

Desde Andalucía:
MUJERES
DEL MEDITERRÁNEO

EDITORES

Mercedes Arriaga

Jesús Baca

Clara Castaño

María Montoya

ArCiBel  Editores



**Desde Andalucía:
MUJERES DEL MEDITERRANEO**

Desde Andalucía: Mujeres del Mediterráneo

1ª edición 2006

Ilustración de portada: Carlos Salgado <http://www.carlos-salgado.com>

Diseño y maquetación: Marcelo González [Bane®]

Editores literarios: Mercedes Arriaga, Jesús Baca, Clara Castaño y María Montoya.

Coeditores: Ángeles Cruzado Rodríguez, Domenico D'Agostino, José Manuel Estévez Saá,
Dolores Ramírez Almazán, María Kajja Torres Calzada, Leonarda Trapassi.

Revisión de los textos italianos: Domenico D'Agostino.

Proyecto del grupo de investigación "Escritoras y Escrituras" (HUM753) de la Junta de Andalucía, financiado y patrocinado por el COJMA, la Comisión de Cultura de la Unión Europea y el Ayuntamiento de Vera (Almería).

<http://www.escritorasyescrituras.com>

2006 ARCIBEL Editores, SL

2006 de la edición Mercedes Arriaga Flórez y Jesús Baca Martín.

2006 de la traducción de los textos italianos: Ángeles Cruzado Rodríguez.

Imprime: Publidisa

ISBN 84-934508-4-7

Depósito legal:

Índice	5
Presentación del Excelentísimo sr. Alcalde de Vera	11
Presentación de Mercedes Arriaga Flórez, Universidad de Sevilla: “La Diosa Madre Mediterránea”.	13
Textos:	
Ahmad Husein Al-Afif, Universidad de Jordania/Amman: “La mujer jordana hoy”.	17
Salam Almaslamami Ehmuda: “La situación de la mujer palestina”.	21
Ángeles Arjona Garrido, Laboratorio de Antropología Social y Cultural, Universidad de Almería: “Mujer inmigrada y emprendedora”.	23
José Luis Arráez Llobregat, Universidad de Alicante: De la Venecia urbana a la Venecia lingüística a través de lo impercedero”.	37
Raquel Barrionuevo Pérez, Universidad de Murcia: “Diosas y meninas en la obra de Campoy”.	45
Juan Félix, Bellido Bello, Periodista, grupo de investigación “Escritoras y Escrituras”: “La mujer noble en el Al-Andalus Mediterráneo. Wallada Bint Al-Mustakfi, un ejemplo de mujer intelectual”.	54
Berniz Alegre Begoña y Jorge Sáenz Herrero, Universidad de la Rioja: “Mujeres y epigramas en el Siglo de Oro español: Marcial, Baltasar del Alcázar y Fernández de Ribera”.	63
Ferruccio Bertini, Universidad de Génova, Italia: “Le ricette di cosmesi delle <i>mulieres Salernitanae</i> ” (Traducción de Ángeles Cruzado Rodríguez).	73
Honoría Calvo Pastor, Universidad de La Rioja: “El arquetipo femenino en las novelas de Federica Monsteny”.	81
Sandra Camps. Periodista: “El Locutorio” de Sandra Camps”.	99
Blasina Cantizano Márquez, Universidad de Almería: “Las gitanas españolas en testimonios extranjeros del siglo XIX”.	101
Ángeles Cruzado Rodríguez, Periodista: “Una mirada femenina desde el sur. Poniente de Chus Gutiérrez”.	115
Domenico D’Agostino, Universidad de Salerno, Italia: “Reminiscencias misóginas en la Lupa de Giovanni Verga”.	122
Anna D’Elia, Universidad de Bari, Italia: “La mujer táctil” (Traducción de Ángeles Cruzado Rodríguez).	132
Loreta de Stasio, Universidad del País Vasco, Vitoria: “El teatro y la escritura femenina contemporánea: recorrido, analogías y contrastes de dos dramaturgas italianas”.	136
Filippo Giuseppe di Bennardo, poeta y ensayista: “Alda Merini, cuando la palabra se hace beso: suspiro divino y éxtasis de la carne” (Traducción de Ángeles Cruzado Rodríguez).	156
Ana María Díaz Marcos, Universidad de Massachusetts: “Ser una misma: Carmen de Burgos, la moda y el chic”.	163

José Manuel Estévez Saá, Universidad de Sevilla: “ <i>The Sweetest Dream</i> de Doris Lessing como ejemplo de denuncia y del nuevo debate norte-sur”.	170
José Francisco Fernández Sánchez, Universidad de Almería: “Reencuentro con “Almería”, de Aldous Huxley”.	178
Concepción Fernández Soto, IES “Fuente Nueva” El Ejido (Almería): “Ícara (1910, 1911), de Eugenio Sellés. Un drama sobre el feminismo o la subversión de un modelo ibseniano”.	185
Isabel Gómez Acebo, Universidad Pontificia de Comillas: “La ternura, una actitud que en el Mediterráneo redujo a las mujeres”.	200
Ana Guil Bozal, Esther Villela Rodríguez, Universidad de Sevilla: “Explorando barreras de género en la profesión de enfermería”.	212
Graciela Kohan Starcman, escritora y editora de la revista Raíces Judías: “De la espada a la pluma”.	240
M ^a Ángeles Larumbe, Universidad de Zaragoza: “Compromiso y acción del feminismo de primera generación en España: Una nueva lectura desde la teoría de las minorías activas”.	251
Antonio Marín Albalate, poeta: “De Özlem Kumrular: sistólica semblanza o así”.	271
Milagro Martín Clavijo, Universidad de Oviedo: “La maternidad a escena: Trilogía della luna de Roberto Cavosi”.	279
Esteban Mate, Editorial Anthropos de Barcelona: “Voces sin rostro. Por una cultura de la memoria y de la invención”.	299
Emanuela Mini, I.E.S. Doñana, Almonte, Huelva: “Notas sobre el Decamerón de Boccaccio y las novelas de Mariana de Carvajal y Saavedra”.	305
Giuliana Morandini, escritora: “La identidad impura” (Traducción de Ángeles Cruzado Rodríguez).	316
Mercedes Navarro Puerto, Universidad Pontificia de Salamanca: “Sobre Eva, diosas y sabias: el buen “Género” de Génesis 2-3”.	322
Isabel Navas Ocaña, Universidad de Almería: “¿Y si don Quijote, Sancho y hasta el mismísimo Cervantes fueran mujeres?”.	337
Trinidad Núñez y Felicidad Loscertales, Departamento de Psicología Social. Universidad de Sevilla: “Ser mujer y periodista en el siglo XXI: un deporte de riesgo”.	354
Juan Antonio Pacheco Paniagua, Universidad de Sevilla: “La mujer árabe en el dilema de las teorías”.	373
Alejandra Pacheco y Costa, musicóloga, “Teresa Cabarrús: Una iniciativa para la formación artística en la academia Marshall de Barcelona”.	366
Isabel María Pérez Ruiz, Departamento de Enfermería y Fisioterapia. Escuela de Ciencias de la Salud, Universidad de Almería: “Mujeres cuidadoras principales en el Mediterráneo almeriense”.	379
Dolores Ramírez Almazán y Mercedes Arriaga Flórez, Universidad de Sevilla: “Techos de cristal en la universidad hispalense: identidades y saberes”.	392

Alicia Ramos González, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad de Granada: “De Sefarad a Yerushalayim. Escritoras de dos orillas”.	400
Ana M ^a Sánchez Catena, Universidad de Massachusetts: “Martirio: “Un espacio para la ‘mujer desesperada’ en la Postmodernidad”.	410
Víctor Manuel Silva Echeto, Universidad de Playa Ancha de Chile: “Comunicación mediática, nomadismo y desestabilización de las fronteras”.	421
M. ^a Jesús Soler Arteaga, Periodista: “Celia Viñas: pedagogía, poesía y costumbrismo en Almería”.	432
María Socorro Suárez Lafuente, Universidad de Oviedo: “Nawal al-Saadawi, las mujeres egipcias y la literatura”.	445
Antonio Torres, Director Territorial de RTVA en Almería: “Una etiqueta para la mujer: Persona”.	454
María Katjía Torres Calzada, arabista: “Estatus jurídico-social de la mujer en Marruecos”.	465
Leonarda Trapassi, Universidad de Sevilla: “Artemisia Gentileschi: entre deconstrucción y reescrituras modernas”.	478
Giampalo Vincenzi, Universidad de Macerata, Italia: “La intermediterraneidad de Toni Maraini”.	487



En este año 2005 nuestro Municipio, como Subsele Cultural de los Juegos del Mediterráneo, ha tenido el honor de acoger la celebración del **Congreso Internacional “MUJERES DEL MEDITERRÁNEO”**. Desde su propuesta inicial apoyé el proyecto con gran entusiasmo. Me ilusionó la idea de dar a conocer, más si cave, las valiosas aportaciones que las mujeres han hecho en el campo de la cultura y de la vida en general y que aún todavía no han sido puestas de manifiesto, ni incorporadas a la cultura.

Iniciativas como la de reunir a escritoras, artistas y pensadoras andaluzas, y de los países del Mediterráneo como Francia, Marruecos, Argelia, Túnez, Italia, Grecia, Egipto, Palestina e Israel, proporcionándoles vehículos de comunicación e intercambio cultural, tiene que dar frutos, prueba de ello son las presentes conclusiones.

Todos y todas debemos de empujar juntos y juntas hacia la misma dirección, hacia la dirección que nos conduzca a romper las desigualdades que se arrastran desde siglos entre hombres y mujeres, buscando el apoyo de las distintas religiones, culturas y políticas.

Desde Vera, un municipio bañado por el esperanzador mediterráneo, quiero ofrecerle mi humilde agradecimiento a todas las mujeres, a todas las madres, a todas esas hermanas e hijas que luchan por hacer de este mundo, un mundo mejor, y desearles al lector y/o lectora de estas páginas realicen un ejercicio de reflexión sobre qué podemos hacer particularmente para conseguir la armonía y el bien común entre nosotros y nosotras, y transmitámoslo con el ejemplo.

Amigos y amigas, gracias.



*Félix Mariano López Caparrós
Alcalde-Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Vera.*

LA DIOSA MADRE MEDITERRÁNEA

Los trabajos que aquí presentamos están presididos y bendecidos por la Gran Madrea, la Diosa Madre Mediterránea que simboliza la tierra, pero también la vida y la fertilidad en las primitivas culturas del Mediterráneo. Mucho antes de que naciera Europa, fruto precisamente del rapto y la violación de una mujer, y la cultura no conocía aún los refinamientos de la “barbarie”, como diría Walter Benjamín, en el culto y la cultura de la Diosa Madre todos los hijos eran iguales porque eran hijos del clan, y no existían ni los bastardos, ni los primogénitos ni la pureza del nombre, ni de la sangre.

Que mal se sentiría hoy la Gran Divinidad Mediterránea viendo que las mujeres tienen que trabajar el doble para ser reconocidas lo mismo que los hombres, tienen que soportar esa doble jornada que las obliga dentro y fuera de casa, tienen que ocuparse de cuidar a los que abandona el estado y tienen que hacerlo gratis y sin ser reconocidas. Que mal se sentiría la gran Madre viendo que en los libros de historia, de literatura, de filosofía, pero también de medicina y de matemáticas las mujeres, sus ideas y sus textos son las grandes olvidadas y silenciadas.

Por eso las aportaciones de este libro pretenden denunciar el sexismo como una práctica que crea desigualdad e injusticia social y, por tanto, impide la verdadera democracia en cualquier país. El sexismo y la misoginia en la práctica cotidiana genera desigualdades simbólicas que llevan a considerar lo femenino como secundario e irrelevante, en la práctica cultural cercena una parte importante de aportaciones, ideas, concepciones, belleza y saberes, y por último en la práctica de lo personal daña irremediablemente la autoestima de las mujeres. Los textos que aquí se recogen son una aportación para construir un conocimiento que tenga como base las experiencias reales de mujeres reales de diferentes países mediterráneos.

Los estudios de las mujeres implican a la sociedad en general porque ponen de manifiesto la transformación de los sistemas de representación y formulan nuevos valores sociales, valores más justos y valores más humanos. Por eso sé que la Diosa Madre Mediterránea, que acoge en su círculo de generosidad a todos y a todo, está presente aquí en estas páginas, porque ella está presente en todas las mujeres que construyen y no destruyen, en todas las mujeres que quieren convertir, como dice María Zambrano, la experiencia en conciencia. Conciencia social para que la libertad, igualdad y justicia sean para todos, hombres y mujeres y para que todos puedan acceder al patrimonio construido por las mujeres, con sus esfuerzos y con sus talentos a lo largo de los siglos.

Una cultura en la que hombres y mujeres puedan verse igualmente representados y puedan igualmente reconocerse.

Que la gran Madre les acompañe y nos acompañe.

*Mercedes Arriaga Flórez
Universidad de Sevilla*



LA MUJER JORDANA HOY

Ahmad Husein Al-Affif
Universidad de Jordania/Amman

Antes de hablar sobre la mujer jordana me gustaría describir a grandes rasgos su país, Jordania, que, según mi punto de vista, es necesario para entender el asunto de la mujer. Estratégicamente, Jordania es un país del Oriente Próximo que lleva desempeñando un papel muy importante en la región desde hace muchos siglos hasta hoy en día. En el 26 de octubre de 1994 los líderes de este país junto con los líderes de Israel firmaron un acuerdo de paz para acabar los 46 años de guerra abierta y empezar una nueva era de desarrollo e inversión, después de sufrir presiones económicas como consecuencia de la Guerra del Golfo en 1991.

Según las estadísticas del estado, casi el 20% de la población vive en el umbral de la pobreza. El desempleo tiene un nivel muy alto y llega al 15%, aumentando cada año este porcentaje. Jordania es un país muy pequeño y su extensión, después del último intercambio territorial con Israel en el año 1998, es de 92,300 kms cuadrados, de los que el desierto forma casi el 80%. Según las estadísticas del año 2003, la población del país es de 5,5 millones, y podemos añadir a este número más de medio millón de refugiados iraquíes que entraron en el país tras la última guerra organizada por EE.UU contra el antiguo régimen de Saddam Hussein.

Jordania posee pocos recursos naturales, o mejor dicho, son recursos limitados, especialmente el agua que constituye el problema más grave para el futuro del país. Hay recursos minerales: el potasio y el fosfato; pero no podemos considerarlos como recursos suficientes. Por lo tanto, podemos decir que la población del país es su recurso fundamental. Según las últimas estadísticas, el 90% de la población vive en las zonas urbanas del norte, donde, por una parte, se encuentra el mejor clima, y por otra donde se concentra el 80% de la fuerza laboral y las oportunidades de trabajo.

La religión de la mayoría es el Islam; casi el 97% son musulmanes y el 3% son cristianos. Sin embargo, hay libertad y tolerancia entre las dos religiones. Pero el ser un país musulmán no significa que exista una privación de derechos para las mujeres. Muchos piensan que las mujeres árabes, en general, y específicamente las jordanas, se sienten deprimidas por el estilo de ropa que usan, el velo y el vestido largo que cubren todo el cuerpo menos la cara y las manos. En realidad, la mayoría de estas mujeres visten esta ropa por su fe. En el Islam hay una descripción sobre cómo deben ser las vestimentas femeninas y masculinas, por esta razón estas mujeres, creyentes y conservadoras, visten así siguiendo estas enseñanzas, no como piensa la mayoría, obligadas por sus maridos o padres. Hay que tener en cuenta que Jordania es un país abierto y a pesar de ser un país musulmán su población disfruta de libertad. En otras palabras, en la sociedad jordana aparecen distintas tendencias y cada cual se viste de la manera que desea sin las restricciones que existen en otros países musulmanes. Por lo tanto,

podemos ver en este país mujeres ataviadas de diferentes maneras; unas con velo y ropa larga y otras con ropa occidental y moderna.

