver dato loro concretà fisica, vale a dire averli descritti come persone. Da quanto esposto proviene il fondamento della nostra indagine, perché ci autorizza a ipotizzare che i poeti accentuassero i tratti realistici delle divinità tradizionali per indicare valori e prospettive politiche della loro contemporaneità; le più antiche figure del mito venivano così ad essere ideologicamente modificate in modo marcati. È questo il caso delle Erinni, le quali, secondo Dodds sono da considerare, in ambito arcaico, come “l’operatore personalizzato che garantisce l’adempimento di una moira”, cioè quei personaggi che stabiliscono i limiti entro cui si verificano le azioni di ciascun individuo. Questo compito, pur sempre legato alla paura, in quanto connesso con il concetto di rispetto della giustizia, viene svolto dapprima in modo moralmente neutro. Infatti, nelle azioni descritte nei poemi omerici, in Eraclito e in parte nei tragici, emerge che le Erinni agiscono in qualità di indiscussi ‘pubblici ufficiali’ del destino per il mantenimento dell’ordine naturale del mondo, degli animali, degli esseri umani e degli dei. È nell’epoca classica, nell’Oreste in particolare, che assistiamo ad una personalizzazione più precisa dal punto di vista formale e simbolico, per cui diventano esseri repellenti, mal vestiti, malati, connessi con i serpenti e con figure femminili feroci ed odiose, da una parte, e simboli dell’impurità e quindi della vendetta arcaica dei torti familiari e degli omicidi domestici, dall’altra parte. Ed è questa la prima immagine di esse che è arrivata a noi, perché è sicuramente quella più racapprizzante e persuasiva, insieme a quella, benigna e salutare, di dee benevole, nella forma di Eumenidi, che ne è il contraltare (cf. Di Benedetto 1995: 111).

4 Gli esempi citati da Dodds sono: Il. 19, 418; Heraclit. B 94 DK.
2. L’ERINNI COME METAFORA DEL FEMMINILE NELL’ORESTEIA.

L’immagine di Eschilo rappresenta le Erinni come cattive compagne di viaggio (cf. Guidorizzi, 2010: 35), che attiriscono e sfiancano il criminale per ricordargli l’errore commesso, fino a renderlo completamente privo di autonomia e identità civile (Eum. 328-39; 334-46). Le Erinni sono nere, oscure, segrete, misteriose, e provengono dagli Inferi. Eschilo accenna a queste qualità già nell’Agamennone, quando il Coro, dopo aver appreso il messaggio della guardia e aver parlato con Clitemnestra, canta la giustizia che si abbatte implacabilmente su quanti non la rispettano, e, *col tempo che muta la sorte, le nere Erinni rendono simile ad un morto chi prospera senza giustizia, consumandolo nella vita, di fronte alla quale inerte scompare* (Ag. 462-68; traduzione mia). Come già affermato all’inizio, le Erinni si manifestano sotto forma di allucinazione mostruosa nella grandiosa scena finale delle Coefere, dove appaiono a Oreste, senza essere viste dal Coro; ma è nelle Eumenidi che le Erinni prendono la fisonomia del personaggio reale, quando assumono il ruolo del Coro e vengono descritte dalla Pizia come Gorgoni e Arpie senza ali.

E di fronte a quell’uomo [Oreste] ecco uno strano gruppo di donne, appoggiate ai sedili, dorme. No, non donne sono, ma Gorgoni piuttosto direi.


Untersteiner ha commentato questo ritratto affermando che:

Può sembrare strano che la Pizia, nel suo terrore, pensi a offrire una rappresentazione archeologica delle Erinni. Ciò è dovuto al fatto che esse, in Omero, erano i non veduti terori, che pure agivano. Ora, per la prima volta, ricevono una forma definita. Al tempo in cui Eschilo le portò sulla scena, nessuno, se interrogato, avrebbe saputo dire a che cosa fosse simile un’Erinni: perciò quello che la sacerdotessa dice al v. 57 è del tutto esatto in senso letterale. Precisando dice che se assomigliano ad Arpie, sono tuttavia “prive di ali”. Qui sta l’innovazione di Eschilo. Fu un tocco da maestro, perché trasportò le Erinni a un orrore più basso e più rabbirvidente, perché completamente umano” (Untersteiner 1994: 266).

Le caratteristiche delle Erinni continuano a delinearsi ai vv. 94-139, nella scena del sogno delle Erinni, in cui il fantasma di Clitemnestra le incita a non dormire e a non rimanere nel tempio di Apollo. In tale contesto vengono definite dee sotterrane,
a cui Clitemnestra è devota, in quanto rivolgendosi a loro afferma le seguenti parole:
“eppure voi avete leccato molte offerte da me, libagioni senza vino, sobri sacrifici
espiatori, e ho celebrato banchetti notturni su braccieri di fuoco, in momenti esclusivi,
non in comune con gli altri dèi” (Eum. 106-09; trad. mia). Il loro modo di rispondere
alle incitazioni è rappresentato da mugoli e lamenti. Infine vengono paragonate alla
feroce Idra, e supplicate di diffondere il loro alito sanguinante sull’arteﬁce del
matricidio e di consumarlo in una nuova caccia.

In seguito le Erinni si svegliano e imprecano contro Apollo, deﬁnendolo un ladro e
un dissacratore, in quanto ha lasciato scappare un uomo empio, che disonorò le antiche
dee e contamina il luogo sacro di Delfi. La loro imprecazione viene interrotta da Apollo
stesso, che dà inizio ad un dialogo con loro. La discussione ha caratteri realistici:
sembra che Apollo le voglia cacciare di casa, perché le disprezza, sia dal punto di vista
ideologico (il loro concetto di giustizia che mozza le teste, vale a dire la legge del
taglione, Eum. 185-90), sia da quello alimentare (depredano il sangue delle stragi, Eum.
183-84), sia da quello del loro aspetto esteriore brutto, e quindi cattivo e da rigettare
(Eum. 191-92); in più, il dio afferma che il loro è un compito privo di onore. Nel
prosieguo della sticomitia, alla loro risposta sulla prerogativa di cacciare i matricidi
dalle case, Apollo risponde che l’uccisione tra sposi è più grave del matricidio. Negli
argomenti di Apollo si riconosce la volontà esplicita di annullare le ragioni delle Erinni,
mediante l’emarginazione e attraverso una sorta di propaganda sullo spettatore tesa ad
evidenziare la differenza tra il mondo ordinato e evoluto dei nuovi dèi (Eum. 162, 882)
e quello rozzo e oscuro delle dee antiche (Eum. 69, 883). L’emarginazione e
l’esclusione ideologica delle Erinni in base alle loro richieste e al loro aspetto prepara il
terreno all’argomento più importante di Apollo: nella città il matrimonio è più sacro del
vincolo madre-ﬁglio.

Quando la scena si sposta da Delfi ad Atene la caratterizzazione ideologica continua
anche in altri aspetti, in quanto, nel momento in cui si devono presentare ad Atena per
l’istruttoria del processo, a diﬁerenza di Esiodo, che le fa nascere dalle gocce di sangue
di Urano, le Erinni dichiarano: “Noi siamo le funeste ﬁglie della Notte: Maledizioni
[Arai] ci chiamano quando stiamo sotto terra” (Eum. 416-17. Traduzione di Monica
Centanni 2007). Il termine Arai ha un valore ambivalente, che può essere inteso anche
in modo neutro, per questo motivo viene tradotto da Untersteiner con “preghiere
richiedenti”. In Eum. 321-23, le dee invocano la madre notte e si autodeﬁniscono “pena
per ciechi (i morti) e veggenti (i vivi)”. Ai vv. 745 e 846 si rivolgono alla madre
chiamandola “madre Notte”, al v. 1034 vengono definite dalle accompagnatrici “figlie senza prole della Notte”. In questi riferimenti ad una genealogia solo femminile e al mondo notturno, oscuro e dei morti, alla mostruosità e allo status di persone emarginate, si nota l’intenzione dell’autore di evidenziare un piano contrapposto a quello luminoso di Zeus e Apollo, che è quello ‘ufficiale’ e da tutti riconosciuto.

Tuttavia le Erinni riconoscono Atena degna di giustizia e un giudice valido, in quanto figlia di Zeus, che in Eschilo è garante della giustizia e dell’ordine cosmico. Una volta preso l’incarico Atena, cede a sua volta la decisione ad un’assemblea di giurati, scelti tra i migliori cittadini, che andranno a comporre una nuova istituzione giuridica competente nel giudicare i delitti di sangue (Eum. 482-84). Questo procedimento è stato individuato come il mito di fondazione dell’Areopago (cf. da ultimo Jellamo 2005: 138), che Eschilo descrive in modo dichiarato e dialettico per dimostrare e garantire di fronte ai cittadini ateniesi le origini divine della loro istituzione, che dal 462 a.C, dopo cruenti scontri politici, diviene tribunale preposto ai crimini di sangue.

Durante il dibattimento giudiziario vero e proprio Oreste accusa le Erinni di non aver perseguitato con la stessa furia Clitemnestra, rea di aver compiuto due uccisioni, quella del marito e quella del padre. Le Erinni rispondono affermando che la loro prerogativa riguarda i delitti tra consanguinei. È a questo punto che viene innescato il noto argomento, derivato da un filone del pensiero scientifico greco, sull’importanza maggiore del maschio rispetto alla femmina nella procreazione\(^5\), che viene pronunciato da Apollo prima della votazione, e che si aggiunge, insieme alla citazione mitica della ‘genealogia senza madre’ di Atena, alle prove che testimoniano l’intenzione ideologica - sessista ante litteram - dell’ultima parte dell’Orestea.

Se siamo autorizzati a pensare che l’aspetto delle Erinni fosse sconosciuto (cf. Aguirre 2006: 359), come sostiene Untersteiner, potremmo arguire che le Erinni, pur essendo una divinità primigenia, da sempre esistente nell’immaginario collettivo greco, siano state rivisitate in senso realistico e negativo per affermare in loro la necessità di una metamorfosi in divinità benevole. Osserviamo in che modo le dee, alla fine della discussione in tribunale e dopo il voto, passano da divinità ostili a divinità indulgenti. Atena, dopo aver fatto propendere il voto dell’Areopago per l’assoluzione di Oreste, deve convincere le Erinni a restare ad Atene e ad accettare nuovi onori. Il discorso non persuade le Erinni, che oppongono resistenza fino a quando Atena afferma che, se non

\(^5\) *Eum.* 657-73. Questa teoria scientifica si ritrova in Aristotele (*De gen. anim.* 763 b 31).
accettassero di rimanere, riverserebbero ingiustamente ira, biasimo e rovina sulla città di Atene. Qui si nota un argomento retorico e una forzatura ideologica, in quanto le Erinni stanno perseguitando Oreste e Apollo (Eum. 200), e non gli Ateniesi. Atena sposta l’asse della persecuzione da Oreste ai cittadini di Atene, che diventano essi stessi, secondo questa logica, i colpevoli (Eum. 888-89). Questo è il passaggio che dimostra il ruolo di Atene e l’inglobamento cittadino delle Erinni, dopo che sono state sconfitte e private del loro scopo dal verdetto dell’Areopago. Per armonizzare bene il tutto, Atena dice che a loro verrà attribuito un onore, a cui gli uomini dovranno essere fedeli per far prosperare con onestà la propria casa (Eum. 895). Eschilo impone loro una rinuncia per riabilitarle in senso positivo e salvare le caratteristiche imprescindibili del loro essere: quello di essere guardiane che suscitano il rispetto e la paura della giustizia. Tali caratteristiche, infatti, sono evidenti nel testo e contraddistinguono le Erinni indipendentemente dalla loro ‘trasformazione’ in dee benevoli. Le Erinni, infatti, combattono l’impurità (Eum. 313), hanno un compito stabilito dal destino (Eum. 335-42), sono capaci e memori del loro ruolo e per questo sono rispettate (Eum. 381).

In definitiva, benché vi siano continui chiaroscuri descrittivi, che dipingono i personaggi nella loro molteplice natura, nella tragedia di Eschilo si ha la percezione che le Erinni siano state ricreate due volte: la prima in base ad un modello umanizzato, mostruoso e negativo; la seconda con un procedimento di canonizzazione che le rende quiete e benevole al volere di Atena e degli dei nuovi e ufficiali. Prima erano esseri tremendi e implacabili, dati però come ineluttabili, come agenti della moira; in seguito sono tramutate in mostri selvaggi e spietati, temuti e solo in parte riconosciuti (da Clitemnestra e da Atena); infine, tramite una metamorfosi ufficializzante, diventano divinità benevole, a cui tutti (!) devono venerazione. Sono personaggi funzionali ad una grande e sfacciata narrazione mitica, che contempla al suo interno l’idea che la catena dei crimini del genos debba essere spezzata e che una delle due parti in conflitto, vale a dire quella delle Erinni, che appartengono al mondo arcaico e sotterraneo, della notte e delle donne, debba essere sminuita e mostrarsi acquiescente (cf. Adornetto 1987: 7), per essere adeguata alle nuove istituzioni.

3. CLITEMNESTRA DA REGINA AD ERINNI.

La rappresentazione scenica di Clitemnestra nell’Oreste testimonia, da un lato, la sua evoluzione da moglie regale a regina vittoriosa, dall’altro lato la sua involuzione
da regina a vittima e, in seguito, a demone di vendetta. Il fatto che una donna possa essere in grado di vendicarsi del proprio marito, mostrando le sue ragioni, evidenzia una qualità femminile estranea e straordinaria rispetto ai valori della *polis*. Attraverso il personaggio di Clitemnestra la tragedia rappresenta dunque non solo un mito arcaico, ma anche un’inclusione politica anomala, che origina il quesito tragico e che mette in moto l’azione e il confronto tra i personaggi. La Clitemnestra che emerge dall’*Agamennone* è una figura forte, cosciente delle proprie scelte, non impressionabile dai sogni o da altre ansie, vale a dire ideologicamente schierata, “dal cuore di maschio” (*Ag. 11*), ma al tempo stesso anche tendenzialmente empia, in quanto non rispettosa del messaggio dei sogni. I motivi a suo favore che la giustificano più del suo marito, sono in primo luogo la vendetta per l’uccisione di Ifigenia; in secondo luogo la punizione dei demoni della casa che risalgono ad Atreo e Tieste; in terzo luogo la rivalsa della sposa, che nell’estasi del delitto si fregia di aver punito un marito che dava più importanza alle concubine⁶, rispetto alla legittima moglie. Quest’ultimo argomento è stato ritenuto debole da Cantarella (2010: 102), perché è posta alla fine del dramma e perché è semplicemente un “risvolto psicologico”, per mettere in dubbio la morale tradizionale. Tuttavia, se lo si considera specificamente come proprio solo della prima tragedia dell’*Orestea*, risulta invece perfettamente in linea con la caratterizzazione di Clitemnestra come personaggio forte e vincitore sul piano morale e pratico. Questa speciale rappresentazione di un personaggio femminile è funzionale all’accrescimento di tensione nell’azione scenica per suscitare la reazione del pubblico, che si trova a dover scegliere da che parte stare. Il crimine è tanto grave da dover richiedere un autore in grado di compiere una tale azione. Quindi, proprio perché si tratta di una donna, tale personaggio deve essere descritto come un artefice autonomo e deciso, come se fosse un uomo (!). Ma come ci ricorda Claude Mossé (1988: 120), i ruoli femminili straordinari non sono mai impuniti (cf. anche Bernard 2011: 19). Lo vediamo nello slittamento successivo, nelle *Coefore*, dove il personaggio muta la forza in una crescente debolezza, che si comincia a delineare nell’atteggiamento del Coro e nel sogno premonitorio e carico di paure della regina. Questo sogno, contenuto nelle *Coefore*, incomincia a mettere in discussione la

---

⁶ *Il. 1,112-15*: “moltò io desidero averla in casa [Criseide], la preferisco a Clitemnestra davvero, benché sposa legittima, ché in nulla è vinta da lei, non di corpo, non di figura, non di mente, non d’opere” (Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti 1950).
validità sociale e l’impunità di Clitemnestra, prefigura e dissimula (cf. Treu 2006: 83) la violenza che ella dovrà subire. Tale atto deve avvenire perché, attraverso la morte della madre, il figlio legittimo vendicherà l’uccisione del padre, ristabilendo gli onori di Agamennone e quindi la successione genealogica di padre in figlio⁷. Nelle Eumenidi, Clitemnestra diventa un fantasma sognato o evocato dalle Erinini, che si trova a condividere la loro stessa funzione, ma anche la loro dannazione di figure emarginate dal mondo dei cittadini.