Como todos los países del mundo, Jordania ha pasado por décadas de atraso social, económico y tecnológico. Es debido a muchos factores como: la ocupación del país desde 1516 hasta 1916 por las fuerzas otomanas, y después el mandato británico en la zona que duró desde los finales de la Primera Guerra Mundial hasta 1946. Todo eso dejó el país sumido en la pobreza y demandando una forma de vida más digna.

Otro factor es la estructura de la población de Jordania. Esta población es de origen nómada y posee tradiciones y costumbres conservadoras. La mujer durante esta época disfrutaba de pocos derechos en la vida social, pero podemos decir que todo fue debido a la ignorancia y al analfabetismo que podemos considerar como consecuencias de la ocupación del país o la región árabe en general.

Desde la llegada del rey Hussein al trono de Jordania, y después de la independencia en 1946, la situación empezó a cambiar en todos los sectores de la sociedad. La enseñanza se desarrolló rápidamente y se construyeron miles de colegios. Puedo decir que la situación de la mujer jordana ha mejorado significadamente durante las dos últimas décadas. El desarrollo es significativo en el aumento de la participación femenina en el mundo laboral y en la vida política. Durante el año 1991 las mujeres formaban sólo el 11% de la fuerza laboral. Sin embargo, se encontraba variedad en las actividades y los trabajos desarrollados por las mujeres. Su labor no consistía únicamente en el cuidado del hogar y los hijos, también desempeñaban trabajos remunerados en los campos de la enseñanza, la sanidad, el ejército y otros de tipo personal y libre.

18

El movimiento femenino en Jordania se encuentra en un cruce de caminos que puede hacer cambiar la situación y traer consigo más oportunidades que apoyen al desarrollo de la mujer en el país. En el Programa Nacional de Mujeres, Jordania formó una agenda para avanzar en la mejora de la situación de la mujer jordana. La princesa Basma, la hermana del rey Hussein, fue declarada la directora de dos organizaciones femeninas muy importantes en el país: la Comisión Femenina Internacional Jordana y el Forum Nacional de Mujeres Jordanas. Estas dos organizaciones lideran la coordinación de un programa de desarrollo para las mujeres y sus actividades.

Las actividades de la Comisión Femenina Internacional Jordana y el Forum Nacional de Mujeres Jordanas han destacado tres puntos sobre los que trabajar con las mujeres en Jordania: la pobreza, la mala integración de la mujer en la economía y la necesidad de fortalecer la participación política de la mujer para lograr sus derechos legales. Para solucionar el problema que constituye el primer punto enunciado, el gobierno ha creado unos establecimientos y fundaciones para ayudar a las mujeres a conseguir un trabajo y también facilitarles el aprendizaje de la artesanía tradicional, como las alfombras beduinas, los vestidos tradicionales de colores y también de diseños modernos como regalos hechos a mano con material reciclado, etc. Los mejores ejemplos de este tipo de fundaciones son: la Fundación de la reina Nour y la Fundación del Río Jordan, que fue fundada por la reina Rania hace 8 años. Hay también otro tipo de fundaciones que fueron inauguradas y financiadas por donantes extranjeros como: el Departamento Británico del Desarrollo Internacional, que realiza un tipo de entrenamiento para las mujeres, y la Organización Alemana de Ayuda, que ofrece prestamos en zonas rurales y urbanas.

En cuanto a la mala integración de la mujer jordana en la economía, estas fundaciones asesoran y demandan de manera legal la consideración de la mujer en el proceso y el mecanismo del desarrollo económico. Así, el género no debe ser una condición en los establecimientos del gobierno, ni tampoco en los privados; y ofreciendo oportunidades por igual para hombres y mujeres.

Podemos decir que la mujer jordana estaba interesada en el trabajo social y público desde finales de la Segunda Guerra Mundial. Desde aquella fecha empezó la formación de organizaciones feministas que pedían la igualdad con el hombre en los derechos y las oportunidades de trabajo. La verdadera tendencia de la mujer jordana hacia la política surgió durante los años cincuenta del siglo pasado acompañando la tendencia nacional de luchar contra el imperialismo. En 1954, una asociación feminista fue formada bajo el liderazgo de la Sra Emily Bisharat, que fue la primera abogada en Jordania. Esta fundación o unión tuvo un slogan: "Igualdad de derechos y deberes, una sola nación árabe".

En 1974, la mujer jordana obtuvo el derecho de voto. Sin embargo, esta fecha se considera un poco tardía en relación con Túnez, donde la mujer participaba en la política desde el año 1959, o en Marruecos desde el año 1963. Pero, podemos decir que desde el año 1974 la mujer jordana logró muchos de sus derechos políticos, incluso el de llegar a ser diputada en el parlamento. Si establecemos una comparación entre la mujer jordana y la mujer en cualquier otro país árabe que otorgó derechos a sus mujeres, encontramos que la mujer jordana disfruta de mejores condiciones, como el progreso de la producción doméstica, la renta per cápita, la educación, etc. El mejor ejemplo sobre el asunto de lograr sus derechos es la igualdad en el salario. En Jordania la mujer recibe su sueldo igual que el hombre por el mismo trabajo realizado, aunque el problema aparece en el sector privado donde las empresas, no sólo en Jordania sino en todo el mundo, se aprovechan de las mujeres y les pagan menos que a los hombres.

En cuanto a la participación de las mujeres en los partidos políticos, la presencia de la mujer jordana es limitada. Según una investigación realizada en el año 1993 bajo el título "Al-Urdun Al-Jadid Research Center" diez de los partidos políticos no mencionaron en sus programas ninguna actividad o previsión relacionadas con las mujeres. Sin embargo, ocho partidos formulan un párrafo general que trata la necesidad de igualar sus derechos a los de los hombres y defender los derechos sociales de las mujeres. O ayudarlas a superar los obstáculos que surgen en sus tareas de cuidar la familia, la construcción social, o su trabajo en general.

Unos años más tarde, algunas mujeres llegaron a ser líderes de partidos políticos y esta realidad cambió mucho las estadísticas del pasado sobre la ausencia de las mujeres en los partidos políticos y sus actividades.

La mujer jordana llegó a participar en el gobierno en 1979. El gobierno fue nombrado por el rey Hussein que eligió 23 ministros, un miembro de este gobierno fue una mujer que ostentó el cargo de Ministerio del Desarrollo Social. Desde esta época, la participación de las mujeres en los gobiernos fue considerada por los primeros ministros y siempre colaborando por lo menos una ministra en cada gobierno¹.

1) Los gobiernos en Jordania se forman por el rey que elige su primer ministro, y este se encarga de formar su gobierno para presentar sus miembros al rey. De este modo, desde el año 1979,

En cuanto a la participación de la mujer jordana en la fuerza laboral durante esta década, el gobierno declaró en un artículo que se refiere a la ley laboral que está prohibido acabar el contrato de la mujer si se encuentra en su sexto mes de embarazo o por maternidad. Además, la ley otorga el derecho a la mujer trabajadora de 10 semanas de baja maternal pagada y 8 semanas de descanso antes. La participación de las mujeres en fuerza laboral fue aumentada de 7.7% en el año 1979 al 15% en el año 1993. Cada año este porcentaje aumenta por la demanda de la mujer en trabajos administrativos, hasta el punto de recibir quejas de los hombres debido a la competencia que ejercen las mujeres a la hora de conseguir un puesto de trabajo.

Para concluir, podemos decir que la mujer jordana hoy ha llegado a participar en casi todas las actividades sociales, laborales, políticas y culturales. Su papel es muy necesario en la sociedad, así como su colaboración en todas sus actividades. Quizás haya diferencia entre la mujer jordana y la mujer occidental en algunos aspectos, pero eso no quiere decir que no exista igualdad. Según mi punto de vista, estas diferencias son debidas a la diferencia cultural, tradicional y religiosa que juega un gran papel importante en la formación de sus personalidades. Por lo tanto, para entender la situación de la mujer jordana, y la mujer árabe en general, no tenemos que establecer comparaciones con la mujer occidental. Sólo tenemos que comparar su situación anterior con la actual y comprender cuál es la tendencia del cambio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU RUMMAN, HUSSEIN, *Jordanian Women and Election Law*, Dar Sindbad Publication House, Amman, 1999.

ARAFAT, AHMAD, *Jordanian Women and Political Work*, Dar Sinbad Publication House, Amman, 2004.

ISMAIL, GHENA, "The Jordanian Woman's Struggle", *al-Raida*, No. 13 (74/75), 1996.

GENERAL FEDERATION OF JORDANIAN WOMEN, *Voice of Jordanian Women*, Quarterly Newsletter, No. 18. March, Amman, 2003.

WILSON, RODNEY, *Politics and the Economy in Jordan*, Routledge, London, 1990.

WORLD BANK, *The Development Indicators*, Washington D.C., 1997.

LA SITUACIÓN DE LA MUJER PALESTINA

Salam Almaslamami Ehmuda

PALESTINA HA SIDO SIEMPRE UNA NACIÓN OCUPADA, EXTORSIONADA INCLUSO POR SUS PROPIOS DIRIGENTES, PERO LO QUE NO SABEMOS ES QUE LA PEOR PARTE LA LLEVA LA MUJER, POR SU CONDICIÓN DE MUJER.

LA MUJER PALESTINA HA TENIDO QUE SUFRIR DURANTE TODA LA VIDA LA CARGA QUE CONLLEVA EN UNA SOCIEDAD PATRIARCAL, SUJETA A LAS DECISIONES DEL HOMBRE Y SI A ESO SUMAMOS EL CERCO ISRAELÍ AL QUE ESTÁN SOMETIDAS VEREMOS QUE LA MUJER EN PALESTINA TIENE UN FUTURO BASTANTE INCIERTO.

A CONTINUACIÓN EXPONDRÉ VARIOS PUNTOS PARA QUE SE PUEDA ENTENDER TODO EL CAOS EN LA VIDA DE LA MUJER PALESTINA.

-NO TIENE ACCESO A LA VIDA LABORAL FUERA DE CASA, YA QUE DE LA MANERA QUE ESTÁ EL PAÍS ES DIFÍCIL INCLUSO PARA LOS HOMBRES, CUANDO MENOS PARA LA MUJER.

-EL ESTRÉS PROVOCADO EN EL HOMBRE POR SU FALTA DE TRABAJO RECAE EN LA MUJER EN FORMA DE AGRESIONES, VIOLACIONES, ETC.

-EL HECHO DE DEMOLER LAS CASAS, LOS COLEGIOS, LAS UNIVERSIDADES, CONLLEVA EL CONSIGUIENTE PESO PARA LAS MUJERES, QUE SE VEN INDEFENSAS PARA PODER CRIAR A SUS HIJOS, EDUCARLOS, ETC.

-TIENEN QUE VISITAR A SUS FAMILIARES ENCARCELADOS Y EN LOS PASOS FRONTERIZOS ENCUENTRA PROBLEMAS CONTINUAMENTE. CIERRAN LOS PASOS, LAS TOQUETEAN, LES QUITAN EL VELO, INCLUSO HAN LLEGADO A LA VIOLACIÓN.

-LO MISMO OCURRE CUANDO TIENEN UNA URGENCIA MÉDICA, MUCHAS VECES ES DEMASIADO TARDE POR CULPA DE ESOS CONTROLES.

-EL MURO CONSTRUIDO POR LOS ISRAELÍES ES OTRO PROBLEMA AÑADIDO YA QUE SU CONSECUENCIA HA SIDO MENOS TRABAJO, MENOS CULTIVO, MENOS ESCUELAS, ETC.

-EL EXPULSAR A LOS HOMBRES DEL PAÍS RECAE TAMBIÉN EN LA MUJER, YA QUE QUEDA A EXPENSAS DE LAS FAMILIAS DEL MARIDO O DE LA AYUDA HUMANITARIA.

-LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES EN LAS CÁRCELES ES INHUMANA, NO LES DEJAN VER A LAS FAMILIAS, LAS VIOLAN, LAS TIENEN EN INVIERNO SIN LUZ NI CALOR, ETC.

-EN 1948 EL 60% DE LA POBLACIÓN SE QUEDÓ SIN HOGAR, SE INSTALARON EN CAMPOS DE REFUGIADOS (GAZA, CISJORDANIA) EN TOTAL POBREZA. EN LOS AÑOS 50-60-70 MUCHO EMIGRARON PARA TRABAJAR CON LO CUAL LOS CAMPOS ERAN LAS MUJERES, NIÑOS Y ANCIANOS, LO QUE INCREMENTA LA CARGA DE LA MUJER.

¿QUE PODEMOS HACER PARA PALIAR ESTA SITUACIÓN?

-FINANCIAR PROYECTOS QUE GENEREN OPORTUNIDAD DE EMPLEO PARA QUE PUEDAN MANTENERSE ELLAS Y A SUS FAMILIAS.

-AYUDAS PARA PODER ENVIAR A SUS HIJOS AL COLEGIO, YA QUE ES EVIDENTE QUE SI LE DAN DE COMER NO HAY POSIBILIDAD DE LAS DOS COSAS.

-CENTROS DE SALUD GRATUITOS DONDE PODER ACCEDER EN CASO DE ENFERMEDAD SIN DEPENDER DEL DINERO QUE SE TENGA EN ESE MOMENTO.

-APOYAR A INSTITUCIONES Y FINANCIARLAS A TRAVÉS DE PROGRAMAS DIRIGIDOS A REDUCIR EL SUFRIMIENTO A NIVEL PSICOLÓGICO Y INTERCAMBIAR CONOCIMIENTOS CON OTRAS INSTITUCIONES FUERA DE PALESTINA.

PARA CONSEGUIR TODO ESTO HACE FALTA QUE LOS PAISES DE TODO EL MUNDO SE COMPROMETAN PARA QUE HAYA ESA PAZ Y PROSPERIDAD QUE RECLAMAMOS PARA LA MUJER PALESTINA.

ME LLAMO SALAM ALMASLAMAMI EHMUDA, SOY NACIDA EN NABLUS (PALESTINA) LLEVO 18 AÑOS VIVIENDO EN BARCELONA Y QUISIERA QUE TODAS LAS MUJERES DE MI PAÍS PUDIERAN TENER LA OPORTUNIDAD DE VIVIR CON LOS MISMOS DERECHOS QUE YO TENGO, POR ESO DESDE AQUÍ LLAMO A TODAS LAS PERSONAS QUE PUEDAN HACER ALGO PARA PALIAR ESTA SITUACIÓN.

MUJER INMIGRADA Y EMPRENDEDORA

Ángeles Arjona Garrido

Laboratorio de Antropología Social y Cultural Universidad de Almería

INTRODUCCIÓN

La emigración femenina ha sido invisible en los diferentes estudios de movimientos de población, sin embargo, en los últimos años ha ido cobrando importancia social y económica. Aunque, como ya ocurriera con los hombres, de lo primero que se han preocupado las investigaciones ha sido por las cuestiones relacionadas con el perfil sociodemográfico, la incorporación al mercado laboral, el origen de las migrantes, etc.; en definitiva, es un análisis del fenómeno centrado en aspectos cuantitativos.

Sin embargo, la evidencia empírica (véanse, Solé, 1994; Ribas, 1997; Oso, 1998; Arjona, Checa y Ación, 2005, entre otros) muestra que en el desplazamiento de la mujer hay una importante movilización de recursos -tanto de clase (capital financiero, humano, cultural y social) como étnicos (redes sociales, préstamos étnicos, solidaridad étnica)-, unida a un despliegue de estrategias que supera el marco de lo estrictamente económico, para conseguir que el proyecto migratorio sea exitoso tanto para ellas como para sus familias -en origen y en destino-.

De este modo, y pese a la segmentación del mercado de trabajo, algunas mujeres migrantes han conseguido, tras sortear gran cantidad de obstáculos, escapar de la discriminación en los puestos del mercado e instalar un negocio por cuenta propia, con diferentes fórmulas, a veces en economía sumergida.