4. PERSONAGGI MITICI E STATI MENTALI: ERINNI E ALLUCINAZIONE.

Quando ci troviamo in un luogo buio, nel quale delle luci filtrano dall’esterno in modo incerto, può capitare che si formino delle figure, a volte paurose, come se fossero sagome stilizzate di persone reali che aspettano di interagire con noi. Quando percepiamo tali impulsi visivi proviamo per un attimo terrore, perché per quel breve istante li crediamo veri; poi la paura si dirada e riconosciamo l’illusione ottica. Questo fenomeno, nel campo della psicopatologia clinica, potrebbe essere chiamato allucinosi. Quando invece le illusioni ottiche sono persistenti e condizionano in modo determinante pensieri e azioni del soggetto, che non riesce a guardarle criticamente, allora si parla di allucinazioni. V. Lusetti (2008) interpreta dal punto di vista medico e antropologico l’allucinazione come: “l’espressione di un reclutamento esterno, ovvero ambientale, del soggetto, e di una sua inclusione, attraverso la tappa della messa in stato di allarme, in una qualche forma di normazione (sociale o genitoriale) di tipo ancestrale”. Da questa interpretazione possiamo dedurre che la persona stessa che soffre di allucinazioni, piuttosto che rappresentare una mera battaglia interiore del tutto personale, riproduce invece, sia pur in modo personalizzato, impulsi dati dall’esterno, per sopportare ed esorcizzare lo stress esercitato dal gruppo umano d’appartenenza. Tali impulsi, che riecheggiano nella mente e nella memoria della persona, sono i valori sociali del gruppo, evocati a scopo difensivo⁸. Il quadro descrittivo che abbiamo preso in prestito dal campo della

⁷ Agamennone, pur essendo criticato a più riprese, è pur sempre il simbolo del potere nei poemi omerici e quindi nel mondo mitologico e ideologico di riferimento per l’autore e per il suo pubblico. Nell’Atene del V secolo si eguagliava la guerra greco-persiana, che fu una guerra di difesa, alla guerra troiana, che invece fu una guerra di conquista (cf. Eur. Hec. 310).
⁸ Lo stesso Lusetti (2008: 139) mette in luce il nesso allucinazione e delirio con Erinini e follicia: “questo mito, in definitiva, sembra collegare le funzioni delle allucinazioni con quella dell’interiorizzazione, sotto forma della colpa, di un divieto di base… è interessante il nesso, assolutamente conforme alla clinica, che
psicopatologia antropologica delinea l’allucinazione come fenomeno che avviene all’interno della persona, che dà nuovo significato all’insieme dei precetti di una società. Stabilendo un nesso con lo studio di Dodds, possiamo riallacciarcì al modo in cui agiscono i personaggi mitici dell’Oresteia e aggiungere il parallelismo tra la convenzione sociale, da cui deriva lo stress etnico sull’individuo, che genera l’allucinazione, e la moira, la parte assegnata, il limite consentito, il raggio d’azione, oltre il quale deve esserci una punizione, l’Erinni, che scatena e trasmette la sua furia sul trasgressore. I Greci avevano la capacità di esprimere e credere attraverso la letteratura ad una vasta gamma di dolori dell’anima, paure collettive e allucinazioni, che facevano agire sulla scena attraverso personaggi mitici con la naturalezza del realismo, usufruendo fino in fondo la loro potenza conoscitiva e comunicativa. Nel mito le scelte, le riflessioni e le folli umane avvengono su uno sfondo divino, che interviene a modificarle. Le divinità rappresentano anche i valori sociali: in particolare le Erinni, come abbiamo visto, incarnano il concetto di limite, di giuramento e di vendetta e nell’Oresteia le vediamo agire, dapprima come vere e proprie allucinazioni, sul finale delle Coefore, e poi, nelle Eumenidi, come personaggi divini concreti. Noi possiamo limitarci a registrare queste corrispondenze con i dati esperienziali delle discipline moderne, in questo caso della storiografia e della psicopatologia, e riteniamo che in questo modo si possa, più che risolvere il problema interpretativo, delineare i caratteri e gli aspetti storici e antropologici messi in gioco, che sono irriducibili ad un’interpretazione univoca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI


questo mito stabilisce tra le ‘voci’ di natura allucinatoria e lo sviluppo del delirio, ossia della ‘pazzia’ cui cadono soggetti coloro che vengono perseguitati dalle Erinni”.


VIDA BOHEMIA Y COMPROMISO POLÍTICO: EL PERSONAJE DE BETTINA EN *POVERI E SEMPLICI* DE ANNA MARIA ORTESE.

*Leonardo Vilei*

*Universidad Complutense de Madrid*

1. VIDA CIVIL E INDUSTRIA CULTURAL: LA CIUDAD DE MILÁN EN LAS LETRAS ITALIANAS

En la historia cultural de la ciudad de Milán el escritor forastero ocupa un papel muy importante para la definición de su tradición literaria. Desde los comienzos del siglo XIX, con la presencia de Stendhal\(^1\) (Collet, 1986), la capital lombarda aparece como un centro de atracción para los escritores e intelectuales italianos y europeos, de forma distinta a como ocurre con otras ciudades de la península, tales que Roma o Nápoles; la ciudad se encuentra sólo ocasionalmente dentro del recorrido tradicional de la Italia mítica del *Grand Tour* (Bignanini, 1997) e interesa más por su presente que por los vestigios del pasado.

Desde luego, Milán fue en Italia el centro propulsor de la Ilustración y de una temprana difusión de las ideas innovadoras que desde Francia circularon a lo largo de toda Europa. No acaso allí nace, a finales del dieciocho, la revista II caffè\(^2\), claro ejemplo del proceso de formación de una moderna opinión pública; gracias a aquella los artículos de los hermanos Verri y de Cesare Beccaria\(^3\) entran en el debate europeo de la época. Con su aportación a la historia de los derechos humanos Beccaria es todo un ejemplo de la naciente intelectualidad milanesa de la segunda mitad del siglo. Otro

---

1 En su tumba en el cementerio de Montparnasse, donde Stendhal está enterrado desde 1842, el epitafio, que data ya de 1821, dice, en italiano: «Arrigo Beyle – milanese – scrisse, amò, visse».

2 La revista II caffè, más allá de su breve vida, entre 1764 y 1766, constituye, en un terreno más estrechamente literario, un momento importante para la literatura italiana, ya que en ella se plantea el avance con respecto al purismo parnasiano y al clasicismo retórico. Se ponen las bases, de esta manera, de la centralidad de la ciudad de Milán para la renovación literaria y artística del País, empeñando un ciclo de atracción de los artistas, que durará durante todo el XIX y buena parte del XX.

3 Cesare Beccaria, con su tratado *Dei delitti e delle pene*, representa la aportación más importante de la cultura italiana al desarrollo de unas estructuras de gobierno modernas y antiautoritarias. La obra, que tuvo una gran repercusión en toda Europa y hasta en los nacientes Estados Unidos, fue leída y valorada muy positivamente por los filósofos franceses, Voltaire *in primis*, y traducida pronto al francés. Se trata de un texto fundamental para el derecho moderno, ya que por primera vez se sientan las bases éticas y jurídicas en contra de la pena de muerte.
aspecto de su vida, además, marca la cultura italiana posterior: su hija, Giulia Beccaria, fue la madre de Alessandro Manzoni, a quien se puede considerar como el símbolo mismo de la que se define como *illustre tradizione lombarda*.

Para una primera aproximación al concepto de tradición lombarda sirven estas palabras del escritor Alberto Arbasino, milanés de adopción: «ppure si viene sempre fuori da questa illustre tradizione lombarda vecchia di due o tre secoli, e che ha radici anche più indietro, nel cuore della ragione più civile del nostro Paese, oltre che nella Peste» (Arbasino, 1973: 161). Razón y enfermedad, proyecto y cataclismo, Ilustración y Romanticismo, marcan, según Arbasino, el carácter de la tradición lombarda y es sobre la base de esta visión que la estudiosa Giovanna Rosa propone algunas claves interpretativas de aquella tradición.

La primera característica se refiere a la ética de la escritura: “la difesa della tolleranza antidogmatica e della libera fantasia creativa, l’impegno di serietà morale di chi reputa il mestiere di scrittore non una mania sfiziosa e solitaria, ma una professione utile, *negotium non otium*” (Rosa, 2006: 18). Una literatura “fatta di cose non parole” (Rosa, 2006: 18) es pues, la premisa de dicha tradición, que se asoma de esta manera, antes que el resto de Italia, a la modernidad cultural europea.

La segunda cuestión, que Giovanna Rosa nos invita a tomar en consideración, es la adhesión a este modelo de muchos escritores procedentes de otras partes de Italia y, en algunos casos célebres, de Europa. Se trata de los numerosos milaneses de adopción, atraídos por una original mezcla de valores humanísticos y saber técnico-científico. Y así, se considerarán escritores milaneses o lombardos a aquellos que eligen una literatura comprometida, que encuentran una cercanía ética profunda con esa visión peculiar de la escritura y de su aportación social: Milán se convierte, ya en el diecinueve y con mayor fuerza en el veinte, en una ciudad de elección. Como explica Franco Loi, el más importante poeta dialectal milanes, nacido, por cierto, en Génova: “È proprio il nesso etnia-città che non ha mai avuto corso a Milano: da sempre la città assume e produce un tipo d’uomo che viene detto milanese anche se è nato in Francia come Henri Beyle, o a Luino, come Vittorio Sereni, o a Stradella, come Carlo Dossi” (Rosa, 2006: 19).

Se entiende entonces porqué la lista de los *milanesi* incluye a muchos de los grandes nombres de la cultura italiana moderna y contemporánea. Además, por cada escritor que se trasladaba a Milán, como a menudo ocurre con los fenómenos de la emigración, otro u otros lo seguían, aprovechando las redes de amistad y apoyo. Este fenómeno de
atracción entre escritores se intensifica en el siglo XX. Valga con citar a otros dos sicilianos, Salvatore Quasimodo y Elio Vittorini⁴, que fueron capaces, en los años cincuenta, de aglutinar a su alrededor a varios acólitos o debutantes a la búsqueda de una oportunidad, entre los cuales encontramos, procedente de Nápoles⁵, a Anna Maria Ortese.

La atracción ejercida por Milán a lo largo de todo el siglo XX, especialmente para los escritores e intelectuales del sur de Italia, ha de explicarse también en términos prácticos. La elección de la ciudad no respondía, en efecto, únicamente a una adhesión ética o estética; la capital lombarda era capaz de aglutinar a los recién llegados no solo como ámbito de nuevas ideas o por su oferta de circulos, cafés o grupos de pensadores, sino, y aún cabría decir sobre todo, por su capacidad de auxiliarlos económicamente: Milán les ofrecía un trabajo.


En este sentido, las expectativas de entrar a formar parte de la industria cultural de la ciudad influencian la etapa milanesa de Ortese, que ejercía la actividad de periodista conjuntamente al oficio de escribir; sin embargo, la escritora manifestó alternativamente la incapacidad de adaptarse a los mecanismos laborales ciudadanos, que estaban, como muy a menudo ocurría en aquellos años, igualmente ligados a la vida política de país. El malestar que experimentó por ello es una de las claves para leer la presencia de la ciudad de Milán en su obra.

Al lado del sentimiento de tolerancia y libertad, los escritores milaneses experimentan en efecto una sensación de angustia; perciben los límites de la razón ilustrada y de los peligros de una excesiva ordenación de la vida y del trabajo; con

---

⁴ El entusiasmo de Elio Vittorini para Milán casi recuerda, salvando las distancias, el furor de los exaltados futuristas, que la consideraban, a comienzo de siglo XX, la única y sola ciudad italiana. Escribe sobre ella el escritor siciliano: “[...] è la più bella città del mondo [...] Anzitutto è città: quando ci si è dentro veramente si pensa che il mondo è coperto di case...ed è piena del mondo, di tutte le possibilità naturali del mondo” (Rosa, 2006: 20).
⁵ Anna Maria Ortese (1914-1998) escribió su primera colección de relatos, Angelici Dolori (1937), siendo muy joven; posteriormente la escritora cayó en el olvido hasta 1953, cuando la aparición de Il mare non bagna Napoli (1953) marcó su suerte, en tanto que supuso el éxito y la notoriedad, pero también la ruptura con el círculo literario napolitano a los que pertenecía y, sobre todo, su abandono de la querida ciudad partenopea.
palabras de Freud, experimentan “el malestar en la cultura”6. La illustre tradizione lombarda guarda, pues, una faceta escondida, una pulsión rupturista con respecto al orden establecido, a la discontinuidad, al rechazo de sí misma y a la huida hacia el melodrama y la experiencia absoluta7.

2. SALIRE AL NORD: SIGNIFICADO Y PRESENCIA DE MILÁN EN LA NOVELA POVERI E SEMPLICI

El entramado de la obra milanesa de Ortese, la cual podemos situar entre los años 1950 y 1963, sorprende por su carácter extremadamente heterogéneo. En la producción de esa época encontramos numerosos relatos, inconstantes colaboraciones periodísticas y la definitiva llegada a la novela. De ese conjunto destacan algunos reportajes, como el que escribió durante un viaje a Rusia emprendido en 1954 junto a una delegación de quince mujeres y promovido por la asociación comunista de la Unione Donne Italiane8. Fuera de esta importante oportunidad, que le dio nuevamente visibilidad ante el público y la crítica, los años milaneses se caracterizan más bien, por la dificultad de mantenerse a la altura de las expectativas y de la atención generadas por Il mare non bagna Napoli. La escritora, en efecto, vio como se reducía cada vez más su prestigio juvenil y la perspectiva del fracaso volvía a su vida con intensidad.

Después de dos colecciones de cuentos y reportajes, ambas publicadas en 1958 por las prestigiosas editoriales Laterza (Silenzio a Milano) y Mondadori (I giorni del cielo), pasan siete años hasta la aparición, en 1965, de su primera novela, L’Iguana, – escrita ya durante su estancia en Roma y aparecida por partes, en 1963, en la revista «Il

---

6 El malestar en la cultura (en alemán Das Unbehagen in der Kultur) es una obra de Sigmund Freud publicada en 1930. Este trabajo, junto con Psicologia de las masas y análisis del yo, que había escrito en 1921, se reconoce como la obra de psicología social más completa de Freud y se la considera al mismo tiempo una de las obras críticas más influyentes del siglo XX. El tema principal de la obra es el irremediable antagonismo existente entre las exigencias de la pulsión y las restricciones impuestas por la cultura. Una contradicción donde rige lo siguiente: cuando la cultura intenta instaurar unidades sociales cada vez mayores, restringe para ello el despliegue y la satisfacción de las pulsiones sexuales y agresivas, transformando una parte de la pulsión agresiva en sentimiento de culpa. Por eso, la cultura genera insatisfacción y sufrimiento: cuanto más se desarrolla la cultura, más crece el malestar.

7 Veamos lo que escribe a este propósito Alberto Arbasino: «[…] e uno finisce per trovarsi esageratamente in trappola tra illuminismo e romanticismo. Fratelli Verri e Lettera Semiseria di Grisostomo…nella medesima trappola fra il libertinaggio tutto razionale di testa, cosmopolitico ed enciclopedico, e le più incredibili passioni melodrammatiche, forse anche vere, o tra realismo e Rappresentazione, all’ombra delle generazioni bruciate in fiamme» (Arbasino, 1973: 162).