Analizamos aquí algunos conceptos relacionados con la incorporación laboral de las mujeres inmigradas en destino y describimos las estrategias desarrolladas para escapar a la dualización del mercado, con la puesta en marcha de un proyecto empresarial que presenta a una mujer independiente y autónoma, con ganas de superar la exclusión y discriminación a la que, generalmente, por ser mujer e inmigrante está sometida.

MUJER INMIGRADA: TRABAJADORA VISIBLE EN UN MERCADO SEGMENTADO

Tradicionalmente, los estudios de migraciones han relegado profundizar en el análisis de las motivaciones, características y oportunidades desde una perspectiva de género. Esto es, las teorías migratorias no han tenido en cuenta las variables que inciden en las migraciones femeninas. Sin embargo, esta ausencia de estudios no significa una menor presencia o importancia de la mujer en los movimientos migratorios, como señala Juliano (2000:382) la mujer es *estructuralmente viajera*, “la idea de la migración femenina como dependiente de la masculina se apoya en un estereotipo muy consolidado según el cual el hombre es más móvil geográficamente (...). Sin

embargo, esto es falso en su conceptualización misma dado que la inmensa mayoría de nuestras sociedades son patrilocales, lo que significa que el modelo tradicional de la mujer es el de la mujer que abandona su hogar de origen para ir a vivir al lugar del marido”.

En España, será a partir de los años noventa cuando se comienzan a analizar las particularidades de los procesos de migración de las mujeres (ver Aubarell, 2000), si bien, más centrados en los contextos de recepción que en el proceso global de la emigración. De hecho, en los estudios de corte tradicional no se tenía en cuenta el rol primordial que la familia tenía en el hecho migratorio, en la configuración de redes transnacionales y en la variedad de tácticas de migración desde un punto de vista global “en la actualidad y básicamente gracias a los estudios que enfatizan el papel de las redes migratorias, se ha puesto en descubierto la diversidad de estrategias familiares y comunitarias de las mujeres así como la complejidad de las divisiones de género en el análisis de las unidades domésticas” (Ribas, 2001: 75).

Además, en los últimos años, diferentes procesos que operan en los contextos de recepción están haciendo necesaria la incorporación laboral de la mujer inmigrante. Nos referimos a envejecimiento de la población, incremento laboral extradoméstico de mujeres autóctonas, y un cambio en general del estilo de vida español, “el proceso de externalización de las tareas de reproducción social genera nuevas ocupaciones, caracterizadas por la precariedad, el desprestigio social y la invisibilidad, que no son absorbidas por la mujer trabajadora autóctona, lo que genera una demanda de mujeres extracomunitarias para llevarlas a cabo” (Parella, 2000:277). Se trata, en suma, de ocupar los puestos de trabajo en los llamados servicios de proximidad que la mujer autóctona no puede o no quiere seguir desempeñando. En contraste con lo que se podría esperar, el hombre actual sigue estando más presente en la esfera laboral externa que en la doméstica, la negociación familiar pasa por la contratación de una trabajadora que supla “la doble presencia” de la mujer dentro y fuera del hogar. Así, y en función de una mayor capacidad adquisitiva de la familia, ambos cónyuges pueden utilizar su tiempo libre en diversas actividades de ocio. La incorporación de una trabajadora inmigrante a los servicios de proximidad está repitiendo una diferenciación de roles de género, lo que supone un trasvase de desigualdades de clase y etnia dentro del propio colectivo de mujeres (Torns, 1999).

Estos antecedentes provocan que las diversas investigaciones que se están llevando a cabo actualmente en España tengan una base muy importante de análisis desde una óptica de la incorporación laboral. Como apunta el Colectivo Ioé (2001:105) la imagen tópica de la inmigración laboral en nuestro país de un varón joven, trabajador asalariado, que ocupa puestos que requieren poca o ninguna cualificación previa ya no responde fielmente a la realidad”. De hecho, son muchos los estudios que demuestran que diferentes grupos de mujeres inician solas el proceso migratorio (véanse, entre otros, los trabajos de Gregorio, 1998 y Checa, 2005), lo que provoca que se tenga necesariamente que ver el fenómeno desde una perspectiva de género.

De este proceso de incorporación laboral, y esto es quizá lo más destacado, las mujeres migrantes están sometidas, más duramente si cabe que los hombres, a una discriminación en el acceso a determinados puestos de trabajo. Esto viene determinado, principalmente, aunque no solo, por el contexto de recepción. Según la

corriente teórica institucionalista (Doeringer y Piore, 1971; Piore y Berger, 1980) el mercado de trabajo está segmentado y queda estructurado en dos sectores: el primario y el secundario. En el segmento primario se encuentran los puestos de trabajo con salarios relativamente elevados, buenas condiciones en el empleo, posibilidades de avance, equidad y procedimientos reglamentados en cuanto a la administración de las normas laborales y estabilidad en el puesto de trabajo.

En cambio, el segundo sector ofrece puestos de trabajo generalmente mal pagados: los empleados -mayoritariamente mujeres, jóvenes y grupos minoritarios, étnicos y raciales- tienen pocas posibilidades de ascender y con un desarrollo de sus tareas muy controlado por los jefes o supervisores, lo que ocasiona favoritismos y una disciplina laboral caprichosa; son poco cualificados, suelen padecer inestabilidad en el empleo y una rotación frecuente. Por tanto, este segundo segmento está compuesto de actividades de carácter servil y suelen engrosar la economía marginal o informal.

Los logros de la clase trabajadora autóctona han estado sustentados por su capacidad de negociación, a través de ella han catalogado a los trabajos a partir de su nivel de aceptabilidad, esto es, rechazan trabajos poco estables y seguros, que tengan poco status y escasas o nulas posibilidades de promoción. Con mucha frecuencia son estos nichos laborales a los que se van a incorporar los inmigrantes, es decir, trabajos que para los autóctonos no superan el “nivel de aceptabilidad”. Cachón (2003:14) define el nivel de aceptación de las condiciones de trabajo “por la posición que ocupan los trabajadores en el sistema de reproducción social, tanto en la familia como en la estructura de clases”. Los inmigrantes se ven abocados a estos segmentos secundarios incluso desde las políticas de inmigración; por ejemplo, no permitiéndoles o retrasando la convalidación de sus estudios, ofreciéndoles un contrato en origen inferior a su titulación, no ofertando en los contingentes puestos de trabajo distintos a la agricultura, pesca, construcción o servicio doméstico, etc.

Pero además, desde otras esferas de análisis se han destacado las características de los trabajadores -sexo, etnia, estado civil, edad- y su origen social como elementos que conducen a pertenecer a un segmento u otro. En los estudios de Edna Bonacich (1972) se explica que existe una segmentación étnica en el mercado de trabajo, producida al existir en el mercado al menos dos grupos de trabajadores que tienen un precio diferente para desempeñar el mismo trabajo, en lo que se refiere al salario, el coste de reclutamiento, el transporte o la pensión, etc.

A partir de esta idea también Wallerstein (1991:56) observa que “el capitalismo, como sistema, engendra racismo”, en el sentido de “etnificación de la fuerza de trabajo”. De esta manera, el racismo se convierte en un instrumento utilizado por los empresarios para mantener el capitalismo como sistema, al jerarquizar la fuerza de trabajo en segmentos profesionales a los que corresponden diferentes remuneraciones, siempre en función de ciertos criterios sociales -origen, raza, cultura de los trabajadores-: se les asignan salarios muy inferiores a los que podría justificar el criterio meritocrático.

Los inmigrados aceptan condiciones laborales muy precarias, convirtiéndose, asimismo, en categorías parecidas de trabajadores, a precios mínimos radicalmente diferentes, estando dispuestos a desempeñar tareas de bajo nivel y ganar bajos salarios, ya que no tienen ni oportunidades ni expectativas amplias de empleo.

Esta situación se torna más grave cuando el inmigrante está indocumentado.

Puesto que vive expuesto a los abusos de cualquier explotación y no sólo se encuentra en condiciones de vida muy difíciles, sino que también está privado de otros derechos; lo que le sitúa en una postura político-legal inferior a la situación de los demás trabajadores autóctonos e inmigrados. En muchos casos las propias instancias políticas -políticas migratorias, de canalización de flujos migratorios, legislaciones laborales, etc.- de la sociedad de llegada contribuyen con ofertas de puestos de trabajo propios del mercado secundario, reforzando así la fragmentación de la clase obrera. Por eso, Phizacklea (1984:208) afirma que “la posición político-legal inferior del trabajo migrante, al negar ciertos derechos civiles y políticos y vincular contratos laborales y derechos de residencia, es reforzada por el Estado y se menciona como uno de los determinantes principales de la mayor explotación del trabajo migrante”.

Además, respecto a las mujeres migrantes sus circunstancias pueden ser sin duda más dramáticas, su condición es aún más grave, ya que forman una categoría de trabajadoras extranjeras constantemente explotadas y marginadas (experiencia que ya padecían en sus países de procedencia).

En esta misma línea, Wallerstein (1991:59) afirma que la discriminación por sexo que padecen las mujeres en el mercado de trabajo las obliga a “trabajar para crear plusvalías para los propietarios del capital, que ni siquiera les pagan lo más mínimo”. Esta práctica “consiste en proclamar que en realidad su trabajo no es tal”. De la misma forma, “inventamos el concepto de ‘ama de casa’ y afirmamos que no trabaja, que se contenta con ‘llevar la casa’. Y así, cuando los gobiernos calculan el porcentaje de mano de obra activa, las amas de casa no figuran ni en el numerador ni en el denominador de la operación”.

26

Por tanto, y debido al alto grado de segregación según actividades, las mujeres siguen ocupando los puestos de mayor flexibilidad y precariedad. Asistimos, por ende, a un proceso de etnodiscriminación que condena a los colectivos a desempeñar y ocupar determinados nichos laborales (Arjona, 2004) que impiden su promoción económica y social. En esta inserción laboral dentro del segmento secundario, las mujeres inmigradas se incorporan mayoritariamente al servicio doméstico y la agricultura. Además, son cada vez más numerosas en hostelería, limpieza y comercio, como empleadas; en general, son visibles en determinados empleos en el sector servicios a los que hay que sumar la prostitución.

Para escapar a esta segmentación del mercado, algunas mujeres inmigradas optan por el autoempleo, en diferentes estrategias y fórmulas, algunas formales, otras no.

Hemos realizado trabajo de campo con las mujeres inmigradas emprendedoras en Almería, utilizando las técnicas de la entrevista en profundidad, la observación participante y el grupo de discusión. Durante la realización del trabajo de campo en 2004, recabamos información de 39 mujeres inmigradas, que simbolizan una búsqueda de estrategias económicas para escapar de la dualización del mercado de trabajo.

MUJER INMIGRADA Y EMPRENDEDORA: CONCEPTOS

En este trabajo vamos a entender la incorporación de la mujer inmigrada al mercado de trabajo como autónoma dentro del marco teórico de la *economía étnica*.

El origen del concepto de *economía étnica* lo encontramos en la teoría de las *minorías intermediarias* (Bonacich, 1973).

Las minorías intermediarias son un grupo de inmigrados que diseñan un proyecto migratorio coyuntural, tratando de ahorrar lo máximo posible y regresar pronto al país de origen, para ello, convierten el autoempleo en la mejor salida. De tal forma que el término minoría implica subordinación y estar en menor número. El término *intermediario* es más complejo, ya que se coloca en una situación paradójica, pues, de un lado, aparece mezclado junto al éxito económico y, de otro, muestra un reducido poder político. No obstante, la particularidad esencial de esta figura es el autoempleo en empresas familiares ubicadas en barrios pobres o guetos de inmigrantes, ocupando los nichos laborales del sector secundario abandonados por los autóctonos. Aunque en la actualidad también se han insertado en barrios de clase media con actividades dedicadas al sector servicios. Pero, en cualquier caso, apenas establecen lazos con las estructuras sociales de la comunidad en la que ellos dirigen sus actividades económicas

Paralelamente a esta figura, existen empresarios de enclave. Éstos quedan definidos principalmente por la coetnicidad, tanto en el uso de las estructuras sociales, como en la ubicación. Esto es, son negocios que operan en barrios de inmigrantes donde la mayoría son coétnicos -condición que no se da con las minorías intermediarias- y existe un sistema de relaciones sociales que les hace autosuficientes, aquí cobra fuerza la hipótesis de la solidaridad étnica. Light (1972) demuestra que cuando esta solidaridad funciona las empresas étnicas no tienen necesidad de abastecer a otro mercado abierto. Pese a ello, la concentración de los negocios en determinados lugares también viene determinada por otros motivos, más allá de la solidaridad, como la discriminación laboral y residencial, capacidad de endeudamiento, años de estancia, etc. (Checa, 2004). Así, la diferencia está condicionada por las estructuras sociales y relacionales de las transacciones económicas.

El concepto de *economía étnica* tiene su origen inicial en estas minorías intermediarias, aunque estamos ante un estadio superior, de mayor complejidad en el fenómeno. Cuando Bonacich y Modell (1980) definen *economía étnica* intentan diferenciarla del empleo generado por la *economía general* o *global*, para poner el acento en los empleos que las diferentes minorías étnicas generan para sí mismas. La *economía étnica* incluye cualquier persona inmigrante que sea empleador, autoempleador o que esté empleado en empresas co-étnicas. Así, “el contorno de una *economía étnica* está definido por la raza, etnicidad u origen nacional, caracterizándose por alcanzar ventajas en las relaciones entre los propietarios de negocios y propietarios y trabajadores del mismo origen nacional” (Logan, Alba y McNulty, 1994: 698).

Desde un punto de vista institucional, en ocasiones, la *economía étnica* funciona, como mercados de trabajo internos, a fin de proteger a los inmigrados de la competencia del mercado de trabajo general, mientras adquieren las habilidades para montar su propio negocio (Jiobu, 1998). Algunos investigadores del campo de los emprendedores étnicos han sugerido que la *economía étnica* funciona como una “escuela de emprendedores” (Light y otros, 1994).

La concentración de un determinado número de negocios en torno a un asentamiento anterior de población inmigrada provocó el debate científico a principios

de los años ochenta. Fue entonces cuando a la noción de economía étnica se le añadió la variable territorial y apareció el concepto de *enclave económico étnico*. Portes y Wilson (1980) se refirieron al enclave en términos económicos y ocupacionales, como la concentración en un espacio físico, generalmente un área metropolitana, de firmas o empresas étnicas que emplean una proporción significativa de trabajadores de la misma minoría y cuyos clientes son fundamentalmente coétnicos. Desde el punto de vista teórico, los autores muestran consenso a la hora de advertir que el concepto de enclave étnico proviene de la literatura del mercado de trabajo segmentado (Piore, 1974) y de las teorías sobre las minorías intermediarias. En consecuencia, sus postulados se centran en la bifurcación de dos economías distintas que forman una economía dual. De este modo se distingue, por un lado, la economía central, caracterizada por grandes, vigorosas y saludables empresas y, por otro, la economía periférica, caracterizada por estar compuesta de empresas atrasadas con escaso desarrollo, y ser de competición libre (Wilson y Martin, 1982).

Como se deduce, el concepto de enclave étnico, a diferencia del de economía étnica, introduce una referencia explícita a la dimensión espacial, aunque el espacio no actúa únicamente como contenedor material de relaciones sociales; ya que estos enclaves requieren de una gran densidad de población inmigrante, así se aseguran un amplio mercado potencial autóctono: además del cliente inmigrado, tienen a proveedores, locales, asesoramiento, etc.

Las pautas de localización varían atendiendo a la diversificación de la oferta de productos y servicios del enclave y, a su vez, por su repercusión en sectores más amplios de población. De este modo podemos encontrar negocios que funcionan con la lógica de los autóctonos, en lugares céntricos, de tránsito, enfocados a una venta amplia que incluye a todo tipo de clientes. No obstante, el negocio más frecuente es el enfocado a los coétnicos, ya que en ellos se encuentra su mercado más seguro (Kloosterman y Rath, 2001:197). En el enclave, además, se cuenta con una amplia fuerza de trabajo coétnica barata, a disposición del empresario, configurando, al mismo tiempo, un espacio de socialización y de autoayuda.

Resta decir que en el marco contextual europeo los enclaves son muy poco frecuentes, en España aún son inexistentes, aunque en algunas zonas del país comienzan a observarse algunos rasgos incipientes del fenómeno (El Puche en Almería, Lavapiés en Madrid, Ciudad Vella en Barcelona, etc.)

Además de la agrupación de negocios en un espacio determinado, marcada por la anterior concentración de población inmigrada, se hace necesaria una mejor precisión conceptual. Por ello, Light y Gold (2000:5) resaltan que “definir economía étnica como los autoempleados y empleadores, sus trabajadores familiares no asalariados y sus empleados coétnicos es válido únicamente para describir la *economía de propiedad étnica*, que tan sólo es un componente de la misma sin abarcar la totalidad”. De ahí, que en la actualidad se mantenga que la *economía étnica* consta de dos sectores: *la economía étnicamente controlada* y *la economía de propiedad étnica*. Estamos, por tanto, ante un proceso económico en el que, en primer lugar, puede existir control del inmigrado sobre la empresa, aunque él no sea propietario. Y, en segundo lugar, una *economía de propiedad étnica*, donde el control y la propiedad coincidan en la misma persona, pudiendo repercutir en una mayor contratación de empleados coétnicos.

Ahora bien, tanto la economía étnicamente controlada, como la economía de propiedad étnica tienen subsectores formales, informales e ilegales (Tienda y Raijman, 2000). Las diferencias estriban, por un lado, en el pago o impago de impuestos y reconocimiento oficial -formal e informal-; por otro, en la oferta y distribución de productos o mercancías prohibidas.

Del mismo modo, es preciso señalar la diversidad de procesos de inserción, desarrollo empresarial y, sobre todo, los tipos de empresas que aparecen y coexisten en espacio y tiempo. Nos valemos de la clasificación de Ambrosini (1998) que elabora una tipología de empresas étnicas: en primer lugar, están las empresas típicamente étnicas, dedicadas a satisfacer la demanda de productos y servicios de una comunidad inmigrada lo suficientemente numerosa, que de otro modo se vería privada de ellos (v. gr., la alimentación). En segundo lugar, existen empresas intermedias, especializadas en ofrecer a la población productos y servicios que no son “típicamente étnicos”, pero que requieren de algún tipo de mediación para obtenerlos (v. gr., servicios legales, médicos, agencias de viaje). En tercer lugar, encontramos las *empresas exóticas*, que ofrecen productos específicos de los distintos países de origen, pero para un público heterogéneo (v. gr., espectáculos, restauración, bazares). En cuarto lugar, se sitúan las empresas abiertas, menos identificadas con el grupo étnico, pero que compiten con el “mercado normal”, especialmente en aquellos trabajos relacionados con el sector servicios (v. gr., empresas de telefonía, envío de dinero). Por último, las empresas refugios, muy difíciles de catalogar, ya que están en función de sus productos y mercados, se caracterizan por una situación marginal dentro de los diferentes sectores productivos (v. gr., la venta ambulante).

Llegados a este punto cabe preguntarse: ¿dónde encajan en este entramado conceptual los negocios regentados por las mujeres inmigradas? Nos vamos a centrar en tres casos particulares. Primero, las latinoamericanas -Colombia, Ecuador, Argentina, etc.-, en alimentación, textil, peluquería, bar y las senegalesas en venta ambulante. Segundo, las marroquíes como “ayudantas” en el negocio con sus maridos, y, por último, las nigerianas, en negocios de prostitución.

LAS “EMPRESAS” DE LAS MUJERES INMIGRADAS: ESTRATEGIAS ECONÓMICAS

El primer grupo de mujeres que analizamos son las latinoamericanas y senegalesas en negocios abiertos al público dedicadas comercio de alimentación, textil o peluquería. Conceptualmente se trata de minorías intermediarias para los casos de venta ambulante y de un proceso inicial de economías étnicas cuando existe un local abierto que ubican cerca de una comunidad étnica inmigrada. Estamos, además, ante un tipo de negocio de propiedad étnica o de control que abastece de una serie de productos o servicios que los inmigrados no encuentran en otro lugar. La venta ambulante encaja en el concepto de empresa refugio, así podemos encontrar mujeres que están instaladas formalmente y otras que no pagan impuestos ni tienen licencia de los ayuntamientos donde ponen el puesto en el mercado. Por su parte, las que tienen un local son empresas típicamente étnicas y, debido a un mayor control por parte de la administración local, son empresas formales.

En esta tipología contactamos con 18 mujeres, 4 de las cuales provenían de

Colombia, 3 de Argentina, 5 de Ecuador y 6 eran senegalesas. Son mujeres jóvenes, sus edades oscilan entre los 25 y 40 años. Tanto las trayectorias vitales, el proyecto migratorio como los negocios regentados varían sustancialmente entre unas y otras, sin embargo, se pueden distinguir el despliegue de unas estrategias comunes en los casos estudiados. La primera es la particularidad de los empleados y clientes. En el caso de tener empleados éstos son de la misma nacionalidad de las mujeres, y suelen tener relación de parentesco con ellas: cónyuge, hijo o hermano. Por su lado, los clientes son mayoritariamente inmigrantes, donde destacan a su vez los coétnicos. En consecuencia, resulta evidente que las relaciones entre las propietarias, los empleados y los consumidores trascienden de una estricta dependencia comercial y supone la aceptación de unas normas de reciprocidad. Dicho de otro modo, uno de los elementos clave en el funcionamiento de este tipo de economía es la solidaridad étnica, derivada de una identidad, que intensifica la sensación de comunidad y de pertenencia al grupo. Sin duda, el sentido de comunidad y la autoidentificación como tal incrementan la solidaridad (Waldinger, Aldrich y Ward, 1990), elemento clave para la consolidación del empresariado étnico, puesto que los coétnicos van a preferir recurrir a estos negocios antes que a los regentados por los autóctonos.

En segundo lugar, se produce la concentración de negocios étnicos en lugares de alta densidad de inmigrantes, aunque éstos sólo son capaces de dar trabajo a unos pocos y sus transacciones económicas son reducidas, por lo que estamos ante pequeños negocios de carácter familiar. La particularidad de ser pequeñas empresas conlleva que la rentabilidad está sujeta a varias condiciones donde, de nuevo, la empresaria moviliza todos sus recursos disponibles para maximizar las ventajas en su negocio: uno, la diversidad de productos ofertados. La mayor parte de los negocios ofrecen diversos servicios o productos a sus clientes, con la finalidad de obtener más beneficios. Así, por ejemplo, en una peluquería también podemos adquirir productos de alimentación. Dos, negocios sin horarios. Tanto la apertura como el cierre se adaptan a los horarios de sus clientes. Así, la mayor cantidad de ventas las obtienen a partir de que sus coétnicos y otros inmigrantes concluyen su jornada laboral. Tres, salarios inexistentes cuando el empleado es un familiar -hijo o cónyuge- o bajos cuando el empleado es un coétnico no familiar. Y, cuatro, irregularidad. Las empleadoras, salvo contadas ocasiones, no dan de alta a sus trabajadores.

El segundo grupo de mujeres estudiadas son las marroquíes que hacen las veces de ayudantas en el negocio de sus maridos. Son 13 mujeres que han llegado después del cónyuge, una vez que éste ha conseguido la reagrupación familiar. Se trata de mujeres jóvenes en una edad comprendida entre los 25 y 35 años. Tienen niños pequeños y han venido de forma regular trayendo a sus hijos si ya habían sido madres en destino.

Pese a que estamos ante un tipo de negocio en propiedad, donde tiene la titularidad el hombre, la mujer ejerce un papel secundario como empresaria, pues colabora en el negocio y ayuda a ejercer control étnico. Cuando se trata de negocios del colectivo marroquí lo normal es dedicarse a alimentación -carnicerías halal- y bazares, son por tanto, empresas típicamente étnicas, aunque algunas tienen un carácter más exótico, como es el caso de los bazares.

Las estrategias y sistema de relaciones laborales descritas para los negocios de mujeres latinoamericanas y senegalesas pueden volverse a aplicar ahora, aunque con

una diferencia importante: el mayor rechazo de la población autóctona a estos negocios que instala el colectivo marroquí. Y es que desde el punto de vista social la constante proliferación de pequeños comercios regentados por inmigrantes -especialmente marroquíes- está generando desconfianza al ser percibida por los autóctonos como una fórmula de asentamiento definitivo. Los vecinos almerienses próximos a los negocios están manifestando su descontento por el aumento de dicho fenómeno, los autóctonos están abandonando el lugar poniendo en venta o alquiler sus viviendas, siguiendo el proceso de invasión-sucesión y filtrado descrito en los trabajos clásicos de la Escuela de Chicago (Wirth, 1928). En suma, entre los autóctonos se crea una gran suspicacia cuando se produce la apertura de un negocio étnico. Se muestra recelo ante el triunfo, es el extrañamiento ante que puedan ascender socialmente. En este sentido apunta Meillassoux (1989:171): “se considera a los trabajadores de origen extranjero como menos cualificados a priori, y se les dirige así, arbitrariamente, mediante este juego tramposo, hacía los empleos peor pagados y menos estables”.

El último grupo de mujeres emprendedoras estudiadas son las nigerianas que regentan locales donde se ejerce la prostitución, aquí cobra importancia el concepto de empresaria de enclave, ya que se determina la ocupación en función de la ubicación en el espacio. Pero, además, siguiendo a Ambrosini (1998) se trata de empresas refugio. Estamos ante el caso más paradigmático de exclusión en el mercado general abierto y la apertura del “negocio”, incluso para el ejercicio de la prostitución, es una válvula de escape a la discriminación y al estigma. “Pero la prostitución no es el origen del problema, sino la consecuencia de nuestro modelo social, incapaz de dar salida a diversas situaciones de discriminación y exclusión, que él mismo genera, y que afectan especialmente -pero no sólo- a las mujeres. Un modelo que dualiza no sólo en el terreno de lo económico y social, sino también en el de las ideas y la moral, y en particular en el de la consideración de las relaciones sexuales, afectivas, etc. Un doble sistema de cánones morales que re-crea la estigmatización y termina convirtiendo a estas mujeres en responsables de sus propias insatisfacciones” (Acién y Majuelos, 2003: 47).

Si partimos de los estudios norteamericanos serían considerados como negocios de control o propiedad étnica ilegales, pero en España y puesto que el ejercicio de la prostitución no es ilegal, debemos encuadrar el fenómeno dentro de un perfil de economía de control o propiedad informal, con la variable añadida de la concentración espacial. Únicamente podríamos hablar de algún elemento ilegal, cuando en los locales donde se ejerce la prostitución entran en juego otras actividades -venta de droga, tráfico de armas, documentos falsos, etc.- Pero estas cuestiones ni las hemos descubierto en el trabajo de campo, ni son de interés para el objetivo de esta investigación.

El perfil sociodemográfico de las trabajadoras lo hemos obtenido a partir del contacto y entrevistas con una muestra de 8 mujeres nigerianas que hacen las veces de *mamis* o jefas. Las gestoras de los negocios que aquí hacemos referencia son mujeres que, en su mayoría, ejercieron la prostitución en el pasado, aunque ninguna en su país de origen. Todas son nigerianas y de edades comprendidas entre los 24 y 52 años. Por lo general, llevan bastante tiempo en España -de tres a nueve años- y conocen perfectamente la actividad, ya sea porque anteriormente han trabajado en la zona en un local de las mismas características o porque fueron pioneras en ello hace años.

También, en ciertas ocasiones no tienen permiso de trabajo, lo que limita

sus posibilidades de trabajo: “y una vez conseguidos los papeles, deciden alquilar su propia casa, dejando el trabajo, pero compartiendo vivienda con otras mujeres que sí lo ejercen. Así mantienen una actividad relacionada con la prostitución, pero sin ejercerla directamente: realquiler de vivienda, venta de bebidas, etc. Otras veces inician la búsqueda de un trabajo autónomo: locutorio, tienda de productos africanos, peluquería, etc.” (Acién y Majuelos, 2003:105).

Todas ellas abandonaron su país buscando un futuro mejor en Europa. No sabían lo que buscaban, tampoco lo que iban a encontrar pero emprendieron el viaje solas, lo que muestra una migración femenina independiente, forman parte, pues, del creciente número de mujeres que protagonizan la llamada “feminización de la inmigración”.

Sus itinerarios laborales han sido diversos, la mayoría se dedicaban al comercio en sus países de origen: venta ambulante de alimentos, salones de belleza, etc. Su intención al viajar a Europa era trabajar “en lo que sea”, por ello, sus trayectorias laborales han sido heterogéneas en cuanto a las profesiones: fábricas, envasadoras, servicio doméstico, prostitución, venta ambulante, etc., como en los lugares: Lérida, Madrid, Valencia o Bilbao. Pero en cualquier caso existe un denominador común: presencia de población nigeriana y búsqueda de redes de apoyo.

Por tanto, tras haber probado suerte en otros ámbitos y siendo insostenible cualquier empleo en situación documental irregular, han decidido montar su propia empresa, que les da seguridad e ingresos mínimos de forma mensual.

Otro aspecto importante que se deriva de estas actividades son las relaciones laborales y económicas entre las dueñas de las casas y las mujeres que allí trabajan. Generalmente, las chicas encuentran el trabajo y el lugar a partir de las redes sociales: compañeras que habían trabajado con ellas y ahora se encuentran aquí, amigas o amigos que les dicen donde hay trabajo, o por miembros de alguna de las redes responsables de su viaje. Aunque también es frecuente que ya se conocieran en el país de origen. Las chicas alquilan una habitación y trabajan en el local. Muchas veces se convive, o se pasa mucho tiempo allí: la dueña hace las funciones de coordinadora y las chicas se organizan para gestionar la casa y el bar.

El cuadro que adjuntamos a continuación es una síntesis de las principales características de estos tres modelos de empresarias inmigradas descritas.

Cuadro 1. Características de las mujeres empresarias inmigradas

Características	Latinoamericanas y senegalesas en negocios formales	Marroquíes como ayudantas	Nigerianas en prostitución
<p>Antigüedad de la corriente migratoria, necesidad de servicios a la comunidad inmigrante, presencia de “enclaves étnicos” y estructuración de las redes sociales y comunitarias. La estabilidad jurídica.</p>	<p>Aparición de empresarias étnicas (peluquerías, bares, alimentación, etc.). El apoyo de los “primeros empresarios”. El empresariado como estrategia refugio para salir del nicho del servicio doméstico y búsqueda de movilidad laboral</p>	<p>La primera corriente migratoria marroquí y el empresariado de “mayor estatus”, empresarios regulares al interior de los mercados. El empresariado como estrategia de movilidad laboral.</p>	<p>Aparición de “empresarias de enclave”. La dualización del mercado y la exclusión étnica provoca la incorporación laboral en la prostitución. Los cortijos como locales de trabajo y la mujer como empresaria étnica.</p>
<p>Situación familiar y tipo de migración</p>	<p>Mujeres casadas y la ayuda del marido de su mismo origen o español. La empresa como proyecto familiar protagonizado por la mujer. La migración de mujeres “jefas de hogar” y la presencia de hogares transnacionales. Una dificultad para la estrategia empresarial.</p>	<p>La migración marroquí familiar-la empresa-familia como estrategia de movilidad social. Mujeres “ayudantas de sus maridos”, en un papel secundario.</p>	<p>Mujer que emigra sola, con familia en origen. Desconociendo familiar de la situación en destino. En España entre 3 y 9 años. Mayoría llegan de forma irregular, sufragando los gastos ellas y su familia.</p>
<p>La experiencia empresarial previa y la socialización familiar en el trabajo por cuenta propia</p>	<p>Mujeres con bajo nivel de instrucción pero socializadas en el comercio, por tradición. La empresa como estrategia refugio La peluquería o la profesión liberal: estrategia de continuidad profesional</p>	<p>Mujeres con un bajo nivel de instrucción pero socializadas en el trabajo por cuenta propia. Tradición comercial familiar</p>	<p>Mujeres con un bajo nivel de instrucción, experiencia laboral en origen en comercio. Con cargas familiares, la empresa en España como estrategia refugio.</p>

<p>Los factores culturales y las relaciones de género</p>	<p>La jefatura de hogar femenina de las mujeres y la costumbre de “buscarse la vida”, como factor aliciente al espíritu emprendedor</p>	<p>La lectura de la “moralidad musulmana” que limita el acceso al espacio público y al trabajo para las mujeres como limitadora de la actividad empresarial femenina, fuera de la “ayuda familiar” La necesidad de flexibilidad laboral por las costumbres y el papel femenino en la estructura familiar</p>	<p>La figura imprescindible de la <i>mami</i>: hace las funciones de coordinadora y las chicas se organizan para gestionar la casa y el bar. Relaciones estrechas entre <i>mami</i> y chica que van más allá de lo estrictamente económico; protección y autoayuda.</p>
--	---	--	---

Fuente: Ampliado y adaptado para el caso nigeriano a partir de Oso y Ribas (2004).