8 Publicados en su momento en el prestigioso semanario “l’Europeo”, en seis entregas y con el título de La Russia vista da una donna italiana, los relatos de viaje fueron recogidos en el volumen Il treno russo, en 1983.
Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas

Mondo» – recibida con una casi absoluta indiferencia. Decepcionada y angustiada por una profunda sensación de quebrantamiento de su ambición literaria, Ortese parece entonces emprender una vuelta atrás, tanto a nivel estilístico como temático, como reacción al fracaso de la exótica historia de aventuras fantásticas en que consiste la novela. En 1967 publica, por la editorial Vallecchi, la novela Poveri e semplici la que ya desde el título, visiblemente atado a un cliché tardo neorrealista de estilo cinematográfico9, parece obedecer a una necesidad de fácil reconocimiento por parte del público. La escritora había comenzado a trabajar a esta novela ya en 1960, conjuntamente con otra obra que podemos incluir en su etapa milanesa, Il cappello piumato; en Roma acelera su revisión final, apremiada por las difíciles circunstancias personales en las que se encontraba. La novela afortunadamente obtiene, después del fracaso de L’iguana, un notable éxito y se consagra con el Strega, el premio literario de mayor resonancia en Italia, del cual fue galardonada conjuntamente con Carlo Emilio Gadda.

Poveri e semplici está ambientado en los primeros años de la posguerra; la protagonista, Bettina, pertenece a un grupo de jóvenes artistas: escritores, pintores, periodistas, que comparten o frecuentan un piso en el corazón de Milán. La edad de los personajes, jóvenes, incluso jovencísimos, su continua falta de dinero, la ilusión política y artística que los anima, adscriben la situación a un perfecto retrato bohemio. Se trata, sin embargo, de una vida bohemia milanesa y la participación ética o política es un trasfondo fundamental de la novela. Los personajes, en perfecta consonancia con cuanto se ha dicho anteriormente sobre el espíritu lombardo, mantienen una aspiración de mejora no solo personal: junto con sus sueños artísticos convive la esperanza, quizás ingenua, de la llegada de un social-comunismo mundial que traiga paz e igualdad.

El personaje de Bettina y la descripción de su entorno han de explicarse también teniendo en cuenta la cercanía de Ortese al Partito Comunista Italiano, la cual fue, a la vez, importante y tumultuosa. En la posguerra, cuando la escritora se movía de ciudad en ciudad en busca de materiales para sus reportajes, la afiliación al Pei resultó ser la única alternativa para una persona de su clase social humilde y de su condición de escritora pobre para poder cambiar las condiciones materiales de la sociedad, cuya injusticia detectaba. Su visión, sin embargo, no coincidió nunca con las consignas

9 Me refiero en especial a la película Poveri e belli del director Dino Risi, de 1956. Si pensamos, por otro lado, en los títulos de la producción ortesiana, constantemente intercalados de metáforas inolvidables, como es el caso de Il mare non bagna Napoli o Il porto di Toledo, la sencillez de Poveri e semplici destaca inmediatamente.
ideológicas y prácticas del partido, como es posible reconstruir en la correspondencia con Pasquale Prunas, amigo y director de la revista Sud10:

Essere militi del Partito! Io lavorerei volentieri per questo Partito, ma non in senso esclusivo. Vorrei fare qualcosa per quelli che hanno la parte più dura, ma non qualcosa come portare un veleno nelle mani, che li aiuti a odiare. Oggi si cura la febbre con altra febbre, il dolore con altro dolore. Si dice: costruiamo il mondo, instauriamo un ordine nuovo. Bellissimo, ma nulla si può fare di nuovo, che non sia ridare all’uomo il rispetto di sé, come di una divinità serena. [...] se i frutti di quest’ordine nuovo, oggi, sono assolutamente privi di dolcezza e sapore, e non fanno bene all’organismo, io dico che quest’albero era posticcio, come quello era morto. (Ortese, 2006: 93)

Esta diferencia de visión queda reflejada en la aventura rusa ya mencionada. En 1954 Ortese fue enviada a Rusia por el partido durante un viaje oficial en compañía de otras mujeres comunistas italianas; a raíz de ello escribió un reportaje que fue rechazado por l’Unità, el diario oficial del Pci, que, según los acuerdos, hubiera tenido que acogerlo en sus páginas, como recuerda en su biografía, La ragazza del secolo scorso, la destacada dirigente comunista Rossana Rossanda11, la cual tuvo un papel importante en vetar el escrito. A raíz de ese episodio se produjo un desencuentro entre las dos amigas que, sin embargo, fue superado gracias a la comprensión mutua, al afecto y, también, a la aceptación, por parte de Rossanda, del comunismo prepolítico de Ortese, incapaz de adaptarse a los rígidos esquemas interpretativos de cualquier partido, comunista o de otro orden que fuera. Rossanda recuerda, en una carta enviada a Luca Clerici, el biógrafo de Ortese, la peculiar adhesión de la escritora al Pci.

Per molti anni, fino al 1963, e a partire credo dal 1950, ho visto la Ortese quasi quotidianamente a Milano, alla Casa della cultura, dove lavorava una sua amica o parente stretta [...]. Anna Maria era poverissima e credo che quasi non avesse luogo dove andare. Veniva da noi in via Borgogna e stava assieme accanto e a parte con estrema discrezione, sempre vestita di nero e un po’ in lungo, i capelli avvolti ina fascia-turbante, nera sul capo. Era riservata e silenziosa. [...] Non scriveva alla Casa della Cultura [...]. Stentava a vivere e non chiedeva mai nulla. [...] Faceva alcune inchieste, sempre straordinarie, suppongo sempre malissimo pagate, per alcuni giorni. Non era una persona politica nel senso proprio della parola. La sinistra era per i poveri e lei dunque di sinistra si sarebbe catalogata. (Clerici, 2002: 285)

---

10 Sud - Rivista culturale se publicó en Nápoles de 1945 a 1947. Fundada y dirigida por Pasquale Prunas, colaboraron, además de Ortese, el director de cine Franco Rosi, los escritores Luigi Compagnone, Raffaele La Capria, Rocco Scotellaro y Vasco Pratolini, entre otros.

11 Quien escribe tuvo la oportunidad en 2008 de entrevistar a Rossanda, en ocasión de la publicación en España de su biografía. Preguntada sobre aquel lejano desencuentro, Rossanda me dijo, emocionándose «Mi ricordo perfettamente di quell’episodio. Anna Maria rimase malissimo e un giorno, lei era fatta così, venne a casa mia, ad un’ora improbabile. Aprii la porta e me la trovai davanti con dei fiori. Fu un attimo, ci abbracciammo piangendo». 

1718
La Casa della Cultura, donde Ortese se refugiaba como si fuera una segunda casa, es, no acaso, uno de los lugares centrales de la novela que estamos analizando, transfigurada en la Casa del Libro. Allí Bettina encuentra a muchos de los personajes que abren en su corazón no sólo la experiencia de la amistad y del amor, sino también de la aventura y el compromiso político.

*Poveri e semplici*, escrita durante la permanencia de la escritora en Milán y terminada desde la lejanía, se nos presenta como una despedida de la ciudad, en cuanto la novela concluye una etapa en la vida la escritora que fue llena de encuentros importantes, pero también de angustias económicas y fricciones de tipo político. Sin embargo, la reelaboración literaria de su llegada y de sus vivencias parece borrar el malestar tan profundamente experimentado; el tono es sentimental y elegíaco: «I più bei giorni della mia vita cominciarono in questa città i primi di novembre» (Ortese, 1967: 9). En la novela se recrean todas las ilusiones de la juventud, bajo un estilo centrado en las percepciones subjetivas de la protagonista, que podemos interpretar como uno de los muchos espejos que Ortese utilizó en su recorrido literario para filtrar el material autobiográfico. En virtud de su ambientación y por las circunstancias en las que la escritora la concibió, la novela se nos ofrece como un recuerdo cándido, en absoluto resentido, a pesar de las innumerables dificultades que experimentan los personajes en su intento de inserción en los ambientes artísticos e intelectuales. El trasfondo de la acción, verdadero elemento aglutinante de unas vidas procedentes de lugares y situaciones dispares, es la propia ciudad de Milán, representada en toda su fuerza simbólica, como un centro móvil y abierto, punto de encuentro y esperanza en la Italia de la posguerra. Tenemos aquí una prueba más de la importancia en la línea lombarda de esa característica de compromiso ético y artístico, que desde Giovanni Verga hasta Ortese mantuvo en la capital económica de Italia el destino privilegiado de todo escritor a la búsqueda de ese reconocimiento y compromiso ético.

El primer capítulo de *Poveri e semplici*, cuyo título es *La casa di Via San Celso*, constituye un acercamiento de la memoria a un pasado cerrado, que reaparece en la escritura alrededor de un piso compartido por una extraña familia, compuesta por cuatro jóvenes artistas y una mujer mayor empleada en la Casa del Libro antes mencionada.
Los miembros de esa inusual familia apenas sobreviven con trabajos esporádicos y con la fe en su afirmación artística, constantemente agobiados por temores de orden práctico, como los retrasos con el alquiler o la falta de dinero para otros gastos básicos, en vilo entre la exaltación y el desaliento, el entusiasmo y el desengaño. Solo la unión férrea que se establece entre los jóvenes les permite superar las pruebas más difíciles, tanto los desórdenes económicos, como las desilusiones ideológicas, que de forma inexorable se hacen cada vez más apremiantes.

Para restituir estas vivencias Ortese recurre a un estilo decididamente más sencillo que en anteriores o posteriores obras, estilo a través del cual procura dar voz viva a aquellos tiempos de esperanza, de valientes decisiones y de fuerte solidaridad. Se trata sin duda de la narración más sentimental de la escritora, en la que hallamos la única representación en su obra dedicada a un amor esperanzador, amor este que transcurre bajo la continua vigilancia de la ciudad de Milán, la cual funciona como un elemento protector de la relación entre Bettina y el joven redactor de la revista «La Nuova Pravda»12: “Io ero molto stordita, senza sangue. C’era vento nel cielo di Milano, e deserto, il cielo era alto e grigio. [...] la cosa che mi sembrava singolare era che Gilliat fosse sempre al mio fianco [...]” (Ortese, 1967: 146).

Más allá del incipit del libro, donde encontramos un acercamiento descriptivo a la ciudad, no tenemos en el resto de la novela detalladas descripciones de lugares y la toponimia o está casi ausente, o es inventada, como en el caso de la misma Via San Celso13; Milán funciona en efecto como un marco de la realidad ambiental y relacional de las vivencias de Bettina y es convocada como testigo en relación a los movimientos interiores de la protagonista, como acabamos de ver en la escena de la declaración de amor de Gilliat, mientras las calles, las tiendas, los restaurantes o los jardines no aparecen si no es mediante rápidas pinceladas impresionistas.

---

12 Detrás de este nombre se esconde el diario del PCI, “l’Unità”, fundado por Antonio Gramsci.
13 Luca Clerici, biógrafo de Ortese, ha aclarado que se trata de la representación de Via Carlo Vigoni, donde la escritora vivió unos meses cuando llegó a Milán.
Por ello destaca, en cuanto excepción importante, el estilo de las primeras páginas de la novela. Casi para exorcizar la acción destructora del tiempo sobre la vida y los recuerdos que quiere rescatar, la voz narradora cumple un meticuloso acercamiento a los lugares del pasado, guiando al lector como por dentro de un mapa de la ciudad:

Abitavo con i miei amici [...] al quinto piano di una bella casa, in una traversa di Corso Italia, a dieci minuti di strada dal Duomo. Non era, per chi conosce Milano, un posto centralissimo, in quanto il vero centro della città sono la Galleria e Montenapoleone, mentre subito fuori da questi luoghi lucenti cominciano le stradine lastricate con ciottoli, comincia soprattutto la nebbia; ma non era neppure la pallida periferia, nel cui grembo piatto albergavano le industrie. Ci trovavamo entro la cerchia di quegli antichi Navigli, un tempo vie d'acqua [che] segnavano ancora, praticamente, il confine tra la città vecchia e la nuova, tra il bel villaggio seicentesco e la metropoli moderna. (Ortense, 1967: 10)

Salvo en estas líneas, no aparecen en la novela otros nombres ni descripciones precisas de lugares urbanos, por cuanto lo urbano se encuentra insertado en la vida como oportunidad de desarrollo personal, amoroso, artístico y político. El único elemento que supone una iconografía efectivamente perteneciente a la ciudad es la niebla: Milán es por lo tanto un marco circunstancial inmanente, un trasfondo casi atmosférico, como el mismo aire que se respira y su presencia está indisolublemente ligada a la vida de los protagonistas.

Una vez resuelto a nivel narrativo, el rescate del lugar donde se encuentra la casa de Vía San Celso, la memoria de Bettina-Ortense puede abandonarse a los recuerdos y revivir las emociones y los pensamientos de aquello días exclusivamente a través del filtro de lo interior. La ciudad se convierte de este modo en un marco sensorial y atmosférico, sin fractura con la conciencia, como si la vida que en ella transcurre estuviese completamente integrada con sus espacios, al punto de crear una correspondencia íntima entre el yo y el ambiente. Bettina, a pesar de los sobresaltos de su sensibilidad y de las circunstancias adversas, vive de manera plena y profunda, como ningún otro personaje femenino de las obras de Ortense cuya voz se expresa en primera persona. El ambiente, la ciudad de Milán, responde de manera implícita, en cuanto se diluye en las circunstancias de la conciencia, como un amparo, a veces áspero, pero siempre presente, que todo lo hace posible.

El yo literario, adoptado a menudo por la escritora en su obra, y generalmente en conflicto con la realidad, parece recomponerse en Poveri e semplici gracias a una disposición amorosa inédita hacia su propia memoria. Mirando atrás y viendo su propio pasado alejarse, Bettina se siente dominada por un sentimiento pacífico: «Cosi, per un
momento, come farebbe chiunque allontanandosi dalla sua casa per un viaggio definitivo, io mi volto ancora a guardare, e vorrei capirne il perché, strapparme a esse un semplice significato, ma esse continuano a splendere, a sorridere, con un che di strano, di buono». (Ortese, 1967: 9)

Nos encontramos ante una diferencia fundamental con respecto a otros cuentos de ambientación milanesa, en los que prima la angustia y el desamparo, la cual nos confirma que la textura de la que se compone Poveri e semplici es la de un sueño con los ojos abiertos del que está ausente la alucinación característica de otras y muchas páginas de Ortese. En el último capítulo de la novela, Addio a San Celso, predomina el silencio, como única manera de respetar la belleza de lo vivido y compartido por unos jóvenes que, como todo ser humano, han ido cambiando con el paso del tiempo: “poi passarono altri anni, e di quelli, e di ciò in cui mutammo, e di ciò che divenne la nostra città, non voglio parlare” (Ortese, 1967: 163).

La novela se inserta plenamente en la tradición lombarda y llega a ser casi un manifiesto de ella. La despedida de Milán, ciudad del amparo y de las oportunidades, está llena de gratitud a su capacidad de ofrecer una alternativa a la sensual y destructora naturaleza que Ortese percibió al final de su larga época napolitana y que recordaba así, en su personal manifiesto poético-político:

Io avverto la potenza e la bellezza della natura, ne sono anche attratta, ma ciò che amo veramente è solo quella seconda natura dell’intelligenza, del lavoro, della solidarietà tra gli uomini, della loro vita morale e intellettiva. È solo nella tradizione umana che riesco a tollerare il mare, la luce, i venti; e per me gli ingegneri, i medici, gli artisti parlano, sull’ingarbugliato linguaggio della natura, l’unica lingua possibile; sono la difesa, la protezione, la consolazione; [...] Salendo dal sud, a Milano, come tutti quelli che hanno tremato a lungo ai piedi della natura, padrona assoluta delle loro vite, vedo la città come il simbolo di questo linguaggio, quest’ordine, questa difesa [...] (Ortese, 2004: 447).