CONCLUSIONES

En la lógica del mercado capitalista, las mujeres inmigradas están sometidas a una profunda discriminación. Además, los procesos de incorporación de las inmigradas se enmarcan dentro de la dualización y segmentación del mercado de trabajo. Las inmigradas suelen insertarse en el mercado de trabajo secundario debido a la estigmatización y rechazo de que son objeto. Esto les limita, en gran medida, valerse de su capital humano y a su vez se reducen sus posibilidades de ascenso y promoción. De igual modo, se pone de relieve la importancia de los contextos de recepción en el proceso de integración de los inmigrados en destino, en general, y en el mercado de trabajo autónomo, en particular.

Dentro de esta diferenciación en el acceso al mercado de trabajo que sufren las inmigradas, una alternativa laboral muy valorada entre el colectivo es la instalación por cuenta propia -frente a la casi exclusiva relegación al mercado secundario sufrida hasta ahora-. Así, se pone de manifiesto la existencia de un incipiente proceso de inserción laboral en el mercado de trabajo autónomo de las inmigradas procedentes de países extracomunitarios, a partir de un despliegue de estrategias y movilización de recursos étnicos y de clase.

El análisis de las características sociodemográficas revela que, en su conjunto, las mujeres emprendedoras son un grupo de población mayoritariamente joven, con unos perfiles sociodemográficos diversos, que cuentan con una extensa red de familiares en destino, a excepción de las nigerianas en negocios prostitución que se relacionan más con las personas que trabajan con ellas.

Los negocios que instalan estas mujeres son muy dispares, encontramos empresas con un carácter formal, otras informal; algunas son de propiedad étnica, otras de control, etc., pero la principal característica que puede agruparlas es la

instalación del negocio como salida a la discriminación, ya que es una alternativa de escape a la obligada incorporación -por ser mujer e inmigrada- a determinados nichos laborales segmentados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACIÉN, E. y MAJUELOS, F. (2003), *De la exclusión al estigma. Mujeres inmigrantes africanas en contextos de prostitución en el Poniente Almeriense: Una aproximación*, Almería, Asociación Proderechos Humanos de Andalucía.
- AMBROSINI, M. (1998), "Ethnicité et marché du travail: les immigrés dans le système économique italien", en *Sociología del Trabajo*, nº 66-67, págs. 307-327.
- ARJONA, Á. (2004), *Inmigración y mercado de trabajo. El caso de la economía étnica en Almería*, Almería, Universidad de Almería.
- ARJONA, Á., CHECA, J.C. y ACIÉN, E. (2005), "Estrategias económicas de mujeres subsaharianas en el poniente almeriense: economía étnica y espacios alternativos de ocio", en F.Checa (edit.), *Mujeres en el camino, Barcelona, Icaria*, págs. 117-138.
- AUBARELL, G. (2000), "Una propuesta de recorrido bibliográfico por las migraciones femeninas en España", en *Papers*, nº 60, págs. 391-413.
- BONACICH, E. (1972), "A theory of ethnic antagonism: the split labor market", *American Sociological Review*, vol.37, nº 1-6, págs. 547-559.
- BONACICH, E. (1973), "A theory of middleman minorities", en *American Sociological Review*, vol. 38, págs. 583-594.
- BONACICH, E. y MODELL, J. (1980), *The Economic Basis of Ethnic Solidarity in the Japanese American Community*, Berkeley, University of California Press.
- CACHÓN, L. (2003), "Inmigración y segmentación de los mercados de trabajo en España", *Fundación Centro de Estudios Andaluces, CENTRA*, <http://www.fundacioncentra.org>
- CHECA, J.C. (2004), *La diferenciación residencial de los inmigrantes en Almería: el caso de Roquetas de Mar*, Almería, Universidad de Almería.
- CHECA, F. (edit.) (2005), *Mujeres en el camino. El fenómeno de la migración femenina en España*, Barcelona, Icaria.
- COLECTIVO IOÉ (2001), *Mujer, inmigración y trabajo*, Madrid, Instituto de Migraciones y Servicios Sociales (IMSERSO).
- DOERINGER, P. B. y PIRELLI, M. J. (1971), *Internal Labor Markets and Manpower Analysis*, Lexington, Mass Lexington Books.
- GREGORIO, C. (1998), *Migración femenina. Su impacto en las relaciones de género*, Madrid, Narcea.
- HERRANZ, Y. (1996), *Formas de incorporación laboral de la inmigración latinoamericana en Madrid. Importancia del contexto de recepción*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- JIOBU, R. (1998), *Ethnicity and assimilation*, Albany State, University of New York.
- JULIANO, D.(2000) "Entrevista con Dolores Juliano", en *Papers*, nº 60, págs. 381-389.
- KLOOSTERMAN, R. y RATH, J. (2001), "Immigrant entrepreneurs in advanced economies, mixed embeddedness further explored", en *Journal of Ethnic and Migration Studies*, nº 27, págs. 189-201.

- LIGHT, I. (1972), *Ethnic enterprise in America*, Berkley, University of California Press.
- LIGHT, I., SABAGH, G., BOZORGMEHR, M. y DER-MARTIROSIAN, C. (1994), "Beyond the Ethnic enclave economy", *Social Problems*, nº 1, págs. 65-80.
- LIGHT, I. y GOLD, S. (2000), *Ethnic Economies*, San Diego, Academic Press.
- LOGAN, J. R., ALBA, R. D. y MCNULTY, T. L. (1994), "Ethnic Economies in Metropolitan Regions, Miami and Beyond", en *Social Forces*, nº 72, págs. 691-724.
- MEILLASOUX, C. (1989), *Mujeres, graneros y capitales, economía doméstica capitalismo*, México, Siglo XXI.
- OSO, L. (1998), *La migración hacia España de mujeres jefas de hogar*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- OSO, L. y RIBAS, N. (2004), "Empresariado étnico y género: dominicanas y marroquíes en Madrid y Barcelona", en *Actas del IV Congreso sobre la Inmigración en España*, Gerona.
- PARELLA, S. (2000), "El trasvase de desigualdades de clase y etnia entre mujeres: los servicios de proximidad", en *Papers*, nº 60, págs. 275-289.
- PHIZACKLEA, A. (1984), "A Sociology of Migration or 'Race Relations'? A view from Britain", en *Current Sociology*, vol. 3, nº 32, págs. 199-218.
- PIORE, M. (1974), "Notes for a theory of labor market stratification", en R. C. Edwards M. Relch y D. M. Gordon (eds.), *Labor market Segmentation*, Lexington Mass, Lexington Books, págs. 125-149.
- PIORE, M. J. y BERGER, S. (1980), *Dualism and Discontinuity in Industrial Societies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PORTES, A. y WILSON, K. (1980), "Immigrants enclaves: An analysis of the labor market experiences of Cubans in Miami", *American Journal Sociology*, nº 86, págs. 295-319.
- SOLÉ, C. (1994), *La mujer inmigrante en España*, Madrid, Instituto de la mujer.
- RIBAS, N. (1997), "Múltiple presencia". *Las presencias de la inmigración femenina. Un recorrido por Filipinas, Gambia y Marruecos en Cataluña*, Barcelona, Icaria.
- RIBAS, N. (2001), "Estrategias transnacionales. Una pregunta sobre las migraciones femeninas en España", en *Arxius*, nº 5, págs. 69-92.
- TIENDA, M. y RAIJMAN, R. (2000), "Immigrants' Income Packaging and Invisible Labor Force Activity", en *Social Science Quarterly*, nº 81, págs. 291-310.
- TORNS, A. (1999), "Los trabajadores asalariados: desigualdades de género", en F. Miguélez (eds), *Las relaciones de empleo en España, Madrid, Siglo XXI*.
- WALDINGER, R., ALDRICH, H. y WARD, R. (eds.) (1990), *Ethnic entrepreneurs*, London, Sage Publications.
- WALLERSTEIN, I. (1991), "Universalismo, racismo y sexismo. Tensiones ideológicas del capitalismo", en I. Wallerstein y E. Balibar, *Raza, nación y clase*, Madrid, IEPALA.
- WILSON, K. y MARTIN, W. (1982), "Ethnic enclaves: A comparison of the Cuban and black economies in Miami", en *American Journal of Sociology*, vol. 88, págs. 135-160.
- WIRTH, L. (1928), *The Ghetto*, Chicago, University of Chicago.

DE LA VENECIA URBANA A LA VENECIA LINGÜÍSTICA A TRAVÉS DE LO IMPERECEDERO

José Luis Arráez LLobregat
Universidad de Alicante

1. MIRADAS INQUIRIDORAS EN LA CIUDAD DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

La mirada de quien curiosamente se asoma a la vida pública de una ciudad a principios del siglo XX divisa una particular colección de ciudadanos desfilando sin concierto alguno entre los diferentes escenarios que la definen. Esta mirada al reconocer a un varón entre la muchedumbre no se pregunta qué hace en un lugar como ése, es obvio, sea obrero, burgués o aristócrata siempre ha podido estar allí aunque ello haya levantado las sospechas de escritores, teóricos, filósofos o estetas como Walter Benjamin. Por ello, esta inquiridora mirada prefiere no detenerse en el hombre que, libre, tranquila y licenciosamente camina por una calle, pasea por un jardín o sale de un edificio público.

No obstante, esta entrometida mirada se esmera hasta finalmente sorprender en el trasiego humano que barre la ciudad a unas cuantas mujeres circulando lejos de las fuentes, de los lavaderos o de los mercados habitualmente frecuentados. ¿De qué han servido, pues, las luces de la Ilustración y las embestidas de la Revolución cuando todavía atormentan prejuicios de este tipo? Los esfuerzos de cuántas mujeres lucharon por defender sus derechos como ciudadanas apenas se perciben en un renovado París¹ que ofrece suntuosos escenarios de entretenimiento a los ilustres visitantes de la *Exposition Universelle* de 1900. La *Belle Époque* o las alocadas provocaciones de *Les Années Folles* no han contribuido esplendorosamente a garantizar el libre y anónimo acceso de la mujer a los originales espacios públicos existentes en las ciudades como salas de fiestas, circos, cafés, salones de baile o ferias al aire libre.

Salvo excepciones muy a tener en cuenta -citaremos, por ejemplo, *La Cité des Dames* de Christine de Pizan- la historia de la literatura francesa ha ubicado a la mujer preferentemente en espacios privados: el *réduit*, la *ruelle*, la *alcôvede*, la *Chambre Bleue*, incluso las cocinas o los jardines han sido los principales escenarios por donde han deambulado la mayor parte de los personajes femeninos; más allá del hogar podríamos citar como lugares de visita ocasionales las iglesias, conventos, monasterios. Muchos han sido pues los siglos de estéril enclaustramiento que han alejado a la mujer de los espacios públicos negándole y evitándole disfrutar de un rol activo en la sociedad.

El renovado cosmopolitismo de principios del siglo XX, unido a los grandes impulsos de la lucha feminista, desbloqueó el acceso de la mujer a los espacios públicos

1) El Barón Georges Hausmann acometió grandes reformas urbanísticas en París entre 1853 y 1869 con el fin de adaptar la ciudad a las exigencias de los tiempos modernos: anchas calles, amplios bulevares, plazas abiertas, parques públicos e importantes edificios.

de las ciudades. Intelectuales como Germaine de Staël, George Sand, Sophie Cottin, Claire Duras, Émile de Girardin, Barbara de Krüdener, Adelaïde Filleul Souza ou Flora Tristan cierran tras de sí puertas y ventanas para convertirse en avezadas viajeras sustraídas por el encanto del viaje. Anónimas o reputadas damas francesas de la época abandonaron los espacios privados de sus ciudades para convertirse en ciudadanas del mundo. Italia, Francia, España, Inglaterra, Alemania o Estados Unidos abrieron sus fronteras a estas observadoras viajeras, ávidas de novedosas experiencias. No obstante, de entre todos los países *il soggiorno italiano* adquiere una especial trascendencia convirtiéndose en un emocionante viaje de iniciación que precisa ser novelado o poetizado.

Numerosas aristócratas o aburguesadas intelectuales francesas residieron temporalmente en Roma, Florencia, Milán... Venecia. A través de sus escritos hemos constatado que Venecia es mucho más que la aristocrática y monumental ciudad edificada en medio de la Laguna por donde deambularon en otro tiempo poderosos duques, ricos mercaderes o afamadas cortesanas. Novelistas y poetisas convertidas en *flâneuses* descubren en Venecia una ciudad con un lenguaje propio: de *la escritura de estas ciudades a la escritura de estas ciudades*. Si consideramos la ciudad como la metáfora de un *libro* donde la sociedad ha inscrito paulatinamente su discurso, podemos plantear que la ciudad posee las mismas funciones que otorgamos al lenguaje.

Empleando las funciones atribuidas al lenguaje por Roman Jakobson (1975) y siguiendo las teorías que atribuyen a la ciudad su propio lenguaje (Britto, 1999: 50-57), pretendemos analizar las funciones que Venecia ejerce sobre las desconsoladas protagonistas de tres novelas francesas.

A partir de esta premisa proponemos un estudio particular que muestre las funciones -fática, referencial, imperativa, expresiva, poética o metalingüística- de la *Serenísima* en tres novelas francesas publicadas entre 1901 y 1929: *Idylle saphique*² de Liane Pougy, *Le Perroquet Vert*³ de Marthe Fiel y *Quartier latin* (1929) de Marina Bousquet. En la obra de estas tres escritoras francesas, la ciudad adriática es espacio y tiempo para exhumar las pasiones ocultas o solazar los sentidos. En Venecia las pasiones y los sentidos que callejean entre canales y puentes permiten reconstruir una nueva ciudad dotada de un lenguaje propio.

Esta distinción no es el resultado de una azarosa selección pues hay determinados lazos personales e intelectuales que relacionan a estas tres *salonières* proporcionando

2) Paris, La Plume 1901. Es la única novela reeditada en la actualidad: Paris, Alteredit, 2003. Las citas reenvían a esta edición.

3) Paris, Bernard Grasset, 1924 (las citas reenvían a esta edición). Otras ediciones de la época son: Paris, Arthème Fayard et Cie, 1928; Paris, Éditions Jeanne Walter, 1929; Paris, Bernard Grasset, 1950.

la homogeneidad deseada al estudio. Liane Pougy⁴, Marthe Fiel⁵ y Marina Bousquet⁶ son burguesas adineradas o aristócratas de origen extranjero cuyo cosmopolitismo las encamina de un país a otro exhortando su cultura y sus tradiciones, especialmente las italianas. *Idylle saphique*, *Le Perroquet Vert* y *Quartier latin* forman un interesante conjunto de narraciones cuyas protagonistas viajan a Venecia en busca de un restablecimiento moral de índole amoroso.