Poveri e semplici es la novela que encarna el sueño de Ortese de un orden racional opuesto al desorden natural de Nápoles, desorden representado en Il mare como silencio de la razón. La función que la ciudad de Milán ejerce aquí es, con palabras de la escritora, la de «Arca dove Dio salvava gli italiani poveri dal tumulto e l’offesa della natura, riconosceva a tutti un diritto, chiamava tutti col nome di uomini» (Ibíd.). El personaje de Bettina, así como lo fue para la propia Ortese, experimenta un crecimiento civil, artístico y amoroso dentro de un marco cultural e histórico políticamente marcado por el conjunto de estímulos que la capital lombarda ofrecía, aún con sus contradicciones, en los difíciles y esperanzadores años de la posguerra.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


LA OTRA OPCIÓN: MARGUERITE PORETE

Antonia Viñez Sánchez
Universidad de Cádiz

“Non fias sauve leur Raison, qui leur fait a moy ce dire”
Marguerite Porete

En 1984 denunciaba Peter Dronke en su importante estudio Women Writers of the Middle Ages, el hecho de que Marguerite Porete era “la más olvidada de las grandes escritoras del siglo XIII”\(^3\). Desde entonces a nuestros días, la figura de esta “beguina”\(^4\) resulta cada vez más atractiva en varios campos de investigación (teológico, religioso, literario, lingüístico...\(^5\)) pero también polémica, con su sola obra conocida, *Le mirouer des simples ames*, conservada entre otros en el denominado Manuscrito Chantilly, de finales del siglo XV o principios del XVI, escrito en francés medio con influencia picarda, probablemente la lengua de su autora. Del impacto de la obra son prueba los quince manuscritos que han llegado hasta nosotros. En seis de ellos, se transmite la versión latina del texto, *Speculum simplicium animarum*, descubierta por Romana Guarnieri en 1946 en la Biblioteca Vaticana\(^6\). La traducción latina parece que se llevó a cabo en vida de la autora (Guarnieri-Verdeyen, 1986: VII). De mediados del siglo XIV

---

\(^1\) Este trabajo forma parte del Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía con sede en la Universidad de Cádiz y del Proyecto de investigación de la AGAR: “Pragmática de la literatura a l’Edat Mitjana” (ref. 2014SGR51).


es la traducción al medioinglés desde la versión mediofrancesa, conservada en tres manuscritos. Por último, contamos con dos traducciones al italiano con cuatro manuscritos conservados, desde la versión latina, también del XIV.

La edición más seria de la obra es la bilingüe de Paul Verdeyen, que realizó la edición crítica del texto latino junto a Romana Guarnieri, que editó el texto mediofrancés, fijando su objetivo en el acercamiento a la versión más cercana al original: “La versión en moyen-français se rapproche sans doute le plus de l’autographe perdu” (Guarnieri-Verdeyen, 1986: VI)7; también más recientemente se ocupó de la edición de la versión más fiável de los manuscritos italianos (Guarnieri, 1994)8.

En el siglo XIII, denominado “siglo de las misticas” (Gari, 2005: 9), tiene lugar una teología en lenguas vulgares que es expresión de un nuevo modo de misticismo, particularmente femenino. La primera generación de escritoras había comenzado en el siglo XII con autoras como Hildegarda de Bingen, precursora de esa “mística cortés” que tendrá continuidad en el importante brote de mística femenina de la región renano-flamenca (Hadowich, Beatriz de Nazaret y Matilde de Magdeburgo) y de las regiones italianas umbro-toscana donde triunfaba esa nueva forma de espiritualidad denominada “franciscanismo”, liderado por Clara de Asís.

Sobre Marguerite Porete sabemos poco9, a excepción de lo que podemos leer de las actas de su proceso inquisitorial10, de las crónicas francesas y de su testimonio literario: “scopriamo nel didattico Miroir una vera e propria autobiografia mistica” (Guarnieri, 1994:12). Parece ser natural de la región de Hainaut, en cuya capital, Valenciennes, enclave de beguinas11, muere condenada en la hoguera, en la Place de la Grève, el 1 de junio de 1310. Antes que ella, en esa misma ciudad había sido quemado –ante su mirada- su libro, condenado en 1306 por el obispo de Cambrai, Gui de Colmieu, quien le prohíbe escribir o difundir sus ideas, bajo pena de excomunión, sentencia que

---

7 Seguiremos esta edición para las citas de la obra.
9 Guarnieri calcula su nacimiento en torno a 1250-1260, y la composición de la obra hacia 1290, en la treintena de la autora, ob. cit., 1994, p. 29.
10 En relación a esta importante fuente, me viene la misma reflexión que a R. I. Moore: “¿Qué fiabilidad podemos conceder a los relatos de los «herejes» y de sus actividades, relatos elaborados casi exclusivamente por sus enemigos, y cómo podemos pretender comprender los acontecimientos sobre dicha base?, La guerra contra la herejía. Fe y poder en la Europa medieval, Barcelona, Crítica, 2014, p. 27.
11 Con el título “Las beguinas apagan la luz”, escrito por Beatriz Navarro, fue noticia del periódico La Vanguardia la muerte de la última beguina, Marcella Pattyn, perteneciente al beguinaje de Kortrijk (Bélgica), el 16 de abril de 2013. El él rememoraba a Margarita Porete.
desobedece, pues envía un ejemplar al obispo de Châlons sur Marne, posteriormente testigo del juicio. El sucesor en el obispado, Philippe de Marigny, detiene a Porét en junio de 1308, pero el caso se traslada al inquisidor general de Francia, el dominico Guillermo de París, confesor de Felipe IV, principal promotor del juicio contra la orden del Temple que en 1307 ordena la detención de sus principales caballeros. Ambos procesos, pues, se solapan, como demuestra P. Verdeyen: “Le procès contre Marguerite et Guiart s’est déroulé au même endroit et à la même periode que celui contre les malhereux templiers” (1986: 49).

Las Crónicas de Guillaume de Nangis y sus continuadores hablan de Marghareta dicta Porrette (Poirette o Porête, según los manuscritos), denominada “pseudo-mulier de Hannonia”12, al narrar el episodio de la condena de las tesis heréticas de su libro. Debemos a P. Verdeyen la publicación íntegra de toda la documentación del acta inquisitorial, solo editada hasta entonces parcialmente. El inventario está compuesto de seis cartas, localizadas en la Bibliothèque Nationale de Francia, que contienen el acta de la condena del libro por los teólogos de París el 11 de abril de 1309 y el acta de la condena de Porête y de Guiard de Cressonessart -el beguinus defensor de Margarita13-, sentencia pronunciada por el inquisidor general de Francia, Guillaume de París, el 31 de mayo de 1310. Es fácil seguir el estudio cronológico de los acontecimientos desde la condena de los veintiún maestros en Teología, convocados por el inquisidor Guillermo de París en la iglesia de los Mathurins –en la Sorbona, sede administrativa de la Universidad de París- para dar un juicio sobre quince artículos “sospechosos”, si bien el acta solo menciona el primer y decimoquinto artículos. Los maestros condenan su contenido herético: “dixit respondendo consultationi ab eisdem petite, quod consilium omnium erat et est, quod talis liber, in quo continetur dicti articuli, tamquam hereticus et erroneus et heresum et errorum contentivus exterminetur” (Verdeyen, 1986: 51. La cursiva es mía). En un primer momento, Porête se niega a comparecer ante su tribunal y cuando lo hace, vuelve a negarse a cumplir el protocolo obligado de juramento establecido en el Concilio de Béziers en 1246, que decía:

---

Ab illis qui, sic citati, coram bobis infra tempus comparuerunt assignatum, recipiatis iuramenta de mera et plena super facto labis haereticæ, tam de se, quam de alis vivis et mortuis dicenda, quam noverint, veritate.  

Solo la negativa, ya era considerada una presunción de herejía como se refleja en el *Manuel de l’inquisiteur* de Bernard Gui, inquisidor de Toulouse entre 1307 y 1323, auténtica guía del procedimiento inquisitorial que vemos desarrollarse con Porete desde que llega arrestada al convento dominico de Saint Jacques de París en junio de 1308 hasta el examen de los teólogos el 11 de abril de 1309 y su posterior ejecución. Antes, es excomulgada y encarcelada un año y medio, como periodo de reflexión, tras el cual se retoma el caso. Los hechos se suceden rápidamente. En Marzo de 1310 tiene lugar una reunión preparatoria de once de los acusadores y una comisión de cinco especialistas en derecho que vuelven a reunirse el 3 de abril y, finalmente, el 9 de mayo, Marguerite es condenada como *relapsa*, esto es, reincidente, y entregada al brazo secular (Eymerico, 1821: 81), lo que se traducía en una irreversible sentencia de muerte: “Cet arrêt de mor test motivé par deux délits. Elle a refusé de prêter serment et de répondre aux questions de l’inquisiteur, et elle ne s’est pas soumise à l’injonction de l’évêque de Cambrai lui interdissant de parler encoré de son libre” (Verdeyen, 1986: 78). De hecho, la comisión cuenta con el testimonio de peso del inquisidor de Lorena (de quien no se especifica el nombre) y de Philippe de Marigny, que informan no solo de que la autora sigue poseyendo el libro, sino que continúa sus predicaciones entre los “begardos” y “personas simples”15. Además, también declara Jean de Chateu-illan, obispo de Châlons sur Marne, a quien “avait confié un libre semblable, contenant les mêmes erreurs”, como dije arriba (Verdeyen, 1986: 79). El 31 de mayo, tres semanas más tarde, el inquisidor pronuncia la sentencia final y al día siguiente, 1 de junio, frente al Hôtel de Ville, el fuego acaba con la vida de la beguina e intenta destruir también su legado Hoy sabemos que no fue así.

Pero vayamos a las razones de esta terrible, injustificable e imperdonable historia. B. Garí piensa que “sin duda, el proceso contra Margarita y su libro es insólito” (Garí, 2005: 14). Es cierto que no fue la única mujer condenada a las llamas. L. Muraro (1995: 81-86) establece el paralelismo entre la autora del *Mirouer* y Guillerma de Bohemia,

---

14 “Recibáis de aquellos que, así citados, hayan comparecido ante vosotros en el tiempo asignado, los juramentos de declarar la pura y entera verdad, tanto de sí mismos como de otros vivos y muertos, sobre el hecho de la mancha herética que hubieren inventado”.

15 En clara alusión a un auditorio heterogéneo y no especializado en teología.
beguina sin comunidad, como probablemente también lo fue Porete\textsuperscript{16} que, sin embargo, fue condenada por la inquisición después de muerta, en el año 1300, para erradicar el culto a su cuerpo que, desde su muerte, en 1281, estaba enterrado en una capilla que los cistercienses de Milán le habían construido en su abadía, la de Chiaravalle, donde había vivido con su hijo\textsuperscript{17}.

La clave de la “comprensión” puede hallarse en el Concilio de Vienne, que comienza el 1 de octubre de 1311, al que asisten seis de los veintiún teólogos de proceso contra Porete. El Papa Clemente V con el decreto \textit{Ad nostrum}, ratificado en 1317 por su sucesor Juan XXII, condena a los begardos a los que denomina “spiritus libertatis” en ocho artículos –“errores Beugardorum et Beguinarum”– que se refieren a la doctrina expuesta en el \textit{Mirouer} (Guarnieri, 1965: 415-416, y 1994:39).

Marguerite Porete, \textit{beguine clergesse} (beguina clériga) en las \textit{Crónicas} de Francia, representa la otra opción del \textit{modus vivendi} de la mujer medieval de nivel social elevado: “una mujer con categoría social que no se casara no tenía otra opción más decorosa que adoptar la vida religiosa”, afirma Wade Labarge (1989: 133). Su gran formación intelectual, sobre la que hay unanimidad, reafirma la idea de que no tuvo interés por el matrimonio:

La innegable cultura, así teológica, como letteraria, di cui Margherita fa sfoggio, è un altro argomento che ce la fa immaginare appartenente, se non all’aristocrazia vera e propria, di cui peraltro tradisce la mentalità e i costumi e usa il linguaggio, per lo meno al patriziato cittadino, comunque alla classe dominante per censo e potere politico, la quale notoriamente educava i figli maschi all’arte della guerra e del ben morire (…) mentre povvedeva a dotare le proprie figlie di una miglia, o più sovente in un vero e proprio \textit{sciptorium}, monastico o beghinale (Guarnieri, 1994: 24).

Así pues, como su antecesora Hidelgarda\textsuperscript{18}, Porete es reconocida en las crónicas como una beguina \textit{en clergie mult suffisant} (Guarnieri, 1994: 23) por lo que pertenecía, al menos en un primer momento, a ese colectivo de difícil definición pero resultado ya

\footnotesize
\begin{itemize}
\item[16] Señala Guarnieri que no conocemos un grupo con el que Porete se relacionara, tampoco que fuera “maestra” de alguna comunidad beguina, como lo fue Hadewych, de modo que “sembra esser stata una solitaria sul piano umano, tutta presa dalla sua interiorità e dal suo colloquio con Dio”, 1994, p. 30. Cf. [4] de este trabajo.
\item[17] No deja de ser llamativa la obsesión de la institución en hacer desaparecer el poder de atracción de ambas mujeres lo que sin duda es prueba del objetivo marcado de eliminar cualquier vestigio de asociación entre mujeres y divinidad. Los guillermitas creyeron venerar una encarnación femenina de Dios y, posteriormente Porete, feminiza el personaje alegórico Amor en su obra.
\end{itemize}
de una sociedad urbana, en el que grupos de mujeres, muchas de ellas viudas o procedentes del gran excedente de casaderas\(^1\), decidían agruparse bajo el formato de comunidades que prestaban servicios piadosos. A la fórmula cuasirreligiosa que ofrecía el beguinaje, exenta del cumplimiento de las reglas monásticas de una orden ortodoxa, añadamos que las grandes corrientes espirituales del siglo XIII abonaban un terreno de reforma e innovación: “Las palabras novedad y libertad son sus principales motivos (de las beguinas), acompañados del de pobreza: espíritu de pobreza evangélica que se opone de diversas formas a la corrupción y al espíritu de lucro que imperan sobre todo en las altas esferas del clero”, pero “la iglesia institucional en su conjunto tuvo más en cuenta los peligros de su «novedad» que los tesoros espirituales que aportaban, y trató de protegerse por medio de la Inquisición y las prohibiciones” (Épiney-Burgard; Zum Brunn, 2007: 16-17 y 20). El temor de la iglesia había quedado de manifiesto ya en el Concilio lateranense, en 1215, con la prohibición de la declaración de nuevas órdenes religiosas. El hecho de que las protagonistas de esta nueva forma de religiosidad laica fueran mayoritariamente mujeres abonó el terreno para la condena del movimiento como herético, como sucede en Vienne con el decreto Cum de quisbusdam mulieribus, donde, además, se vinculan las tesis del Mirouer a la herejía del Libre Espíritu. En este punto, J. Cl. Schmitt resume en una frase la situación: “derrière chaque béguine se profilait la silhouette d’une hérétique” (1978: 133)\(^2\).

Para Guarnieri, el Mirouer es la obra emblemática de la filosofía del Libre Espíritu: “senza dubbio possibile, del Libero Spirito debe considerarsi il testo capitale, come fondo dottrinale e come tono, vivo tono e quasi parlato” (1965: 353). Considerada “secta”\(^3\), la relación entre los “fratres” del Libre Espíritu y los cátaros ha sido puesta de manifiesto sobre todo en relación al estado de “pureza” así como en el rechazo a la obediencia debida a la iglesia, objetivos en ambas ideologías. Hemos de recordar que

\(^{1}\)Señala Wade Labarge que este fenómeno se dio particularmente en los Países Bajos durante los siglos XII y XIII, ob. cit., p. 151.

\(^{2}\)Sobre la relación entre franciscanismo –los fraticelli- y beguinismo, cf. pp. 123 y ss.

comunidad de bienes y la pobreza absoluta (...). A todo ello se sumaba el desprecio por la jerarquía eclesiástica y los sacramentos (Huertas-Miguel-Sánchez, 2003: 8-9).

Bajo diversas denominaciones –“fratres de libero spiritu”, “de novo spiritu”, “de alto spiritu”, “de spiritu libertatis”, “de altissima paupertate”, etc.- aparece designado el movimiento ideológico ascético que propone la rigurosa austeridad y una particular unión mística con Dios (Guarnieri, 1964: 1241)\(^2\). Con insistencia, Alberto Magno trata de combatir a estos “nuevos espíritus” en su *Determinatio de novo spiritu*, donde analiza noventa y siete proposiciones heréticas de fondo joaquínista propagadas en la diócesis de Ausburgo hacia 1270 por dos cántaros “vestiti di rosso che vagavano predicando alla gente” (Pereira, 2005). El movimiento se propaga rápidamente y “à la fin du 13e siècle, l’aire géographique du mouvement du libre esprit s’étend de la Rhénanie à la Silésie et de la Lorraine à l’Ombric” (Guarnieri, ibidem); lo hace bajo la forma de comunidades independientes pero con un denominador común: la predicación en lengua vulgar.Recordemos que la legislación de Vienne había condenado bajo pena de excomunión a los que fueren vestidos como begardos y beguïnas\(^2\), prohibiéndoles poseer libros de teología en lengua vulgar (Fernández Conde, 2000: 427 y [109]).

Los intentos por explicar la tenaz persecución a la autora del *Mirouer* y su dramático final han generado hipótesis que, seguramente, contribuyeron al desencadenamiento de los hechos, sobre todo en relación al asunto de los templarios, como una maniobra del rey Felipe IV “le Bel” con el papa; sin embargo, la instrumentalización política de Porete es un factor secundario. Las claves para comprender su historia son dos, en realidad una: haber escrito y predicado un peligroso tratado místico siendo, además, mujer. Así, en buena parte, lo entiende P. Dronke (1995: 289-299), que argumenta la nueva representación de un misticismo en la figura de Porete cuyo componente de nihilismo –resultado de un sustrato cántaro y profundamente influenciado por el místico

\(^2\) Para los orígenes del movimiento, verdaderamente bajo muchas formas distintas y en cronologías diversas, destaca a cántaros, apostólicos, joaquínistas, almaricianos, espirituales (franciscanos), guillermitas o las doctrinas sufis islámicas, sin olvidar beguinas y begardos y la mística especulativa del gnosticismo y del neoplatonismo, influenciado, a su vez, por el Pseudo-Dioniso. Para Guarnieri los hermanos del Libre Espíritu fueron herederos directos de la “nueva religio” de Joaquín de Flore. Los joaquínistas, secta para la autora, estarían estrechamente relacionados con los apostólicos, cuyo fundador, Gerardo Segarelli, muere en la hoguera en 1300 (1965: 361 y 394). Este ancho, divergente y abundante caldo de cultivo da que pensar y explica el comentario de la autora: “le pullulement des sectes est inquiétant”; (1964: 1241-1268) como en efecto fue para la ortodoxia de una iglesia en crisis que lo combatíó obsesivamente declarando herejías por doquier.

\(^2\) Sabemos que los bigardos portaban un cinto de piel. Guiard, el compañero de Porete en el juicio, fue absuelto de la pena de muerte por el gesto de quitárselo, conmutándosele la pena por cadena perpetua en un monasterio, cf. Verdreyen, art. cit., 1986, pp. 89-90.
bizantino Pseudo Dionisio Areopagita\textsuperscript{24} trascendía la ortodoxia del cristianismo, distanciándose, incluso, de sus contemporáneas, esas beguinas que la habían traicionado y que menciona en el \textit{Mirouer}:

Amis, que diront beguines,  
e gens de religion,  
Quant ilz orront l’excellence  
de vostre divine chançon?  
Beguines dient que je erre,  
prestres, cler, et prescheurs,  
Augustins, et carmes,  
et les freres mineurs,  
Pource que j’escri de l’estre  
de l’affinée Amour (Guarnieri-Verdeyen, 1986: 344)\textsuperscript{25}.

El atrevimiento o “audacia fatídica” de Porete no es más que el peligro de su mensaje, entendible ahora por un auditorio amplio de “personas simples”\textsuperscript{26}: “Marguerite a inquiét la hiérarchie et les théologiens par son libre rédigé en langue vulgaire”, concreta Verdeyen (1986: 94). El público es determinante. B. Garí analiza las tres grandes tesis en relación al mismo. La primera, sostenida por Guarnieri y Muraro, -negada por U. Peters\textsuperscript{27}- defiende una obra escrita para mujeres que, para la segunda, estaría constituida por un grupo de beguinas. La segunda hipótesis interpreta la obra como texto iniciático, tema sobre el que trataremos más adelante. La tercera defiende un público heterogéneo de hombres y mujeres atraidos por las nuevas formas de espiritualidad. “En términos generales –afirma Garí (1995: 104-106)- a mí no me parece fácil encontrar (…) pruebas de exclusividad ni demostrar el sectorismo de Margarita ni una utilización específica de su texto en medios sectarios. Al contrario, Margarita intentó la difusión extensa de su obra y su aprobación por la iglesia”. Sin embargo, los dos últimos argumentos no son incompatibles, aunque a simple vista pudiera parecerlo.

\textsuperscript{25} “Amigo, ¿qué dirán las beguinas y las gentes de religión,/Cuando oigan la excelencia de vuestra divina canción?/Las beguinas dicen que yerro y [que yerro dicen] los curas, clérigos, predicadores,/Agustinos, carmelitas y los frailes menores,/Por lo que escribo del ser del Amor inmaculado,”,Gari, \textit{Espejo}, 2005, p. 174. Desde 1270 a la aparición de la obra de Porete, los textos del “Libre Espíritu” habían circulado en lengua vulgar por toda Europa, también en forma de poesía como por ejemplo sucede en Italia con las \textit{Laude} de Jacopone da Todi, si bien no exentas de una gran teatralidad. Marguerite recurre al género poético en diversas ocasiones a lo largo de la obra.
\textsuperscript{26} El mismo que lloraba el día de su ejecución, Guarnieri, 1965, p. 413.
\textsuperscript{27} Remito a la bibliografía citada por Garí en su artículo. Solo la mención a las \textit{dames} en algunos momentos de la obra argumenta esta teoría, lo que no me parece razón suficiente para sostenerla, máxime si tenemos en cuenta el perfil de beguina independiente de Porete.
De los quince artículos “sospechosos” sobre los que se pide explicación a Porete solo conocemos dos: el primero y el decimoquinto. El documento, resultado de la reunión del 11 de abril de 1309, dice así:

Quorum articulorum primus talis est: «Quod anima adnichilata dat licentiam virtutibus nec est amplius in earum servitute, quia non habet eas quoad usum, sed virtutes obediunt ad nutum». Item decimus quintus articulus est: «Quod talis anima non curat de consolationibus Dei nec de donis eius, nec debet curare nec potest, quia tota intenta est circa Deum, et sic impediretur eius intentio circa Deum» (Verdeyen, 1986: 51)²⁸.

La Crónica de Guillermo de Nangis menciona una tesis más que las actas silencian, probablemente porque su anónimo redactor las conociera todas, destacando la que le resultó más provocativa:

quod anima annihilata in amore conditoris sine reprehensione conscientiae vel remorsu potest et debet naturae quidquid appetit et desiderat (concedere), quod manifeste sonat in heresim (Verdeyen, 1986: 88)²⁹.

Realmente, no es fácil adentrarse en la narración del Mirouer, ni aun hoy día. Una revisión panorámica por el debate generado en torno al libro, deja de manifiesto la complejidad de la doctrina que representa³⁰, basada en la experiencia iluminista de Marguerite, con tintes claramente autobiográficos, lo que convierte al Mirouer en un libro didáctico³¹, si bien claramente complejo como fruto de la profunda formación teológica de su autora³². Los Specula, género de la obra, son el precedente literario religioso de la nueva mística cisterciense en boga, unido a la señalada influencia de la literatura cortés, sobre todo del Roman de la Rose, también del Roman de Alexandre (Cirlot-Gari, 2008: 215). El empleo del código feudal-vasallático de la fin’amors y la presencia de temática compleja como la del “amor de lejos” –Riquer ya señala el

²⁸ “De esos artículos el primero es como sigue: «Que el alma anonadada les da licencia a las virtudes y no está más a su servicio, porque ya no tiene que usarlas, sino que las virtudes obedecen automáticamente» . Además el décimo quinto artículo dice: «Como ese alma no se preocupa de los consejos divinos ni de sus dones, no debe cuidarse ni puede, porque está totalmente atenta frente a Dios, y en caso contrario se vería privada de su atención dirigida a Dios””.


³⁰ Para una visión de conjunto del aspecto doctrinal y su carácter especulativo a la par que experimental en la generación de mística renana, cf. Épinay-Burgard y Zum Brunn, ob. cit., pp. 25 y ss.

³¹ Un perfecto resumen de la compleja obra, que no es tarea fácil, en Cirlot-Gari, pp. 219-221.

³² Guarnieri presenta índices de referencias bíblicas y patrísticas, donde indica la presencia, entre otros, del Cantar de los Cantares, así como de Agustín, Bernardo de Claraval, Bonaventura, Ricardo de San Víctor y la influencia de Guillermo de Saint Thierry, reconocida unánimemente (1994: 628-629, y 23-24, [50].
antecedente del tópico en Agustín (Riquer, 1983: 151-153), son un guiño a su formación laica y a su posición social. Las cansos sobre el “amor de Ionh” de Jaúfré Rudel son, desde el punto de vista estilístico-formal, un molde indudable que permite jugar con registros extremos de aparente sencillez y opacidad semántica, formato que sigue el Mirouer, sin olvidarnos del componente esotérico que en ambas manifestaciones literarias se dan.

Ese esoterismo, como método didáctico de iniciación, también se respiraba en el sucesor de Gerardo Segarelli34 al frente de los apostólicos, Dolcino de Novara, el defensor de la extrema pobreza (Guarnieri, 1956: 395) mientras que en la obra de Porete se intensifica en la segunda parte, denominada “Aquí siguen algunas consideraciones para aquellos que se hallan en el estado de los extraviados y preguntan por el camino al país de la libertad”, que se desarrolla en los capítulos 123 al 139. La primera parte del Mirouer se estructura en forma de diálogo alegórico en torno al proceso de los diferentes estados -siete en total-, centrándose en el paso del cuarto al quinto y de éste al sexto, como iluminación, a través de la metáfora del relámpago por el que se llega a una aniquilación total del deseo y la voluntad; pero en la segunda parte expone consideraciones dirigidas a aquellos que desean la unión mística con Dios, tarea en la que se presta a ayudar desde su propia experiencia, basada en sus errores pasados, que trata de evitar a sus seguidores: “Margarita se dirige ahora a quienes, como ella, un día se encuentran en la vida del espíritu en el cuarto estado de gracia. No busca una comprensión teórica, sino una vivencia interior. (…) El objetivo no es meramente didáctico, sino propiamente mistagógico” (Cirlot-Gari, 2008: 225-226). Sin embargo, hemos de entender este hecho como la habilidad de Marguerite para, propagando un mensaje de alta complejidad intelectual, hacerlo llegar al mayor número de seguidores, lo que explicaría las condenas del libro y el número de ejemplares existentes documentados en vida de la autora y da pie a pensar que fuera ella misma copista profesional, oficio de muchas mujeres en monasterios cistercienses del norte de Europa (Cirlot-Gari, 2008: 214)35. De hecho, en la Approbatio de los tres clérigos que manifiestan un juicio favorable al Mirouer, Fray Juan -de Querayn en la versión inglesa- afirma que el libro “era tan elevado que él mismo no alcanzaba a entenderlo”.

34 Cf. [22] de este mismo trabajo.
35 A tenor de un documento del 3 de septiembre de 1310, el papa Clemente V se refiere al numeroso grupo de lectores y admiradores de Porete, cf. Verdeyen, 1986, p. 80
si bien puede pensarse que lo dijo posiblemente preso del miedo y en previsión a alguna acusación\textsuperscript{36}.  

Cabe preguntarse entonces cómo logra Porete captar la atención de su amplio auditorio. La explicación se halla en los hábitos exegéticos del Medievo:

tales procedimientos de interpretación -dice A. Várvaro- tienen que ser estudiados, entre otras razones porque ayudan al lector a desvelar las potencialidades significativas de los textos medievales. (...) Para los hombres de la Edad Media la interpretación de un texto no constituía una tarea fácil que se pudiera resolver en una única dimensión (1983: 42).

Recuerda el autor la influencia de Hugo de San Víctor con su \textit{Didascation seu de studio lengendi} (Muñoz Gamero-Arribas Hernáez, 2011), donde expone la teoría de los estratos significativos de una obra y, en definitiva, una metodología pedagógica que desarrollaría en su \textit{De modo dicendi et meditandi}\textsuperscript{37}. La primera, anterior a 1125-1130, “muestra, en consonancia con otras obras enciclopédicas medievales, el saber profano que hunde sus raíces en el conocimiento heredado de los griegos, y la preparación para el estudio de las Sagradas Escrituras” (Sánchez Madrano, 2012: 241). Conservada en 125 manuscritos –lo que muestra su amplia difusión- representa el modelo de formación de la cultura monástica, que interpreta la Biblia a la luz de las corrientes orientales, en las que el número siete\textsuperscript{38} se constituye en eje en la descripción de las siete ciencias, cuya séptima es precisamente el arte teatral, del mismo modo que Porete había establecido siete estados en una \textit{performance} en la que el Alma libre, constituída en su alter-ego a través de un diálogo de personajes alegórico-simbólicos, se permuta ya en la segunda parte del \textit{Mirouer} en la primera persona, que es quien asume el destino de la narración definitivamente. El recorrido místico por los siete estados abre su obra con la promesa firme de enseñar/iniciar a su oyente en el proceso de la «escalera de perfección», articulada a una segunda estructura descendente, la de las tres muertes (al pecado, a la

\textsuperscript{36} Conservada solo en cinco manuscritos, cuatro latinos y en uno inglés. En este documento tres clérigos manifiestan un juicio favorable al \textit{Mirouer}. De dos de ellos –Fray Juan, de Querayn en la versión inglesa, y don Franco, de la abadía de Villiers- no sabemos nada. El tercero, Godofredo de Fontaines era doctor de Teología en la Sorbona y, aunque no dice nada malo del libro, declara que “no era conveniente que muchos lo conocieran”. La traducción es de Gari, 2005, pp. 197-198.


\textsuperscript{38} Del “Septenario” explica J. E. Cirlot que representa el número sumativo del cielo (el tres) y la tierra (el cuatro). “Sería imposible enumerar –dice el autor-, ni aun en resumen y sintéticamente, las innumerables aplicaciones del septenario”, pero explica la simbolización del número en el esoterismo hindú y en la Cábala hebrea, que vinculan las esferas del ser humano a las jerarquías celestes. Cf. \textit{Diccionario de símbolos}, Barcelona, Labor, 1988, séptima ed., pp. 404-406. La cita de la p. 405.
naturaleza y al espíritu) junto a dos caídas (de las virtudes en Amor y de Amor en Nada) (Gari, 2005: 22). Para Hugo de San Víctor:


Según esta jerarquía de grados interpretativos y constituyendo el primero el sentido sintáctico-textual, se ofrecen dos vías de compresión, claramente definidas en dos tipos de oyentes-receptores con un horizon d’attente para cada grupo. El cambio de estética en la estructura de la obra de Porete, su propia dualidad interna, encamina el Mirouer hacia “la unión íntima de la doctrina y la vida”, siguiendo el planteamiento de la Carta de oro de Guillermo de Saint Thierry40, el seguidor de los Padres griegos en su teoría de la deificación o asimilación a Dios, “que es más que unión, que es unidad de espíritu” por oposición a los doctores escolásticos, yendo al conocimiento de Dios más allá de toda abstracción: “Por eso no duda en afirmar que la única facultad capaz de conducir a este conocimiento es el amor: Amor ipse intellectus est” (Épine-Burgard y Zum Brunn, 2007: 28-29). Tanto Hugo, como posteriormente Ricardo de San Víctor recogerán la antorcha en el convento de San Víctor de París, “santuario del misticismo” (ibídem).