Venecia ha sido únicamente el punto de partida en esta investigación ya que las novelas permiten dar cuenta de una realidad: la ciudad y la mujer cosmopolita, la mujer cosmopolita y sus escenarios públicos.

2. DE LA VENECIA URBANA A LA VENECIA LINGÜÍSTICA A TRAVÉS DE LO IMPERECEDERO.

Desde que Venecia surgiera de entre las aguas del mar Adriático, generaciones de escritores franceses han elegido la *Serenissima* para vivir, escribir o ambientar sus obras. Este extenso repertorio se reduce considerablemente si remitimos únicamente a escritoras, George Sand y su periplo veneciano parecen haber requisado para sí los fascinantes significados de una ciudad construida casi expresamente para que poetas, dramaturgos o novelistas vivan sus amores o desamores. La ciudad no ha seducido ni inspirado memorablemente a escritoras posteriores desde que George Sand y Alfred Musset se amaran y detestaran con distinción en Venecia. De hecho, Venecia dejó tan sólo una modesta huella en Sophie Cottin, Louise Colet, Claire de Kersaint o Émile de Girardin.

Seducidas por la ciudad adriática a principios del XX, Liane Pougy, Marthe Fiel y Marina Bousquet ambientaron sus respectivas novelas en Venecia. Quizás fuera para ello determinante el ambiente italófilo de los salones literarios frecuentados por escritores, igualmente cautivados por la *Città dei Dogi*. De hecho, Liane Pougy fue íntima amiga de Jean Lorrain (Ellen, 1906) y Marthe Fiel mantuvo una estrecha amistad con Marcel Proust (1911), Maurice Barrès⁷ y François Mauriac⁸.

Según Luis Britto, « la ciudad es la caligrafía tridimensional mediante la cual la civilización inscribe su discurso » (Britto, 1999: 51) haciendo extensible esta afirmación a Venecia postularíamos que los venecianos grabaron durante siglos en su ciudad un sobrecogedor discurso donde quedaron impresos el esplendor y ocaso de una civilización. Venecia tiene su propio lenguaje, no obstante, la creación de una comunicación entre la ciudad y la visitante precisa de la concesión del mismo valor

4) Liane de Pougy, casada desde 1910 con el Príncipe rumano Georges Ghika, es en el París de *Folies Bergères* una de las cortesanas más reputadas. Asistió asiduamente al salón “Les Amazones” dirigido por su amante, la norteamericana Natalie Barney Clifford, quien a su vez lo fue de la inglesa Renée Vivien afincada en París desde 1889. Ambas dedicaron su respectivo poema a Venecia.

5) Marthe Fiel, Princesse Bibesco, es de origen rumano. Preside un salón en Île de Saint-Louis (45, Quai de Bourbon). Fue designada miembro de la Real Academia Belga de la Lengua y de la Literatura Francesas en 1955.

6) Lamentablemente poseemos muy poca información sobre esta novelista.

7) Cf. *Le culte du moi*, 1888; *La mort de Venise*, 1903.

8) Cf. *Le Mal*, 1924.

significativo a los elementos que la configuran.

Michel Tibert atribuye un significado propio a cada ciudad en función de su exclusivo diseño urbanístico: «La ville réelle et la ville imaginaire ont en común de constituer, par leur plan, un système de signes» (Tibert, 1973: 6), la ciudad imaginada por cada escritora confiere a su Venecia un lenguaje específico constituido por una sucesión de imágenes, luces, sonidos u olores que proveen a la ciudad de una sintaxis y de un léxico genuinos. Al contactar con la urbe se establece un acto de relación interpersonal entre la ciudad -emisora de signos- y la visitante -receptora de signos-. Si consideramos este tipo de comunicación distinguiremos varias funciones de la ciudad, íntimamente relacionadas con las funciones significativas de los signos procedentes de los escenarios en los que se hallan las forasteras:

- Función referencial: se centra en el contexto, es el hilo conductor de varios mensajes que explica el contexto de la comunicación.

La Venecia referencial define el tipo específico de comunicación que se establecerá entre la ciudad y cada visitante.

- Función expresiva: se centra en el emisor, apunta a una expresión directa de la actitud del hablante frente a lo que está hablando.

La Venecia expresiva es la parte concreta de Venecia elegida por la escritora para reflejar el estado emocional de la visitante garantizando una mejor comprensión del mismo.

- Función conativa: se centra en el receptor, es la voluntad del emisor para actuar sobre el receptor.

La Venecia conativa reúne el conjunto de sensaciones experimentadas por la visitante en determinados escenarios.

- Función fática: llama la atención del interlocutor o confirma si su atención se mantiene.

La Venecia fática representa el continuo flujo de mensajes sensitivos transmitidos por la ciudad y que obliga a la visitante a reconocer su propia existencia.

- Función metalingüística: se centra en el código, cuando el emisor y el receptor confirman que están usando el mismo código.

La Venecia metalingüística resulta de la unión emocional entre la ciudad y su visitante.

- Función poética: consiste en la capacidad del lenguaje para atraer la atención del interlocutor sobre el lenguaje mismo.

La Venecia poética emana de todo cuanto es capaz de inspirar poesía en la visitante, es decir todo aquello emanado por la ciudad y que la visitante percibe directamente pese a tener implicaciones que van más allá de lo puramente objetivo.

La **Venecia expresiva** resulta de los *loci amoeni* visitados y contemplados por las forasteras en función de sus particulares situaciones emocionales. Destacan especialmente la Plaza de San Marcos desde donde se perciben la tonalidad del cielo al atardecer y la quietud de las aguas del Gran Canal, el anárquico entramado de puentes y canales surcados por las taciturnas góndolas negras, las placenteras y silenciosas placetas o la decadente lujosa arquitectura de sus iglesias, palacios y monumentos.

Inmersas en ese excelso espectáculo sensorial, todas las mujeres que visitan

la ciudad entablan una comunicación con *La Dominante* salvo la protagonista de *Le Perroquet Vert*⁹, para quien Venecia se reduce a lo esencial al remitir exclusivamente a la Plaza de San Marcos « avec les chevaux sur les toits et des pigeons à terre » (Fiel, Mathe, p. 232). Esta escueta observación es muy elocuente ya que el caballo en el tejado y la paloma en el suelo es una antítesis que resume la paradoja de una ciudad construida sobre el mar. Esta lectura analítica descubre en su imaginario una **Venecia poética**, metonimia de su propia vida, una ambigua vida donde siempre ha ocupado el lugar inadecuado tras la prematura muerte de su hermano.

Contrariamente, la **Venecia expresiva** de la princesa Bolinsky en *Le Quartier Latin* y de Nhine en *Idylle Saphique* incluye los escenarios más lujosos y sensuales de esta mítica república de duques, mercaderes y cortesanas. Resurgirá gracias al ingenio de estas escritoras la suntuosa y lasciva ciudad donde tiempo atrás proliferaron los amores cortesanos más deseados y condenados por el resto de Europa.

Venecia constituye para la libertina princesa Bolinsky el marco ideal para las citas amorosas clandestinas. Ante ella se erige una **Venecia conativa** pues la ciudad en su conjunto incita a la iniciación amorosa: «À Venise tout se fait complice de l'amour » (Bousquet, 1929: 185); la princesa aprehende por ello durante sus paseos las pulsaciones eróticas de una ciudad que estimula a la consumación de los amores prohibidos. No olvidemos que Venecia es la ciudad de Giacomo Casanova, el vanidoso crápula que con sus amoríos inmortalizó una Venecia fértil en cábalas, escándalos, seducciones e intrigas amorosas. Si, como afirma Maurice Merleau-Ponty, «la experiencia del propio cuerpo nos enseña a arraigar el espacio en la existencia» (1984: 165.), la perversa princesa halla en Venecia el marco espacial idóneo para ejercer con destreza y sin sufrimiento sus habilidades amoratorias.

Constatamos, por consiguiente, una **Venecia metalingüística** ya que recurrir Marina Bousquet al tópico literario del siglo XIX de la ciudad prostituida alude a Babilonia o a las impías Sodoma¹⁰ y Gomorra.

La princesa invoca a los sentidos cuando justifica el influjo que Venecia ejerce sobre el amor: « à la lumière d'abord, chaude et dorée comme un rêve d'amour; au clapotement de l'eau, doux et insistant comme une caresse d'amour » (Bousquet, 1929 : 186). Esforzada en la seducción de Ralph, Bolinsky le presenta una **Venecia poética** que nace de la comparación entre los efectos reales derivados del agua y de la luz venecianas y las irreales pulsiones epidérmicas de la erótica del deseo. La princesa visita la misma Venecia erótica que Maurice Barrès: « Venise est [...] espace érotique, où le sujet fait l'expérience de ses propres limites en éprouvant ce qui le dépasse » (Godo, 1996 : 209). El erotismo de Venecia acrecentado por el legendario poderío, fasto y prestigio de sus cortesanas ha influido notablemente en escritores como Bousquet o Barrès para quienes Venecia integra todos espacios eróticos apropiados para la elegancia de las seducciones amorosas.

La princesa añade a su atrevida exposición sobre la influencia de la *Serenissima* en el amor: « à la richesse des palais, à la splendeur des églises, à la magnificence des

9) En la novela carece de nombre.

10) Indicaremos que Sodoma está situada en el Mar Muerto y que Venecia está rodeada de un mar muerto.

places qui, sans effort, vous élèvent et vous maintiennent dans une sorte d'extase d'amour; à la complicité de tout un peuple, dont le passé historique est saturé de drames d'amour « (Bousquet, 1929: 186). Distinguimos tras esta confesión una **Venecia referencial** ya que el sublime lujo de sus palacios e iglesias la transporta irresistiblemente hacia los excesos de una pasión embravecida por la suntuosidad de los escenarios. La belleza de Venecia es, por lo tanto, directamente proporcional a su poder de corrupción sobre los amantes.

La **Venecia conativa** de Nhine, la ensoñadora cortesana de *Idylle saphique*, reside en el regio legado cultural de los numerosos palacios e iglesias que embellecen la ciudad, una ciudad que desde el siglo XVI aumenta su notoriedad por la celebridad de sus afamadas cortesanas. No obstante, ese patrimonio cultural va acompañado de una crónica, la nostálgica historia de un pasado irrepetible y de una decadencia irrefrenable que dejan impresa su huella en la arquitectura urbana: « elles [Nhine y Tesse] se plurent à vouloir y vivre les rêves de splendeur et de mélancoliques souvenirs qui grisent et imprègnent dès l'arrivée en l'antique cité des Doges et des Courtisanes, en ce pays de tout ce qui n'existe plus » (Pougy, 1901: 157). La ciudad y su historia estimulan la imaginación de las paseantes adheridas a un espacio, metáfora del devenir histórico, que muestra la naturaleza y la intensidad de la relación existente entre las mujeres y la ciudad. Merleau-Ponty afirma sobre el espacio y el tiempo: « yo no estoy en el espacio y en el tiempo, no pienso en el espacio y en el tiempo, soy del espacio y del tiempo y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca » (Merleau-Ponty, 157). En efecto, existe una cierta empatía entre la ciudad y la visitante ya que Nhine viaja a Venecia en busca del olvido que precisa su reciente ruptura sentimental con Flossie. Sin embargo, el pertinaz recuerdo de su amante se acentúa en convivencia con ese paisaje arquitectónico, testimonio de un pasado suntuoso y de un presente ajado, como su historia de amor, ayer desenfrenada, hoy tan sólo recuerdo del desenfreno vivido. Siguiendo las poéticas declaraciones de Gaston Bachelard sobre el espacio: « Los recuerdos de las antiguas moradas, se reviven como ensueños y las moradas del pasado son en nosotros imperecederas » (Bachelard, 1998, p. 36). Este ambiente impregnado de recuerdos imperecederos supone para Nhine el reflejo de sus vivencias añoradas, de ahí que haya sido posible una perfecta comprensión al rememorar el patrimonio cultural y emocional de Venecia.

La **Venecia poética** de Nhine deriva de la comparación entre la ciudad y un gran palacio abandonado « où les rues semblaient des vestibules dallés pénétrés par le flot envahissant et lentement dévastateur » (Pougy, 1901: 158). Es una hipérbole que agasaja la pretérita suntuosidad de la ciudad y su demolidor abandono actual. M. Tibert establece que « le vestige porte signification du fait même qu'il ne participe plus à la vie contemporaine » (Tibert, 1973: 3); del mismo modo que los desconchados que desfigurán el lujoso estucado de los monumentos son el testimonio del irreversible paso del tiempo, las cicatrices en el ánimo de Nhine provocadas por el desamor son la prueba de una relación sentimental pasada y exclusiva.

La antropomorfización femenina de las ciudades constituye un leitmotiv en la representación tradicional de la ciudad, especialmente en las representaciones románticas de finales de siglo. La **Venecia poética** de Nhine se produce mediante su personificación con Venus (Pougy, 1901: 157), la diosa romana del Amor surgiendo

del mar. Esta figura recuerda la personificación con la que Chateaubriand eternizó Venecia en su memorias: « Venise est là, assise sur le rivage de la mer, comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour: le vent du soir soulève ses cheveux enbaumés; elle meurt saluée par toutes les grâces et tous les sourires de la nature »¹¹. Venecia está indisolublemente ligada al mar, el símbolo de la dinámica de la vida con su nacimiento, sus transformaciones y sus renacimiento, como los amores terrenales que tanto acucian a nuestra protagonista.

3. MIRADAS CONCLUSIVAS TRAS LO EXPUESTO

Numerosas escritoras de principios del siglo XX coquetearon con la literatura por pura diversión pretendiendo emular las gestas literarias emprendidas tiempo atrás por Germaine de Staël, George Sand o Floran Tristan. Muchas de ellas alcanzaron la notoriedad en su entorno más inmediato con una exigua producción que nunca más fue reeditada; para otras, por el contrario, escribir no sólo era un acto creativo sino la reivindicación de sus derechos en un despótico universo masculino. Tal sería el caso de Liane de Pougy, Marthe Fiel o Marina Bousquet. Estas escritoras deseaban ser publicadas, leídas y valoradas por sus contemporáneos, más tarde la historia les haría justicia. Independientemente de los sentimientos que sus redacciones provocaron, todas ellas pretendieron comunicar una emoción o narrar una historia empleando para ello el talento de que disponían. Por consiguiente, se han convertido hoy para nosotros en el testimonio de unas ciudadanas sobre los espacios públicos adjudicados a las mujeres en los escenarios urbanos de principios de siglo.

Venecia es para la Princesa Bolinsky, Ninhe o Tesse la extensión de su propio estado anímico. Sin duda, la estancia ha sido necesaria para oír el eco de sus amores o desamores en una ciudad cuyas piedras contienen las vivencias de sus moradores, como afirma Adriana Bisquert, « la vida del ser humano es la que nos explica la ciudad » (1996: 172). El paseo histórico y estético por Venecia les ha permitido enfrentarse a la realidad, asimilar sus experiencias más íntimas y reencontrarse con sus respectivas identidades en una ciudad transformada en mensaje. Tal vez fue así como surgiera el mito literario de Venecia, un mito como afirman A. Antolini e Y.-H. Bonillo « [qui] devient la clé de notre présent et lui donne un sens double, à la fois naturel et arbitraire » (1994, p. 26). La literatura veneciana de estas escritoras nos ha desvelado el entramado lingüístico de la urbe para revelarnos histórica, estética y emocionalmente su dimensión femenina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTOLINI, André & BONELLO, Yves-Henri, *Les villes du désir*, Paris, Galilée, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *Poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998
- BISQUERT, Adriana, “La ciudad como lugar y lugar de la mujer”, en *Ciudad y mujer. Actas del curso: urbanismo y mujer. Nuevas visiones del espacio público*, Madrid, Consejo Superior de Colegios de Madrid, 1996.

11) In *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 7.