Las Crónicas de Francia, redactadas por monjes de la abadía de San Denís, habían expuesto las tres razones que llevaron a la condena del Mirouer: la transgresión de las Escrituras, los errores contra la fe y el rechazo a la eucaristía (Verdeyen, 1986: 91). Porete había explicado una mística de los erótico que dudosamente habría podido escandalizar a las altas esferas intelectuales del clero, acostumbrado a ese lenguaje (Dronke, 1995: 289 y [19]), pero, en términos entendibles por un auditorio no especializado en teología, había difundido la existencia de dos iglesias, “Saincte Eglise la Petite”, gobernada por Razon, y “Saincte Eglise la Grant”, gobernada por Amor (Guarnieri, 1986: cap. 18)41. Más adelante, podemos leer: “Hee, Raison, dit Amour, tousjours seres borgne, et vous et tous ceulx qui sont nourriz de vostre doctrine. Car

39 Tomamos el texto y la traducción de Várvaro, ibídem: “El comentario contiene tres grados: literal, de significado y de sentido profundo. La interpretación literal es una ordenación coherente de las palabras a las que llamamos también construcción. El significado es una lectura en cierto modo sencilla y abierta sugerida a nivel superficial por el texto. El sentido constituye una comprensión más profunda a la que no se llega sin exégesis o comentario”.
40 Carta a los hermanos de Monte Dei, traducción de Teodoro H. Martín-Lunas, Salamanca, Ediciones Sigueme, 1998.
41 Se refiere a la Santa Iglesia pequeña particularmente en los capítulos 43 y 66.
celuy est bienn borgne, qui vous les choses devant ses yeuxx, et ne les cognost mie, et ainsi est il de vous” (cap. 43)\textsuperscript{42}. Añadamos que, además, el peligroso libro había sido escrito por una mujer\textsuperscript{43} en los tiempos en que el principio paulino “vir caput mulieris” situaba a esta sólo como la costilla de Adán\textsuperscript{44}.

De la autora del Mirouer des simples ames anienties et qui seulemen demourent en vouloir et desir d’amour\textsuperscript{45} sorprende encontrar, a estas alturas, afirmaciones como la e J. I. Saranyana (2007: 278): “en su tiempo no fue entendida; y, por su obstinación, a pesar de la buena voluntad de los inquisidores, sobre todo el gran inquisidor de Francia, Guillermo de Humberto, no pudo ser salvada”\textsuperscript{46}. La mejor respuesta quizá sea el silencio. Ese silencio que, como el de Marguerite Porete, lo dice todo.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**


Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, 7a ed.


\textsuperscript{42}“¡Ay, Razón! –dice Amor, siempre seréis tuertos vos y los que se alimentan de vuestra doctrina. Pues ciertamente está medio ciego el que tiene las cosas delante de los ojos y no las reconoce. Y eso es lo que os pasa a vos”, Gari, 2005, p. 95


\textsuperscript{44}“Y el Señor Dios infundió en Adán un profundo sueño, y mientras estaba dormido le quité una de las costillas y llené de carne aquel vacío. Y de la costilla que había sacado de Adán formó el Señor Dios una mujer, la cual puso delante de Adán”, *Génesis* 2, 21-22, en *Sagrada Biblia*, Barcelona, Herder, 1972, p. 22.

\textsuperscript{45}“Yo es el ms. francés, editado por Garnieri y traducido por El espejo de las almas simples anonadadas y que solamente moran en querer y deseo de amor por Gari.

\textsuperscript{46}Desconocemos, por ejemplo, a qué tipo de encarcelamiento se sometió a Marguerite, ya que “la severidad de la prisión variaba según la gravedad de la faltá: desde el rígido murus strictus, un oscuro calabozo, al más liberal murus largus, en el que se permitía mantener contactos con el exterior”, Mitre Fernández, E., *Las herejías medievales de Oriente y Occidente*, Madrid, Arco Libro, 2000, pp. 61-62. Si seguimos los documentos del proceso, parece que no fue torturada, costumbre que se regulariza desde 1252 con la bula *Ad extirpandam* de Inocencio IV. A algunos les parece una concesión debida, probablemente, al estatus de la autora, si bien olvidan que no hubo titubeos para condenarla a morir quemada viva en la hoguera.


García Acosta, P., “*Le Mirouer des simples ames* de Marguerite Porete y la *Imago*”, Internet. 15-09-15. &lt;http://edadmedia.cl/descargas.html&gt;.


Moore, R. I., La guerra contra la heresia. Fe y poder en la Europa medieval, Barcelona, Crítica, 2014.


“C’È UN MODO FEMMINILE DI FARE LE COSE”.¹
SU ALCUNE SCRITTRICI VISIONARIE DEL NOVECENTO ITALIANO
Silvia Zangrandi
Università IULM – Milano

L’arte non riproduce il visibile,
piuttosto rende visibili forze che non lo sono.
Paul Klee

La passeggiata che compiremo attraverso le opere di alcune scrittrici ha per scopo la presentazione di come la scrittura sia considerata una pratica di conoscenza: essa rinvia “a uno spazio mentale dove sono venute prendendo forma idee, immagini, figure, concetti, parole: la scrittura “intensifica il senso dell’io” ma nel contempo lancia “ponti” vero l’altro da sé, facilita la relazione con l’altro/a e con il mondo” (Chemello, 2004: 127). Le narratrici qui convocate sono piuttosto diverse tra loro, eppure condividono tematiche comuni; in questo contesto sarà la combinazione sonno-veglia a costituire il fulcro del discorso. Se è vero che gli scritti che interessanti in questa sede fanno capo a quella che, estensivamente, viene definita letteratura fantastica, è pur vero che il punto dal quale far partire le riflessioni sulla produzione fantastica – quello che Freud chiama Unheimliche, perturbante – si dimostra insufficiente a esaminare il fantastico al femminile: il fantastico delle donne sta “nello spazio dell’utopia, della libertà e del divenire” (Treder - Chiti, 2003: 6) e, aggiungerei io, della visionarietà. Ma prima di entrare nel vivo dell’analisi di alcuni scritti, è bene tentare di dare una definizione di visionarietà. Forse può essere utile partire dalla dichiarazione di Frida Kahlo che afferma di non aver mai dipinto sogni ma di aver dipinto la sua realtà. In altri termini, chi rientra nella categoria “visionaria” (uso il termine “categoria” in mancanza di un termine migliore) è in grado di andare oltre il reale e oltre il presente grazie alla capacità di seguire una visione interna e personale che è si immaginaria, ma fortemente legata al reale. In psicopatologia si dice che questa capacità, in soggetti non malati, appartiene alla mente creativa che tutti noi possediamo e che si attiva nei sogni. La creatività attinge dalla coscienza arcaica presente in ognuno, abitata da mostri e ombre, si fa messaggera di una visione e la trasforma in arte. Proprio la capacità di trasformare gli incubi in espressioni artistiche si rivela quindi salvifica e segna il discriminé tra chi

¹ Così si espresse Gioconda Belli in una intervista di qualche anno fa (Belli, 2006: 406).
riesce ad attraversarli uscendone indenne, e chi invece resta avviluppato a essi, dando vita a patologie.

In questo studio propongo l’analisi della produzione di tre scrittrici visionarie che appartengono a tre diversi periodi del Novecento: la prima è Benedetta Cappa Marinetti (e ci troviamo negli anni trenta); la seconda è Lalla Romano (e di lei mi interessa l’esordio negli anni cinquanta); la terza è Ginevra Bompiani (e siamo alla fine del Novecento). Ma prima di occuparmi di queste tre scrittrici “over-sensitive”, per dirla con Irving Layton\(^2\), credo che alcune riflessioni attorno all’opera di Anna Maria Ortese e di Elsa Morante possano aiutare a fare chiarezza attorno alla visionarietà. L’arcano, il mistero, la “seconda realtà”, il sogno che travalica, sorpassa e trasfigura il reale, le visioni che si dilatano e superano la cruda realtà sono i territori su cui si muovono le due scrittrici. Per Cesare Garboli “Elsa sapeva leggere nella realtà coi sogni, le visioni, le ombre” (Garboli, 1995: 195); secondo Ortese il reale è percepibile solo tenendo conto delle “interferenze dell’inconscio”. Per Morante e Ortese la scrittura è considerata una pratica di conoscenza di sé e del mondo ed è l’occasione per plasmare il proprio itinerario interiore. La quotidianità si trasfigura in un mondo che supera il reale e le vicende oniriche alimentano i loro scritti ma non rappresentano un’uscita dalla realtà, semmai un approfondimento della stessa, un aspetto intrinseco alla realtà. Nei loro racconti mettono in campo il bene e il male, la menzogna e la verità, la finzione e la realtà. Se osserviamo in particolare la narrativa breve, appare evidente che molti racconti di Elsa Morante si muovono nei territori del fantastico-surreale e, in sintonia con Ortese, pone alla base comportamenti alienanti, sentimenti ancestrali che si esplicitano in atmosfere surreali. Nei suoi scritti le strutture che supportano la realtà sono la prova che la realtà non è che apparente e quindi proprio qui vivono il mistero, il sogno, l’irrealità. Con frequenza Morante si rifugia nel sogno: esso rappresenta l’insieme delle molteplici e confuse informazioni in cui è immerso il soggetto umano e l’onirico è il tramite per costruire un discorso sulla realtà. In molti racconti rappresentativi della prima produzione morantiana risalta il bisogno di stregare la realtà e la capacità di trasfigurarla con “un lampo visionario”, basti pensare alla matura sposa Elisa del racconto del 1938 *Il viaggio* (Morante, 2002) che percorre come uno spirito le calli di

---

\(^2\) Il poeta Irving Layton, al secolo Israel Pincu Lazarovitch, era convinto che l’artista lato sensu, al quale attribuisca il nome di “over-sensitive”, possedesse la facoltà di individuare i valori profondi dell’esistenza e sapesse registrarli in “notazioni”.

1741
Venezia, inebriandosene, o al racconto *Il figlio* (1939) (Morante, 2002) dove il vecchio orologiaio vede nel “fanciullo con corona di cipolle” il figlio devoto che lo comporrà nella bara o ancora il cocchiere (Morante, 1941) e il padrone che corrono eternamente in una tempesta nera senza mai raggiungere la meta. Morante sembra dirci che la realtà non è che apparenza e proprio in essa vivono il mistero e il sognino. Nella produzione di Anna Maria Ortese la visionarietà è ancor più evidente; anzi, è il dato caratterizzante l’opera ortesiana: le sue creature vivono perché c’è qualche visionario in grado di saperle accogliere nel proprio universo. Se ci soffermiamo sulla trilogia fantastica che conclude la sua produzione, si nota come l’Iguana (*L’Iguana*, 1965) venga accolta grazie alla sensibilità immaginifica di Daddo; altrettanto avviene per il cardillo (*Il cardillo addolorato*, 1993) accolto grazie alla pietà di Neville, e così infine per Alonso (*Alonso e i visionari*, 1996) accolto grazie alla curiosità di Stella. In particolare l’ultimo romanzo fin dal titolo dichiara la sua condizione di visionarietà. Questo romanzo (una sorta di favola metafisica data la presenza di un animale, un cucciolo di puma, Alonso appunto, che incarna i dolori del mondo e che, grazie alla sua insospetata mitezza, segna profondamente chi lo frequenta) è esempio di scrittura fantastico-visionaria. In apertura Ortese cita lo scrittore russo Brodskij, secondo il quale non è possibile indagare la realtà perché di essa si possono avere solo allucinazioni: queste parole servono alla scrittrice per dichiarare che il cammino da percorrere per decifrare la realtà è quello suggerito dai “visionari”, coloro che hanno la ventura di incontrare il puma, cioè amore e partecipazione alle vicende del mondo. In un’intervista apparsa sul quotidiano “La Stampa”, Ortese chiarisce il ruolo e l’importanza della visionarietà:

Le visioni […] alimentano e guidano tutta la mia storia. *Alonso e i visionari* si presenta quindi come una difficile, sottile storia di evasione, in un primo tempo dal “reale”, o almeno dalla sua dimensione più accettata; e poi, in un secondo tempo, nell’approfondimento del “reale”, per effetto della forza misteriosa della “visione” (Ortese, 1996).

Il romanzo si caratterizza per la difficoltà di lettura, cosa peraltro comune agli scritti ortesiani: esso richiede uno sforzo interpretativo che seleziona fin dal titolo i suoi lettori. Per dirla con Emanuele Trevi, “ogni autentico legame con una storia è, prima di tutto, un sondaggio interiore, la verifica della possibilità di ospitarla integralmente, senza finte cautele” (Trevi, 1996: 92). Da ciò deriva la difficoltà di lettura del romanzo che ora ci ammalia per le sue rivelazioni, ora ci allontana a causa della frustrazione dovuta alla difficoltà nel decodificare il contenuto. Ortese è ben cosciente di queste difficoltà:

Accanto alla trama, gioca un ruolo complesso e fondamentale la scelta della lingua: essa concorre a intensificare la sua carica di visionarietà, una lingua, per dirla con Ortese, “familiare e insieme strana, tutta azione e visione” (Ortese, 1997: 49). Una disamina linguistica rivelerà che la scrittura ortesiana si caratterizza per l’intensa aggettivazione che esibisce le combinazioni più diverse (preonominali, postonominali, a sandwich, in triade, in elenco...), anzi: è proprio l’aggettivazione ad accrescere emotività e iconicità del linguaggio. A ciò si aggiunge l’uso di diverse strategie retoriche: analogie, similitudini, ossimori, e ancora sinestesie, metafore concorrono ad avvicinare realtà e irrealità. La combinazione fonetica e la creatività linguistica vengono in soccorso della visionarietà e la riverberano nel contenuto.

Veniamo ora a occuparci delle tre donne oggetto di questa ricerca. Nella produzione di Benedetta Cappa Marinetti la visionarietà si manifesta nella con-fusione di realtà e sogno che dà vita a immagini che vanno oltre il tempo e lo spazio tali da rendere al tempo stesso visibile e simultaneo il succedersi di sensazioni impossibili. In questa sede il mio interesse è rivolto a due volumi: Astra e il sottomarino (1935) e Il viaggio di Gararà (1931). Benedetta è scrittrice al di fuori degli schemi, ha valicato i confini del quotidiano approdando a mondi surreali dove i dati della percezione diventano puro pensiero e si dilatano verso orizzonti infiniti. La dimensione onirica e le immagini interiori che sfociano nella deformazione espressionistica della realtà animano Astra e il sottomarino: nella dedica che la scrittrice rivolge al marito, Filippo Tommaso Marinetti, si legge che il romanzo si svolge attorno al tema dell’”Amore fra un uomo e una donna, ma ho cercato di dare il mistero del destino condizionato dalla Realtà e precisato e preveduto dal Sogno” (Benedetta, 1998: 172). Il libro narra la storia d’amore tra Astra e Emilio, fatta di presentimenti, sogni, comunicazioni telepatiche, allucinazioni; la realtà

3 Per una disamina del romanzo e delle strategie linguistiche adottate mi permetto di rimandare a Zangrandi, 2008.
4 Scrive Marinetti: “si sale con lei nelle atmosfere inebriate della più alta poesia astratta. Le donne vi salgono raramente. Quasi tutte, perché donne, quando scrivono, narrano minuziosamente le vicende grandi o piccole, spirituali o materiali della loro esistenza quotidiana” (Benedetta, 1998: 124).
si confonde spesso con il sogno, infatti i due si scrivono lettere che sono trascrizioni di sogni notturni. Il romanzo si conclude con un fallimento, la morte di Emilio, e un sogno di Astra, doloroso e angoscioso, che offre la vista di una casa accatastata, abitata da un Io che non si vede ma “se ne sente l’esistenza” (Benedetta, 1998: 214). Ancor più singolare Il viaggio di Gararà, un breve romanzo fatto di colori e di architetture fantasiose, un insieme di pittura, di teatro e di racconto nel quale si snodano le avventure di Gararà. Qui i colori predominano in un caleidoscopio ricchissimo di descrizioni, di visioni e di simboli. La ricchezza delle similitudini, l’intervento delle sinestesie, oltre alla fantasmagoria dei colori, rendono la prosa iconica e figurativa; ecco un paio di esempi: “come chimeriche palme aperte e prolungantesi verso il più alto cielo per berlo quasi in un respiro i Tebii sono i diafani megafoni dell’infinito amore” (Benedetta, 1998: 140); “l’alto cielo blu cobalto è un immenso intreccio di lunghe zone solari che orlano di vibrazioni gialle i curvi respiri verdi del suolo” (Benedetta, 1998: 151). La visionarietà di Benedetta si esplicita nel viaggio che compie Gararà, una parabola che dal lago scuro e viscido circondato da nebbie impenetrabili la fa approdare, dopo aver attraversato il Regno delle volontà-tensioni, al Regno delle libertà creatrici per comprendere le origini e il segreto della vita. La visionarietà di Benedetta si esprime nella descrizione dei diversi regni: il primo è un ammasso di brodo primigenio dove sta immerso Mata, un gigante molle che si nutre dei mostri che lo popolano. Inutilmente Gararà, con le sue gambe fatte di compassi misuratori, cercherà di convincere Mata a “conoscere gli splendidi labirinti del pensiero, precisi come cristalli risultanti dalla chimica della tua volontà!” (Benedetta, 1998: 130) e ad andare con i suoi servitori, i Dinici, nel Regno del Bianco. Se in questo regno c’è solo buio e non colore, il Regno delle volontà-tensioni è “grigio perla al basso, rosa carminio al centro, giallo sole in alto” (Benedetta, 1998: 140). Quando arriva al Regno delle libertà creatrici è circondata dal “verde oro della gioia bagnata dal mare infinito del pensiero azzurro” (Benedetta, 1998: 151), tutto l’ambiente è abitato dai Piccoli Allegri che sono “corpi esili inguainati di luce bianca” (Benedetta, 1998: 151) e sono formati da globi sovrapposti di vari colori, anche la testa è una sfera, ondeggiano e “sbandano felici come una fresca risata in un’alba d’amore” (Benedetta, 1998: 151). La vecchia Gararà è

5 D’acordo con Gloria Manghetti, “Benedetta continua a muoversi tra una spiccata sensibilità introspettiva e una vocazione supersensibilista sicuramente già insite nel futurismo, ma che qui assumono una caratterizzazione più intensa tanto da farla inscrivere nella linea della più vasta corrente “magica” europea, che dal surrealismo arriva fino al realismo magico di Massimo Bontempelli” (Manghetti, 2003: 111).
architettura di idee immagini personaggi simboli forme e colori canti e danze assolutamente inventati” (Benedetta, 1998: 124).

In questa ideale passeggiata tra scrittrici visionarie, l’esordio narrativo di Lalla Romano ci può essere d’aiuto per osservare un’altra sfaccettatura della capacità visionaria femminile. Non è sicuramente casuale che Lalla Romano condivida con Benedetta la passione per la pittura: quest’ultima infatti è il mezzo che veicola più facilmente la capacità di andare oltre il reale. Ma la visionarietà che interessa a noi ora è trasmessa attraverso il sogno. Romano pubblica nel 1951 Le metamorfosi, una raccolta di racconti che possono essere considerati autentiche trascrizioni di sogni, “visioni liriche” per usare la felice espressione usata da Elio Vittorini nella presentazione del volume. Nel parlare del suo libro, Lalla Romano dice di essere stata molto intrigata dalla lettura delle Metamorfosi di Ovidio perché “le trasformazioni di cui abbondano i miti potevano essere state suggerite dai sogni […] il titolo viene di là” (Romano 2005: 208). Rifiuta invece l’accusa di essere stata influenzata da Kafka e, in risposta a chi considera la raccolta un’imitazione dell’autore boemo, afferma:

sono tornata sul mio libro, che amo molto, ma nomino un po’ vergognosamente per la generale freddezza che sempre incontra […] L’incontro con Kafka, per chi l’ebbe, come me, negli anni Trenta […] fu fatale per ognuno […] i sogni – i sogni sognati – sono appunto involontari, generati – non si sa come – dalla memoria, fantasia, emozioni, attraverso quella parte di noi, biologica, che produce i sogni (Un sogno del Nord, Romano, 1992: 1558).

Avverte Segre: “credo che Lalla Romano abbia visto nel sogno la possibilità di una ‘narrazione pura’ […] in questa narrazione pura gli oggetti, i colori, i movimenti […] hanno la purezza e la definitività dell’immagine. Chi legge questi sogni opera una ‘lettura di immagini’ ” (Romano, 1991: XIX), perciò la scrittrice non tenta di dare alcuna interpretazione ai sogni descritti, ma invita il lettore a collaborare al gioco scrittoriale per proporre personali interpretazioni. Nell’Avvertenza al volume del 1967 Romano considera il sogno “una materia preziosa e labile” (Romano, 2005: 205) nella quale si trova non la “chiave dei sogni [ma] una chiave delle cose” (Romano, 2005: 204). I movimenti e le immagini del sogno affrontano un altro piano di realtà che “parla per immagini, simboli, metafore” (Romano, 2005: 204); soprattutto si sentono “echi e confluenze che vengono da lontano, da uno spazio più vasto dell’io” (Romano, 2005: 204). In Un sogno del Nord afferma:

il sogno è creativo. Creativo nel senso dell’arte. La letteratura, in un certo senso, dovrebbe rappresentare la realtà come sogno: che non vuol dire affatto in modo vago, evanescente […] il
sogno è un linguaggio molto preciso. Ha una sua tecnica, e scoprirlo è un grande godimento intellettuale [...]. Il mio antico libro composto di sogni (Le metamorfosi) fu accolto malissimo [...] i sogni, che tra l’altro sono una cosa molto reale, psicologicamente realissima, sono stati scambiati per una futilità [...]. Volevo solo dire che questo libro è alla base dei miei gusti in letteratura. E i sogni ritornano nei miei libri, coi miei personaggi, ma soprattutto in una certa maniera di vedere la vita (Romano, 1992: 1547-1548).

In questi brevi brani, diversi tra loro ma anche anelli di una catena visionaria, lo sguardo trasmigra dal reale all’irreale, dalle profondità dell’io alla superficie delle cose, dei pensieri, delle riflessioni. In questo mondo narrativo si esplicita una visione ora favolosa ora grottesca ora incubica, sempre immaginifica ma con un perenne sguardo sul reale. I sogni ripetono temi e vicende imparentate tra loro, quasi avvolti in una doppia spirale che si snoda tra reale e irreale, tra fantastico e favoloso-fiabesco. Come sostiene Vincenzo Consolo, “i sogni de Le metamorfosi [...] mi sembrano il preconscio, il notturno magma iniziale da cui parte poi, nella veglia, nella luce, il vergine sguardo della scrittrice sul mondo. Parte l’assillo, il tormento, crudele anche, della ricerca della verità, del senso dell’esistenza, del suo incrociarsi con la storia” (Consolo, 1996: 223).

La prima sensazione che il lettore prova non appena inizia la lettura di Le metamorfosi è di trovarsi di fronte a un vasto magma dal quale emergono immagini spaventose, quasi incubiche. Del resto Romano informa che “le prime immagini della mia vita sono immagini di terrore. La prima di tutte dev’essere molto antica, anteriore all’età a cui di solito si fa risalire la memoria [...] l’immagine che sempre mi riempie di terrore (anche nel ricordo) era quella di due piedi incrociati, lunghi e appuntiti che si dondolavano al ritmo di una qualche nenia o canzone, posti davanti a me” (Un soggino del Nord, Romano, 1992: 1623). Nel racconto Il palo troviamo case disabitate, ville abbandonate con alberi che spuntano dal tetto, tutto è grigio, la campagna è morta e nel lurido stanzione ci sono corpi putrefatti e persone mutilate. In I baracconi, dopo una serie di immagini raccapriccianti (“seni che si prolungano in serpenti; ventri tatuati a complicati rilievi, pelle a scaglie”, Romano, 2005: 115), la protagonista viene avvicinata da un “omino untooso” che, dopo averle passato le mani sul ventre, introduce nell’ombelico un lungo chiodo. Molti sono i sogni dove le immagini spaventose vengono stratificate dal flusso dei sentimenti. In diversi sogni appaiono scheletri: La galleria ha, appesi alla volta, molti scheletri le cui ossa hanno varie gradazioni di giallo e l’uscita è ostruita dallo scheletro di un immenso animale che però gira la testa per aprire un passaggio. A volte leggiamo di pavimenti che, dopo aver ingoiato uomini di passaggio, rimangono compatti (Gli angeli), di buche rotonde che si aprono sotto i piedi dei passanti i quali

1747
vengono inghiottiti nell’assoluto silenzio e indifferenza della folla che cammina (*Le mani*). Raccapriccianti sono anche le braccia che si allungano fino a toccare la sponda opposta di un fiume (*Il fiume*), i sentieri che si aprono in profondi precipizi (*Il sentiero*), il pendio che termina in uno strapiombo (*I preti*) o che si prolunga in una valle profonda (*La vigna*).

Un elemento molto frequente è costituito da figure di passaggio: lunghi corridoi, porte che si aprono e chiudono in un susseguirsi infinito; stretti passaggi e corridoi umidi. In *Gli ospiti* c’è uno stretto corridoio che si prolunga “per molti corridoi simili a quello. Ogni tanto incontravo una porta fatta di sbarre di ferro, che si apriva da sola al mio passaggio” (Romano, 2005: 11) e obbliga il sognatore a proseguire. Molte porte si aprono e subito si richiudono al passaggio del protagonista e sembra non finiscano mai: “corro e riesco a passare. Di là c’è un’altra porta, uguale alla prima […]. Ce n’è ancora un’altra, poi un’altra. Occorre molta prontezza per arrivare in tempo […] le porte si presentano, una dopo l’altra, tutte uguali. Posso ancora passare; ma è inutile. Ci sarà sempre ancora una porta” (*Le porte*; Romano, 2005: 151).

La visionarietà di Romano si esplicita chiaramente negli allestimenti spaziali e in particolare quando, per rappresentare il tema del viaggio, ci descrive diversi tipi di mezzi di trasporto. Questi ultimi subiscono una trasfigurazione fantastica: ora è un treno “che corre lungo un rettilineo, sopra un ponte gettato sul mare ad altezza vertiginosa” (*Il viaggio*; Romano, 2005: 12); ora è una corriera che “ha preso la forma di una nave” (*La corriera*, Romano, 2005: 29); ora un treno che può avere “l’aspetto di un tram lunghissimo […] al quale si accede per una breve scala di marmo […] il convoglio è un lungo baldacchino sostenuto da tubi di ottone lucido che i passeggeri reggono con le due mani” (*Il tranvei*; Romano, 2005: 31-32); l’autobus corre non su rotaie ma in aria, sfiorando le cime degli alberi e “il paese sotto di noi diventa sempre più spazioso; sorvoliamo valli coperte di boschi e arriviamo in un vasto altipiano circondato da ogni parte da montagne coperte di neve” (*La lotteria*, Romano, 2005: 165-166). C’è anche un viaggio nell’aldilà che si raggiunge infilandosi in un imbuto dove “le gambe finiscono per essere strette come in una morsa. Per fortuna la corsa è rapidissima. Si è come succhiati. Ci sono stazioni, cambi di vettura come nelle funicolari” (*L’inferno*, Romano, 2005: 113). A volte sono vere e proprie anabasi: in *La città* si attraversa una città caotica e per ritrovare la strada del ritorno bisogna percorrere la città in lungo e in largo, incontrando pianure infinite, con arcate dove bisogna fermarsi per passare oltre e transitare lungo vie lunghissime e ripide che tornano su se stesse “in infinite curve
tagliate da una stretta gradinata di pietra” (Romano, 2005:160). Così in Il pacco il sognotore, per recapitare un pacco, deve attraversare fiumi, camminando sul loro fondo, e scegliere spesso biforazioni incerte per evitare chiuse che sbarrano il passo. Incontriamo allestimenti di altrove immaginifici: in La pertica assistiamo alla riproduzione del mondo in verticale, infatti su questa pertica lunghissima sono sistemati “vari strati concentrici: ciascuno di essi è una vasta superficie della terra in diverse condizioni di vita e di civilta” (Romano, 2005: 76). Invece in Il cancello ci troviamo di fronte a un mondo in orizzontale che vediamo attraverso un cancello che si apre ora da una parte ora da un’altra: da un lato “si vede una pietraia bruciata dal sole, con piante disseccate, case incenerite […]dall’altra] uno sconfinato giardino che giunge fino al mare. Il mare è trasparente, leggero e fresco, appena increspato” (Romano, 2005: 83). In questi mondi onirici ma legati al reale vengono contaminate anche le leggi fisiche: in Fenomeni naturali, dopo un avvio spaziale legato ad ambienti reali, assistiamo alla scomparsa della gravità: le lancette di ferro dell’orologio della piazza ondeggiano, i fogli e il tavolino vagano nell’aria, le persone si sollevano da terra e volteggiano, il camion sbanda sull’orlo di un dirupo, ma evita ogni disgrazia perché plana dolcemente. “La legge di gravità mi faceva paura, mi pareva una macchina che può incepparsi e rovinare tutto” (La penombra che abbiamo attraversato, Romano, 1991: 998), dice Lalla Romano, per questa ragione nel sogno prima raccontato la sua scomparsa è vista positivamente.

In Un sogno del Nord l’autrice sostiene che un sogno del periodo infantile incarnava una sua paura “quasi metafisica ed espressa per simboli […] esso] rappresenta una metamorfosi” (Romano, 1992: 1625): nel sogno uomini e donne dapprima danzano felici, poi, durante la danza, si trasformano in mucche e tori. Anche in questa raccolta incontriamo con frequenza metamorfosi (da li il titolo), ma ciò che stupisce è che non si tratta di metamorfosi tradizionali: incontriamo navi a vela che diventano a vapore (I pirati); una sala da pranzo che si converte in buia prigione (Gli ospiti); una corriera che prende la forma di una nave (La corriera); il tranvai è un lungo baldacchino (Il tranvai); una suola bucata diventa un cancello (Il cancello); un grosso battello con fili tesi sul vuoto forma uno strumento musicale e qualcuno si mette a suonare (Il battello). In questa campionatura incontriamo non solo oggetti che diventano altre cose inanimate, ma ci sono anche esseri viventi che diventano cose: un vigile, per punizione, viene trasformato in palo (Il palo); un uomo diventa una matita rossa e blu (La matita); altri uomini diventano grossi recipienti (Il lancia bombe). L’insadia della metamorfosi si
insinua nel sognatore che teme di non essere in grado di custodire un bambino, e allora il piccolo si trasforma prima in una “bambolina di stoppa” poi in “una ranocchietta fredda e molle”, poi in “un piccolo raggio, tenue e bianchiccio” e infine in “un mucchietto di neve” (Il bambino malato, Romano, 2005: 141). Così in Il lanciabombe il timore di essere investiti dallo scoppio di una bomba trasforma gli uomini in “massicci recipienti muniti di manico” (Romano, 2005: 54) come se la presenza del manico permettesse ai soccorritori di trascinarli via più in fretta. Come dice Bachelard, “bisogna che l’essere vivente, quale che sia, renda solidali forme diverse, viva una trasformazione, accetti delle metamorfosi” (Bachelard, 1989: 136). In questi scritti, che mostrano gli imprevisti e la discontinuità del mondo onirico, Romano è alla ricerca di una corrispondenza tra le varie forme che, attraversando dinamicamente i diversi esseri, si caratterizzano in un divenire continuo.