- BOUSQUET, Marina, *Quartier latin*, Paris, Éditions Cosmopolitas, 1929.
- BRITTO GARCÍA, Luis, “ La ciudad como escritura “, en *Quimera*, 176, 1999, pp. 50-57.
- FIEL, Marthe, *Le Perroquet vert*, Paris, Bernard Grasset, 1924.
- GODO, Emmanuel, *La légende de Venise. Barrès et la tentation de l'écriture*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- JAKOBSON, Roman, « Lingüística y poética », en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- LEROY, Claude, *Le mythe de la passante*, Paris, PUF, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Planeta Agostini, 1984.
- POUGY, Liane de, *Idylle saphique*, Paris, La Plume 1901.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Méridiens Klincksieck et Cie, 1984.
- TIBERT, Michel, *La ville*, Paris, Hachette, 1973.

DIOSAS Y MENINAS EN LA OBRA DE CAMPOY

Raquel Barrionuevo Pérez
Universidad de Murcia

M^a Luisa Campoy da origen a obras fantásticas, que a modo de terapia o liberación, le sirven para desconectar de la realidad y recrear sus sueños. Su temática transcurre entre el mito, la fantasía y la realidad. Personajes que surgen del subconsciente, mitad ancestros, mitad contemporáneos, cubiertos con pátinas insólitas, que portan elementos simbólicos y que ubica en escenarios imposibles, haciéndonos soñar. La fuerza expresiva que adquieren sus piezas, es suma del combinado de materiales, la potencia de la textura y el uso intencionado del color.

La mujer, que no es más que ella misma reflejada en su obra, es centro de su pensamiento y cuerpo principal en su trabajo. Destacan sus meninas, diosas de grandes ojos, rostros expresionistas y alargados, que parecen contemplar el paso de la Historia. En su producción la mujer cambia continuamente de escenario, invierte lo establecido, altera lo fijo, lo terreno y flota en el espacio, como alternativa a lo material. Para representar al hombre utiliza metáforas, eligiendo objetos inanimados de estructura simple, estable y racional, o animales. La parte femenina, variable, en continuo desequilibrio busca el contrapeso que la ayude a mantenerse, haciendo más llevadera su existencia y para ello crea su atmósfera, un universo que se adecue a sus necesidades.

Un cambio a partir de los noventa en su concepción espacial, la conduce de obras individuales a instalaciones, donde aumenta la capacidad significativa de la obra, al exponer argumentos que provocan reflexión en el espectador. Nos habla del dominio en la relación de pareja, de la tensión que provoca el enfrentamiento, de la atracción entre los miembros, del mundo de fantasía y ensoñación que rodea a la mujer, frente a la racionalidad y estructuración masculina.

1. EXTRACTOS DE UNA BIOGRAFÍA

La escultora M^a Luisa Campoy nace en Málaga en 1945 y desde su niñez queda impregnado el espíritu mediterráneo en su forma de ser y pensar. Su inquietud innata y sus ganas de aprender, la conducen en 1955 a preparar el ingreso en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba y en 1958 en la de Málaga. El ambiente de trabajo que tenía alrededor no le convence, ya que era más artesanal que propiamente artístico. Muchos de sus compañeros eran orfebres, en cambio ella quería romper con las barreras de la tradición y el oficio, y buscar una enseñanza más actualizada, donde pudiera aprender las últimas tendencias en pintura y escultura, así como el empleo de nuevos materiales.

Paralelamente a esta inquietud veía todo el movimiento de extranjeros que circulaba por la costa Malagueña a finales de los cincuenta, observaba sus

comportamientos, disfrutaba de la extravagancia de sus vestimentas, escuchaba las diferentes visiones que tenían de la vida y pudo darse cuenta que más allá de las fronteras de nuestro país existía todo un mundo nuevo que conocer. Tuvo la oportunidad de recibir una beca, aunque de escasa cuantía económica, para completar sus estudios de artes plásticas, pudiendo elegir como destino Sevilla o marchar a Londres. Su espíritu inquieto, sus ganas de conocer mundo, el fallecimiento de su madre que la hizo madurar rápidamente y el apoyo incondicional de su padre, la hicieron elegir la segunda opción, permaneciendo en el extranjero unos años.

Estudió en la Escuela de Pintura y Escultura de Glasgow durante 1962, en Hameuersmith Art School, en San Martín Art School of London y con el pintor inglés Willian Crosby, que además de sus conocimientos pictóricos le mostró la manera de concebir la escultura bajo una perspectiva contemporánea. Pudo aprender la técnica para trabajar con materiales que aún no se utilizaban en la mayoría de las Escuelas españolas como el poliéster, el látex, o las pinturas acrílicas, así como asimilar diversas aplicaciones cerámicas. Con una importante base formativa a sus espaldas monta en 1964 un taller en el 89 de Harcourt Terrace, Londres, donde inicia su investigación plástica personal. “Comienza a investigar el constructivismo y las formas geométricas con reminiscencias arquitectónicas, con gran libertad de ritmo y proyección espacial, empleando los mas variados materiales” (de Diego, 1992: 39).

Durante su estancia en Londres, tuvo la oportunidad de conocer de primera mano lo que se estaba haciendo en Europa, además de apreciar todo el arte realizado por los artistas de las vanguardias artísticas a principios de siglo, gracias a las numerosas exposiciones que se realizaron en aquel periodo, en el país anglosajón. También tuvo la oportunidad de viajar por Europa, concretamente por Italia, visitando diferentes ciudades, así como permanecer un periodo corto en París. Mucho de lo que pudo ver, aún desconocido para la mayoría de los artistas españoles que no habían tenido la oportunidad de viajar fuera de nuestro país, influirá definitivamente en el tipo de creación escultórica que realizará posteriormente.

En 1964 vuelve a España y se instala en Madrid, donde conoce a su marido, el pintor Miguel Abelton, mientras realiza unos cursos de diseño. Nos encontramos con un caso más a añadir a la larga lista de escultoras vinculadas con artistas. Estuvo al principio colaborando con algunos miembros del grupo El Paso, como el pintor Antonio Suárez, con el que trabajó en la creación de varios murales cerámicos. Intervino activamente en las realizaciones de estos artistas, aunque de manera anónima, siendo éstos los que ponían la firma. Este sería un buen ejemplo de lo que ha estado ocurriendo a lo largo de historia en la mayoría de los Talleres artísticos, en los que todos trabajaban pero sólo algunos anotaban su nombre.

En 1967 crea junto con otro artista el taller de arte Chiqué y en 1968 se integra en Talleres de Arte Granda, creando la sección de mural y escultura cerámica, donde permaneció como directora de la misma hasta 1973. En ese año se instala en su propio taller, y en el período que transcurre hasta 1977, realiza un total de cincuenta y siete murales en material refractario para edificios públicos, muchos de los cuales se encuentran repartidos por Detroit, San Francisco, Bolivia, Japón y España. También realiza algunos trabajos de diseño, de decoración y esculturas cerámicas. En 1978 crea y dirige la Escuela de Arte Kroom en Madrid. Luego desde mediados

de los sesenta, hasta finales de los setenta, compagina y divide su tiempo entre la realización de murales por encargo, la actividad docente, la dirección de un centro de diseño, sus investigaciones plásticas y sus obligaciones como esposa y madre dentro del hogar. Casada y con dos hijos, concibe la vida de forma sencilla, tratando siempre de simplificar las cosas, con el fin de ir resolviendo los problemas que le iban surgiendo.

2. LA MUJER: CENTRO Y RAÍZ DE SU TRAYECTORIA

M^a Luisa Campoy cuenta con una trayectoria plástica de gran interés que transcurre a la inversa de la mayoría de los artistas contemporáneos a ella, como consecuencia de la formación que recibe. Comienza practicando la abstracción durante su estancia en Londres y elige el relieve como soporte creativo, pero con el tiempo, y ya instalada en España, desemboca en la figuración fantástica. Al principio muchas de sus obras eran altorrelieves aunque pronto evoluciona hacia la escultura exenta o de bulto redondo. Justamente en un momento en el que estaba de moda el informalismo en España y muchos artistas elegían el camino de la abstracción, ella opta por la vía figurativa, ya que llevaba años en esa línea y había llegado a un punto en el que ya no le aportaba nada nuevo: “se da cuenta de la deshumanización del arte abstracto, de que caminamos hacia un mundo sin sentimientos ni belleza” (Herrero, 1984:18). De este modo la escultora comienza a indagar en sus raíces y descubre su pasión por su tierra, Andalucía, sus ancestros los Tartesos, los Íberos, los romanos, así como su fascinación por la arqueología, y es precisamente aquí donde está la base de sus obras posteriores.

“Con un grupo de amigos, debidamente autorizados, han encontrado un pequeño poblado prerromano cercano a Clunia. Figurillas, fragmentos cerámicos, trozos de inscripciones, la hicieron pensar que su arte debía volver a los orígenes,... Posteriormente, inicia sus maravillosas figuras femeninas, entre damas ibéricas y estilizadas princesas de la corte del faraón herético Amenofis IV, en El Amarna; sus caballos ibéricos ventrudos y pifantes, sus relieves con recuerdos de la cerámica ibérica de Liria, Azaila o Archena ” (Herrero, 1984:18).

Frente a la ausencia de ejemplos femeninos en las vanguardias, un amplio número de escultoras, entre las que se encuentra M^a Luisa Campoy, participarán en su redefinición, a partir de los setenta. Fruto de la interpretación subjetiva de la realidad y el culto a lo individual nacerá una obra intuitiva que representará el interior de las artistas, sus angustias, sus miedos y placeres. Un análisis de la figura humana les lleva a simplificar las formas, buscando lo esencial de la misma y a usar el espacio como elemento plástico y simbólico para crear el contra volumen. Obras, claramente antropomórficas, con deformaciones anatómicas intencionadas, aumentando el volumen en el torso, reduciendo el tamaño de la cabeza y casi eliminando los miembros superiores.

Aunque su etapa formativa la inicia joven, tal y como hemos comentado previamente, no será hasta la década de los ochenta cuando comience su andadura pública, realizando sus primeras exposiciones individuales. A partir de ese momento todo es un camino de superación alcanzando gran relevancia nacional e internacional. Sus primeras esculturas figurativas las realiza en barro, son únicas y originales, ya que la artista no hace moldes de las mismas. De aspecto regio, hierático, formas alargadas que nos recuerdan a la imaginería procedente de las civilizaciones de Creta,

Egipto o Babilonia, donde nos atrae tanto la elegancia sobria y un tanto trágica de los personajes, como la belleza de su vestiduras, un alarde de diseño. En sus esculturas hay una visión patética porque según comenta la artista, “en la cultura del pasado, de donde parte mi inspiración, hay una relación constante entre la vida y la muerte, los cultos funerarios son patéticos en sí” (Álvarez-Buylla, 1992:39). Composiciones familiares, o parejas, donde el blanco de los rostros, hace que nos concentremos más en su expresión que en sus facciones, tal y como ocurre cuando presenciamos una actuación de mimo. De igual modo esta palidez de sus semblantes contrasta con el cromatismo de sus ropas y adornos, dominando la gama de los colores tierras, rojos y negros. También realiza figuras solitarias, estilizadas, con expresión melancólica, que aparecen a menudo portando instrumentos musicales o asociadas a figuras animales, especialmente aves y equinos.

“Campoy citó hace años sus propias obras con buena parte de las fuentes artísticas de nuestra tradición occidental - Mecenas, Etruria, Tartesos y el conjunto imaginístico del Arte Ibérico -, y tanto en arcilla como en bronce ha venido recreándose en esos núcleos y configuraciones temporales, con espectacular dominio de las técnicas elegidas y un progresivo ahondamiento en su figurativa opción por crear obras mágicamente eficaces” (Pallarés, 1993: 29).

Su temática transcurre entre el mito, la fantasía y la realidad. Con personajes mitad ancestros, mitad contemporáneos, observamos como toca temas relacionados con el pasado y presente de nuestro país, como es el caso de *La España Negra*. A veces parece que nos hayamos ante restos de la civilización Tartésica, otras ante esculturas del periodo de las vanguardias artísticas por el aire que tienen algunas creaciones con las de Picasso, y otras con las de Giacometti. Pero hay que dejar claro que la escultora no pretende un acercamiento intencionado a estos artistas y las relaciones que podamos establecer no son más que producto de las raíces comunes que tienen todas ellas, del conocimiento que M^a Luisa ha ido asimilando a lo largo de los años y que inevitablemente puede aflorar en sus creaciones, así como de su vasta cultura enriquecida por su numerosos viajes.

Además de la fuerza expresiva que adquieren algunas de sus piezas gracias al combinado de materiales y la potencia de la textura y colores empleados, hay que destacar la costumbre de la artista de dejar chorrear la pintura por el rostro de los personajes, principalmente de las meninas, cuando trabaja con temas melancólicos y tristes. Resulta curioso este recurso expresionista, a veces, lágrimas, otras, sangre caída, que recuerda la policromía barroca empleada en nuestros Cristos y Vírgenes andaluces que salen en Semana Santa en procesión. Viene a ser una mezcla del expresionismo matérico aprendido en su estancia en Londres y de la herencia cultural de su tierra. Pero a esto hay que añadir los rostros blancos y granulados de sus retratos que recuerdan las fachadas encaladas de su tierra, con los desconchones que dejan ver la mano de pintura del año anterior. Y ni que decir tiene todo el conjunto de elementos que se ensamblan a la escultura y que son herramientas de trabajo de los campesinos y la clase obrera en general, como elementos para la siega, hachas de carnicero, clavos, telas metálicas y garfios.

En su obra es fundamental la figura femenina, centro de su pensamiento y cuerpo principal en su obra, a veces sola y otras en relación con su entorno, su pareja,

su familia, su contexto histórico. Son características sus meninas, retratos de féminas o Diosas, de rostros alargados, expresionistas, con grandes ojos, que parecen contemplar el paso de la Historia. Nos habla del dominio en la relación de pareja, de la tensión que provoca el enfrentamiento, de la atracción entre los miembros, del mundo de fantasía y ensoñación que rodea a la mujer, frente a la racionalidad y estructuración masculina.

A la mujer la representa volando, suspendida en el espacio, con un pie en la tierra y otro en el aire. La parte femenina, inestable, variable, en continuo desequilibrio busca el contrapeso que la ayude a mantenerse, a hacer más llevadera su estancia en este mundo y para ello crea su propia atmósfera, un universo que se adecue a sus necesidades. La mujer que es y que al mismo tiempo nos presenta esta escultora, cambia continuamente de escenario impulsada por su mundo de fantasías, trastoca, invierte lo establecido, altera lo fijo, lo inmóvil, lo terreno, y aparece flotando, en estado de ingravidez, convirtiéndose en alternativa a lo material. En sus creaciones la mujer aparece vinculada a signos de sueño, fantasía, ilusión y esperanza, como en su obra *Mujer en la luna*, o como el la escultura, *Tocando el cielo*, donde la protagonista alcanza una estrella.

Para representar al hombre utiliza metáforas, eligiendo objetos inanimados, como una silla, un banquillo, es decir elementos de estructura simple, estable y racional, o en otras ocasiones animales. Es habitual el empleo de una zoología libre e inventada, que es símbolo y complementa a su iconografía humana. Un ejemplo sería la obra *Jinete Ibérico* donde nos muestra a un jinete o guerrero montado a caballo, cuya barriga se refleja en un espejo, que a la vez es sombra proyectada del equino y donde podemos ver reflejadas las caras asustadas que aparecen en el vientre del caballo, como metáfora de los horrores de la guerra.

Cuando nos encontramos ante la obra de esta escultora sentimos como si nos trasladáramos en el tiempo y pudiéramos tocar las raíces de nuestra cultura, como si hiciéramos un recorrido por la historia de nuestros pueblos. Pero al mismo tiempo el carácter fragmentario de estas obras nos recuerdan los restos que hallamos en las excavaciones arqueológicas. “Maria Luisa Campoy, modela figuras e impreme-lhes, através do seu tacto, toda a sua sensibilidade. São formas com caracteres duma história velha que só muda de decorado para ser de cada tempo”^b (De Senillosa, 1986: 9).