Insieme alle trasformazioni incontriamo anche oggetti che si animano: ora sono figure stampate su un foglio che “si muovono e prendono corpo” (Il centauro, Romano 2005: 121); ora sono i pesci dipinti su un quadro che “si muovono con effetti di trasparenza come in un acquario” (Le facce dipinte, Romano, 2005: 93); a volte è un pacco che gira per casa come se volesse chiedere di essere aperto (Il pacco). A volte un panorama di colline si trasforma in “un mare nordico, bianco e tempestoso; le ondate si abbattono ai piedi della grande muraglia” (Romano, 2005: 164), altre volte il paesaggio si destabilizza e si racchiude nella dimensione di piccole caselle “guarnite di muschio con giardinetti in miniatura o con alghe spioventi, dai colori intensi” (Lo scaffale, Romano, 2005: 41). A questa miniaturizzazione fa da contraltare la piazza che diventa un teatro (Il sentiero).

Nelle Metamorfosi la realtà viene abbandonata, mescolata, impastata, trasformata: Romano parte dal dato reale e tramite esso concretizza il pensiero inconscio. Siamo di fronte a storie individuali che vengono da archetipi collettivi, immagini di un “sovra-io” che sono “una forza logica in un discorso irrazionale” (Romano, 2005: 205). All’interno dell’opera omnia si nota il bisogno e il desiderio di indagare la realtà alla ricerca dello spirito delle cose per rintracciare i rapporti segreti che sfuggono a uno sguardo superficiale e indifferente, per estrarne la verità più profonda che va oltre il verosimile della superficie; Romano, mentre scrive, tende a isolare “un oggetto, una cosa, ma “incorniciata”, sottratta al reale” (Romano, 2005: 205). Ella va alla ricerca del “reale di un al di là” (Nei mari estremi, Romano, 1992: 1131); di fronte alla realtà non si accontenta di un primo sguardo superficiale ma, come si legge nell’intervista con
Antonio Ria del 1998, “tutte le cose, le vicende e il loro significato, si possono capire soltanto in una seconda visione [...] è la maniera migliore, anzi l’unica, per guardare con verità i fatti e le cose” (Romano, 1998: 4).

Concludo questa indagine occupandomi ora di alcuni scritti esemplificativi dell’opera di Ginevra Bompiani; con frequenza nella sua produzione i moduli della visionarietà fungono da corredo alla scrittrice per riflettere su tematiche rilevanti per l’essere umano: la presenza costante del male; il disagio di vivere in un mondo che non si comprende e che si vorrebbe diverso; la preparazione alla morte attraverso momenti di vita passati e presenti; la ricerca della giustizia e dell’amore; la ricerca di una vocazione cui dedicare la propria esistenza. Con un linguaggio lieve intessuto di mistero, Bompiani crea un universo dagli aspetti mutevoli che dà origine a storie che procedono regredendo, che si svolgono a spirale, che faticano a iniziare ma che poi non vogliono più finire, che assomigliano a puzzle le cui tessere spesso non si incontrano e perciò vanno rimosse. I suoi personaggi, pur nella loro frequente surrealtà, sono dominati dal desiderio di interpretare il mondo, ma, come leggiamo nella raccolta L’incantato, “l’interpretazione scava gallerie sotterranee, cunicoli irrespirabili, miasmatici, soggetti a esplosioni [...] l’interpretazione è l’inferno: come l’inferno è infinita, impresa, inesauribile [...] l’interpretazione crede a un mondo al di là del mondo” (Bompiani, 1987: 135). Bompiani segnala il racconto eponimo come esempio di “educazione alla cura” (Bompiani, 1987: 17); è un racconto surreale che inizia con l’avventura di un ragazzo ubriaco che si trova tra gente che ride; poi, in compagnia di una ragazza, si ferma in una strada dove si raccontano favole. Il giorno dopo costui si trova in un appartamento dove sente urlì e singhiozzi e la voce di lei: la ragazza è sdraiata su un letto e “dalla bocca spalmata di bianco uscivano bramiti di cerva, guaiti di lupa, belati di pecora e urlì di civetta” (Bompiani, 1987: 129). In questa mescolanza di suoni e voci, la ragazza partorisce qualcosa che dapprima sembra mostruoso e poi si rivela essere un paesaggio neonato, “una forma verde e bruna, pallida eppure rigogliosa” (Bompiani, 1987: 129): “la peluria bruna si era raddrizzata in piccoli alberi decisi, coi rami iriti, e una nuvolaglia verde-bruna sulla corona. L’erba era più dolce dei peli di un bambino, e aveva qualcosa, come la terra, di troppo nuovo” (Bompiani, 1987: 130). Questa natura neonata verrà accudita con amore dal giovane che ha assistito sconvolto a questo parto straordinario. La cura riservata al paesaggio corrisponde al desiderio di porre ordine nel disordine, al voler partire dalla fine per capire l’inizio e da qui porsi in cammino con un mondo neonato tra le braccia, partorito dalla ragazza e da

Sicuramente visionario è il lungo racconto E va bene: si tratta della messa in scena del disagio vissuto da Oscar, il custode innamorato di una ballerina meccanica che si trova in un parco e che si muove in seguito al caricamento di una chiave posta sulla sua schiena. Stanco di vederla piroettare sul piedestallo, felice solo di prendergli aplausi e i baci di tutti quelli che passano per il giardino, la abbandona e si avvia verso una città lontana dove gli hanno offerto di diventare il custode di una cosa preziosa: il vuoto. Oscar, investito di tale compito che non prevede però alcuna ricompensa, si impegna a inghiottire il vuoto che diventerà il suo carceriere e gli causerà irrequietezza e paura. A questo punto la storia procede su diversi binari e si trasforma in un viaggio: quello di Oscar che va da un paese all’altro in cerca di liberarsi del vuoto che dentro di lui si espande e gli riempie “la testa, le gambe, le braccia: si agitava, picchiava, batteva” (Bompiani, 2005: 9); quello di un altro personaggio, Uasò, che con la sua mongolfiera riesce a gabbare il tempo immergendosi nello spazio perché sulla terra “il tempo non si può attraversare avanti e indietro e neanche da destra a sinistra, anzi non si può attraversare affatto, è lui che ti trasferisce come una spada […] invece lo spazio non è mai troppo, e quando è poco basta alzarsi per trovarne di più” (Bompiani, 2005: 48); quello della ballerina che, pur non spostandosi dal suo piedistallo, vede ciò che la circonda muoversi intorno a lei: “l’inverno, l’estate, l’inverno, l’estate questa è la vita, si diceva la ballerina, finché c’è carica, finché c’è qualcuno che voglia girare la chiave” (Bompiani, 2005: 41). I continui spostamenti, metaforicamente, imitano la vita col suo viaggiare dalla nascita alla morte; il disagio del vivere è paragonato a un vuoto che opprime, il tempo schiaccia e pesa, l’amore è più dolore che gioia. La ballerina, pur ferma, punta gli occhi seducenti su Oscar per chiedergli un giro di chiave per poter danzare “sola sul suo piedestallo in modo che tutti la vedessero” (Bompiani, 2005: 33). Alla fine la ballerina si accorgerà di non essere lei a muoversi e a danzare, scoprirà che non la sua volontà ma una chiave è “la vera ballerina, lei era solo una marionetta della sua chiave” (Bompiani, 2005: 53) e il dolore sarà tale che la indurrà a spezzarsi e morire.

La visionarietà si rivela anche nel comportamento dei due protagonisti del romanzo L’amorosa avventura di una pelliccia e di un’armatura: Franz è tutt’uno con
un’armatura⁶ e Murmin lo è con una pelliccia. L’apertura del racconto è apocalittica: il mondo invade se stesso, gli insetti sono talmente numerosi da sembrare un manto bruno, anzi grigiastro, “gli alberi [...] erano così fiti che formavano una muraglia quasi impenetrabile. La terra era un labirinto” (Bompiani, 2000: 9), gli uomini hanno un aspetto ambiguo, né maschi né femmine, ermafroditi dediti al commercio e alle liti. Su tutto incombe un clima di sopraffazione e paura: “tutti si nascondevano, si spiavano, si tendevano agguati e tremavano” (Bompiani, 2000: 10). L’isolamento è tale che non si trova nessuno con cui parlare, perciò gli umani vengono privati di quello che per loro è peculiare: la parola. Le città vivono trincerate in possenti mura, a guardia della porta c’è un soldato completamente protetto da un’armatura; Franz è appunto il guardiano di una delle porte della città e “l’armatura era diventata la sua pelle” (Bompiani, 2000: 13). Mentre è di guardia, incontra una pelliccetta che mostra “due morbide guance lisce di bambina, due occhi imploranti colore della castagna acerba e una bocca spalancata in un immenso sbadiglio” (Bompiani, 2000: 14). L’armatura non fa in tempo a rimettersi dallo stupore che “dalla pelliccia sgusciarono due mani paaffe e un piccolo mento imperioso” (Bompiani, 2000: 15) che si avvinghiano all’armatura in cerca di calore. Inizia un sodalizio tra i due che non si interromperà più ed essi, pur diversi (“lui è alto, rigido, sottile come una spada, lei piccola, tonda, soffice come una marmotta”, Bompiani, 2000: 15), si integreranno perfettamente: Franz cura e protegge Murmin e Murmin “gli scalda il cuore con le sue continue dolci richieste” (Bompiani, 2000: 15). La contaminazione è perfetta, l’armatura liscia e lucida è cosparsa di peli, la pelliccia si scalda contro il ferro che conduce calore. In questa terra desertificata, in questo paesaggio da day after sarà la metamorfosi delle libellule a dar vita e colorare l’aridità del deserto; le larve scaldate dalla pelliccia di Murmin si evoleranno librandosi in un volo azzurro e sarà questo fatto miracoloso e insieme profanatore (per salvarsi dalle miriadi di larve, Murmin è stata immersa nell’acqua purissima dell’unica fonte rimasta in quella terra avvelenata, contaminandola) che obbligherà Franz ad andare alle ricerca di una fonte che si trova all’altro capo del mondo. Come nelle fiabe, l’eroe (in questo caso Franz) insieme a Murmin inizia il suo viaggio durante il quale ci saranno grandi fatiche da contrastare, agguati da vincere, paura, fame, ma ci saranno anche aiuti: i

---

⁶ A differenza di Aglullo, il cavaliere inesistente di Calvino, Franz non è un’armatura vuota: dentro c’è un uomo che vuole proteggersi con una maschera robusta dal male e dalla cattiveria del mondo che lo circonda. Franz abbandonerà questa protezione quando, dopo aver superato molte traversie, scoprirà che la paura può essere contrastata dall’aiuto degli altri, dal coraggio, dall’amore per ciò che ci circonda, sia esso umano o non umano.
Jinn, che “sono nuove creature, tra vegetali e celesti, alate o sospese” (Bompiani, 2000: 21), indicheranno a Franz la strada; Arbaile, uno strano essere “con una grande testa di capelli rossi sopra un corpo minuto, un essere di apparenza umana” (Bompiani, 2000: 66) che vive in simbiosis con un cavallo meccanico che si muove dopo essere stato caricato con una chiavetta, sarà loro di grande aiuto. L’amicizia tra l’armatura e la pelliccia è una lunga, tenera ma anche crudele lotta contro l’ignoto e il male; Franz, chiuso nell’egida dell’armatura, e Murmin, protetta dalla pelliccia, affrontano le dure prove del viaggio: in questo cammino dovranno oltrepasare steppe desolate, orde di animali famelici, vegetazione irta e spinosa, brucianti tappeti di ortiche, deserti assolati. Alla fine l’armatura di Franz e la pelliccia di Murmin pian piano si sfaldano e spariscono; infatti “le protezioni non servono a proteggersi, ma a privarci di qualcosa che ci fa paura” (Bompiani, 2000: 163). Così, piano piano, i piedi e le mani di ferro si rivelano essere “due mani e due piedi così bianchi e sottili che sembravano trasparenti” (Bompiani, 2000: 93), ben presto si sporcano di terra e sanguinano per la fatica; in un secondo tempo cade la visiera e “nell’apertura dell’elmo si intravvedevano un naso sottile e due occhi azzurri un po’ vaghi” (Bompiani, 2000: 107) e finalmente compare Franz, “nudo e pallido [...] nascondeva con le mani il suo corpo liscio come un uccello implume” (Bompiani, 2000: 163). Anche Murmin abbandona la sua pelliccia, prima perde il berretto e compaiono così “una massa di riccioletti” (Bompiani, 2000: 105), poi, caduta del tutto la pelliccia, Murmin si pavoneggerà in “una corta veste di lana rossa, con il cappuccio e due calzoncini che scendevano fino al ginocchio” (Bompiani, 2000: 164). Franz e Murmin hanno superato l’uno il confine con l’armatura e l’altra il confine con la pelliccia e ne sono usciti due corpi che prima volevano sottrarsi alla realtà dolorosa della vita, ora invece hanno percepito il ritmo nascosto delle cose, sono rinati più consapevoli e pronti per la loro missione: quella di fare da ponte tra i due mondi.

La capacità visionaria di Bompiani si esplicita collocando lo sguardo in un mondo confuso, al limite tra realtà e incantamento, tra meraviglia e paura. Spesso le presenze sono apparenze, sono “nuove creature sospese, il gemito della terra” (Bompiani, 2000: 31): alcune sono nubi-non nubi che compongono poesie; altre sono coni rovesciati che danno riparo, ma emettono anche crepiti e tuoni che sono la manifestazione di una rabbia interna per l’impossibilità di cambiare il mondo; altre sono colonne di pulviscolo

---

7 Questi esseri sono presenti in diverse fiabe delle *Mille e una notte*, sono per lo più maligni e persecutori, ma possono anche essere benevoli, e infatti qui sono fonte di aiuto.
che si contorce e volteggia nell’aria; altre ancora sono magnifici alberi folti e rigogliosi che danno sostentamento. Nelle descrizioni si insinua l’allegoria che sfocia nella meditazione sulla vita che sembra coincidere con il mondo dei viventi nelle ore di luce e con le apparenze nel silenzio della notte. I nostri viaggiatori, prima di raggiungere la meta, dovranno scendere nel cuore della terra in una grotta buia e profonda, dalla quale risaliranno faticosamente verso la luce, metafora della vita attraverso un viaggio catartico. Calvino sostiene che “la precisione introspettiva è il fine cui tende lo scrittore di Ginevra Bompiani” (Bompiani, 1998: 7). Si rivela in questa narrazione uno sguardo consapevole e critico sul mondo, una meditazione sulla condizione umana; Bompiani mette in luce i comportamenti controversi e contraddittori dell’uomo, dove spesso invece di gratitudine c’è punizione, dove l’oppresso diventa oppressore, dove esistono egoismo e generosità, odio e amore. Seguendo i gesti, le voci, le azioni dei personaggi, ci accorgiamo che il quotidiano incontra l’inatteso e gli avvenimenti lasciano intravedere il disegno del destino, il racconto si sgrana e la tessitura lascia trasparire il patto dell’uomo col mondo, “quasi che al contatto con simboli così totali e particolari, così eccelsi e toccabili, la parola non possa distillare che il suo sapore più puro” (Campolo, 1987: 40).

Questa breve passeggiata ha evidenziato che i legami tra mondo onirico e mondo reale, tra visionarietà e concretizzazione sono fortissimi, tanto da poter affermare, facendo eco al regista Federico Fellini, che il visionario è l’unico vero realista. La visionarietà delle scrittrici qui convocate sottende l’approdo alla letteratura fantastica, dove storie bizzarre e improbabili in realtà ci mettono in comunicazione con dimensioni tutt’altro che sconosciute e remote. La loro sensibilità femminile le spinge a voler comprendere i fenomeni che accadono attorno a loro e a ridurre l’estraneità che separa gli esseri umani tra loro. Tutto ciò che è estraneo, paradossalmente, viene accolto come una parte di sé: il sogno non si oppone alla veglia ma si confonde con essa e il mistero, l’incantamento, lo sguardo indagatore, la ricerca dei rapporti segreti che legano cose e persone diventano la meta a cui ambire.

**Riferimenti bibliografici**