En un primer momento utiliza el barro como material de trabajo, lo modela y le aplica óxidos metálicos, lo cuece en el horno y finalmente le da con óxido unas veladuras, alcanzando la pátina gran transparencia. Pero con el tiempo y cuando su situación económica se lo permite, hace vaciados de las piezas y las funde en bronce, aplicándoles ácidos diversos para lograr bellas pátinas, al igual que hace con la madera, otro de sus materiales más habituales, que una vez tallada, la policroma. Esta costumbre de dar color a sus obras, de policromarlas, le viene en herencia de la tradición imaginera que hay en Andalucía, del barroquismo imperante en el arte de su tierra natal. De su obra emana antigüedad y contemporaneidad, raíces autóctonas y experiencia internacional, materiales de siempre con objetos encontrados, historia de las civilizaciones que han pasado por el mediterráneo y relato de las vivencias cotidianas personales. “En las esculturas de barro o en sus broncees recrea una iconografía que está escrita en los autores clásicos y reflejada en mil testimonios conservados en la piel de toro” (Pérez-Guerra, 1988:22)

En la década de los noventa advertimos un cambio dentro de su concepción espacial, pasando de la creación de obras individuales y desconectadas unas de otras, en cuanto al contenido y distribución en el espacio, a la realización de instalaciones, como es el caso de la obra *Reflejos de una huída*, donde nos expone la tragedia de un suicidio mediante la elocuencia del hierro, el agua, la arcilla, el engobe y los óxidos. "... en seis bidones dispone otras tantas cabezas de terracota a distintos niveles de agua, hasta que la última aparece en el fondo, claro símbolo de la muerte, del suicidio por ahogamiento, del eterno adiós" (Herrero, 1994: 13). La impresión que produce en el contemplador va al poco condensándose y articulándose en pensamiento, reflexión en torno al poder y el valor del ser humano. Estos conjuntos creativos muestran un mayor compromiso y entrega por parte de la artista, exponiendo una argumentación que provoca una reflexión por parte del espectador, de gran alcance, aumentando la capacidad significativa de la obra. Según comenta la propia artista:

"Ahora estoy en una etapa de evolución, sin salir de lo figurativo, me centro en los montajes y en las instalaciones... Mis primeras obras eran más amables. Actualmente me siento más identificada con mi trabajo, trato de indagar más dentro de mí. Ahora mi planteamiento plástico está mucho más meditado y evolucionado que en etapas anteriores, es decir me he hecho más consciente de mi propia obra" (Álvarez-Buylla, 1992:38).

Hace un uso de su arte como liberación, como modo de viajar dentro de su mundo de sueños y sus obras son como las fotografías o recuerdos de ese transitar por su mundo imaginario y fantástico. Se ve a ella como personaje de sus creaciones, ya que éstas representan su pensamiento, que busca alcanzar día a día la felicidad. Por ello, lo que aporta esta escultora con su plástica es bienestar personal mientras la realiza y dicha al que la contempla una vez terminada. Sobre todo cuando hablamos de las obras creadas en los últimos años de la década de los noventa. Según M^a Luisa Campoy, "El secreto de una buena escultura está en la aportación al arte que dé, ya no como vanguardia sino como aportación personal a cada espectador"^c.

Viendo los materiales que emplea nos damos cuenta que M^a Luisa Campoy lo mismo modela, que talla, que ensambla. Tiene un conocimiento técnico que le permite hacer uso de diversas técnicas, sin sentirse limitada por ninguna de ellas. Una característica de la autora es la incorporación de objetos encontrados que van desde objetos de metal que oxida para sacar ese color tierra anaranjado, hasta las cestas que se emplean para recoger las aceitunas en la obra *Mujeres en pasarela*.

"Podemos recrearnos ante una instalación en la que una serie de personalidades, retratos de personas, llave en mano para abrir sensaciones, están en fila de hacer camino: es madera y es metal que la artista acopla a función legendaria, con faldón rústico, de resistencia, a base de aquellos cachos utilizados en la molturación de aceituna en viejas molinetas que todavía se movían hace algunas décadas en pueblos de España" (Pérez-Guerra, 1999: 26).

Si habíamos visto que predominaban los tonos tierras, rojo, negro y blanco hasta el momento, en su últimas creaciones veremos que la artista varía su paleta de color y tira principalmente hacia los verdes, aunque también podemos apreciar azules-verdosos, amarillos, y rojos. Es una obra más alegre en donde la artista simplifica como queriendo llegar a los colores primarios, y prácticamente elimina el negro y blanco de

las creaciones precedentes. Por otro lado la textura que era heterogénea, variando según la pieza, cambia creándose una superficie también rugosa y desigual pero formada por bolas o trozos de barro más o menos iguales que al ser aplastados contra la superficie dan lugar a una textura equilibrada, aunque de mucha fuerza. Los elementos metálicos encontrados y utilizados como ornamentación, son sustituidos por objetos modelados como una estrella, una luna, una manzana, y las inscripciones y dibujos geométricos que aparecían en sus ropas desaparecen, dándole más preponderancia al volumen ocupado por los pliegues de la misma, que al dibujo ornamental antes empleado.

Cuenta con una larga lista de exposiciones individuales dentro y fuera de España, aunque curiosamente expone más frecuentemente en el extranjero. También ha participado en gran número de Ferias Internacionales. La escultora vive de su obra, se siente afortunada ya que no ha tenido problemas para la difusión de sus esculturas y asegura no haberse visto discriminada por el hecho de ser mujer. No se ha sentido rechazada por la crítica o las galerías y en cuanto a su relación con el resto de las escultoras comenta que cuando puede va a algunas exposiciones, aunque no es muy dada a frecuentar los actos públicos y ni a una vida social intensa, ya que opina que para hacer escultura se necesita mucha dedicación y no hay tiempo para todo. Además con la edad, M^a Luisa se va decantando por las cosas sencillas de la vida, aquellas que la hacen sentirse bien y disfrutar de lo cotidiano. Quizás por ello su obra última también nos transmita esta sensación de hallarnos ante algo familiar y cercano. Una revisión de su trayectoria, nos da una absoluta coherencia artística en su quehacer, en sus elecciones, tanto en su mitológico hermanamiento con las fluyentes culturas del pasado como en su actual enraizamiento en una más despojada y comprometida experiencia artística contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ-BUYLLA, M. y DE LOS MÁRTIRES, G., *María Luisa Campoy: Las raíces del arte*, Madrid, Ed. CSJ, 1992, pp. 39
- CAO, Marián L. F. (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, NARCEA Ed., 2000
- COMBALÍA, V., *Arte español para el fin de siglo*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1996, pp. 42
- CHAVARRI, R., *Mujeres en el Arte Español, (1900-1984)*, Madrid, Concejalía Cultura, Ayuntamiento de Madrid, Catalogo de Exposición en Centro Cultural del Conde Duque, 1984, pp. 83
- CREMER, V., *Miguel Abeltón, M^a Luisa Campoy, Carmen Pallares*, Valladolid, Diputación de Valladolid, Octubre, 1998
- CREMER, V., *El Arte de María Luisa Campoy*, Madrid, Galería de arte Kreisler, 2001
- DE DIEGO, E., *Autonomía: Mujeres-Arte-Espacio*, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1992, pp. 39
- DE DIEGO, E., *El andrógino sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, Vol. 53, 1992
- DE DIEGO, E., *La H^a del arte desde una mirada alternativa. Conceptos y metodología en los estudios sobre la mujer*, Málaga, Ed. OZIEBLO, Universidad de Málaga, 1993

- DE SENILLOSA, Antonio: *A Magia da Arte Española no Brasil: Yolanda d'Augsburg, Cristina Duclos, M^a Luisa Campoy*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1986, pp. 9
- GIOSEFFI, C., *María Luisa Campoy*, San Francisco (USA), Caldwell Zinder Gallery, 1995
- HERRERO, P., "María Luisa Campoy o el arte del barro", *Correo del Arte*, nº 19 (1984), Madrid, pp. 18
- HERRERO, P., "Barro y bronce en la escultura de María Luisa Campoy", *Espiral de las Artes*, 7- 8, (Madrid), 1994, pp. 13
- MARÍN-MEDINA, J., *La escultura española contemporánea (1800-1978): Historia y evaluación crítica*, Madrid, EDARCÓN, Biblioteca de artes contemporáneas 1, 1978
- MAYORGA, J., "La fuerza creadora de María Luisa Campoy", *Sur*, (1992), Málaga
- MAYORGA, J., *María Luisa Campoy*, Sevilla, Galería de Arte HAURIE, 1997
- PALLARÉS, C., *M^a Luisa Campoy*, Madrid, Galería Kreisler, 1984
- PALLARÉS, C., "María Luisa Campoy", ABC Cultural, (1993), Madrid, pp. 29
- PÉREZ-GUERRA, J., "María Luisa Campoy modela la Hispania de hace dos milenios", *El Punto de las Artes*, nº 70 (1988), Madrid, pp. 31
- PÉREZ-GUERRA, J., "María Luisa Campoy, el rostro de Hispania", *Cinco Días*, (1/4/1988), Madrid, pp. 22
- PEREZ-GUERRA, J., "La realidad y el mito en la obra de María Luisa Campoy", *El Punto de las Artes*, (1999), Madrid, pp. 26
- TAJÁN, A., "El exilio de María Luisa Campoy", *La Tarde*, (1992), Málaga

Notas

- a) En unas declaraciones que la escultora hizo con motivo de una exposición inaugurada en marzo de 1988, M^a Luisa Campoy dijo: "La exposición que ahora presento es la culminación de una etapa en la que he trabajado durante diez años, llevando como abanderada mis raíces tartésicas e ibéricas. Durante ese periodo, acompañé a muchos personajes por el tiempo y en el espacio, disfrutando mucho con ello, llegando, incluso con algunos, a viajar por caminos siderales en sueños de futuro" (Pérez-Guerra, 1988: 31)
- b) Traducción: "María Luisa Campoy, modela figuras y les imprime, a través del tacto, toda su sensibilidad. Son formas con caracteres de una historia vieja que sólo cambia de decorado para ser de cada tiempo"
- c) Comentario extraído de la entrevista mantenida con la artista el pasado 31 de Mayo de 2002, en la Galería Nova de Málaga, con motivo de la inauguración de una exposición de sus últimas esculturas.
- d) En 1982, en la Galería Galiarte, Madrid; En 1984- 88- 96- 2001, en al Galería Kreisler, Madrid; en 1985- 91, en al Galería Kreisler, Barcelona; en 1986 en La Asamblea de Madrid, en 1986, Exposición itinerante en la Embajada española en Brasilia, Brasil, en el Ministerio de Cultura de Río de Janeiro, en el Banco Exterior de Sau Pablo, Brasil; en 1987, en la Galería Tipheret, Berlín, Alemania; en 1987, en la Galería Scheines, Lille, Francia; en 1989- 92- 2002 en la Galería Nova, Málaga; en 1993, en la Galería Limia Art, Sitges, Barcelona; en 1994, exposición en Cabo Negro, Tánger, Marruecos; en 1995- 97- 99- 2002, en Cadwell Snyder Art Gallery, New York, USA; en 1995- 2000, en Cadwell Snyder Art Gallery, San Francisco, USA; en 2000, en Cadwell Snyder Art Gallery, Carmel, USA; en 1996, en Chase Art Gallery, Chicago, USA; en 1997- 2002, en Galería Haurí, Sevilla; en 1998, en Galería Arte Lancia, León; en 2002, Galería Van Dick, Gijón, en Galería Juan Amiano, Pamplona, en Galería

Trebellar Arte, La Coruña, en Galería Dos Coimbras, Braga, Portugal

e) En 1992, en Feriarte, Santander; en 1994- 95- 97, Art Miami, Usa; en 1994 Feria Internacional de Chicago, USA; en 1995 Art Hong- Kong, China; en 1996- 98- 99- 2001 Arte BA, Feria de Arte, Buenos Aires, Argentina; en 1996- 97- 98- 99- 2000, FIA, Caracas, Venezuela; en 1996, Mirarte, Bogotá, Colombia; en 1997 Artfair Seattle, USA; en 1998 Feria de Arte de Barcelona; en 1998 Feria de Arte de Marbella; en 1999- 2000- 2001, Estampa, Madrid; en 2001, Feria de Galeristas, Madrid, entre otras.

LA MUJER NOBLE EN EL AL-ANDALUS MEDITERRÁNEO. WALLADA BINT AL-MUSTAKFÌ, UN EJEMPLO DE MUJER INTELECTUAL

Juan Félix Bellido

Grupo de Investigación “Escritoras y Escrituras”

Hubo un tiempo en el que estas costas se llamaban Al-Andalus y la flota califal atracaba en este puerto de Almería; un tiempo en el que en esta costa mediterránea, en esta orilla, vivía una cultura distinta a la actual y sus hombres y mujeres practicaban una religión distinta, la musulmana, y rezaban y se expresaban en otra lengua, el árabe. En aquel tiempo, las mujeres de esta orilla mediterránea, seguían otros patrones y ocupaban un lugar social y familiar distinto a las de las actuales mujeres mediterráneas, de esta orilla. Algunas de ellas, y sólo de ellas tenemos noticias, destacaron por sus propias acciones, por sus propias capacidades, por el legado literario que dejaron, y no sólo por haber sido esposa, hija, o familia de tal o cual personaje famoso masculino. Ellas nos ofrecen una visión de la mujer musulmana andalusí lejos, quizás, de otros patrones tópicos pero, sin lugar a dudas, diferentes a la realidad de la mujer que vivió aquella Edad Media en el ámbito de los reinos cristianos.

54

UNA MUJER NOBLE ANDALUSÍ

Es cierto que, como dice el refrán español, “una golondrina no hace la primavera”, pero lo es también el hecho de que si vemos a una golondrina, aunque sea a una sola golondrina, es muy probable que haya llegado ya la primavera. No podemos, naturalmente tomar, como señala Manuela Marín (Marín, 2000), un ejemplo y extrapolarlo al conjunto de la mujer andalusí y a su situación social, así como a su papel y al ejercicio de su libertad en una sociedad como es la islámica, aunque si es cierto que tenemos que admitir que el papel que juega la mujer andalusí tiene matices propios y característicos si lo comparamos como el de las mujeres en otros ámbitos geográficos del mundo islámico. Estudiar el papel de la princesa Omeya Wallada bint al-Mustakfì es estudiar el caso de una mujer singular, en circunstancias históricas muy particulares y cuya procedencia y *status* no podemos obviar, pero es un ejemplo interesante para describir un determinado tipo de mujer andalusí. Y, a pesar de la originalidad con que se presenta su vida y desarrolla en Córdoba su actividad, esto no impide afirmar que el papel de la mujer en Al-Andalus es singular, porque hay que tener en cuenta que el nivel cultural y económico que se alcanza en su época lo hace posible.

Walláda bint al-Mustakfì es la hija de un Califa. Un dato a tener en cuenta. Además, le toca vivir un periodo en el que las convulsiones políticas van a llevar o están llevando a la caída del Califato Omeya, acarreando el desmembramiento de Al-Andalus y propiciando la inmediatamente posterior aparición de las taifas. Tenemos que situarnos en la Córdoba del siglo XI, que inicia su decadencia, tras el esplendor

de la época califal cuya caída va a contemplar dramáticamente en aquellos años turbulentos. En la capital andalusí se cumplen ya tres siglos de cultura, religión y política musulmanas, desde que la conquistara Mugit al-Rumi.

Córdoba, la ciudad más poblada y desarrollada de la época, no sólo para el mundo musulmán, sino para el mundo europeo, ha conocido momentos esplendorosos, durante el califato Omeya con hombres de la magnitud de Abd al-Rahman III o de la cultura de Al-Hakam II, su hijo. Momentos de poderío cultural y económico. Momentos de poder como los de Almanzor, cuya muerte en Medinaceli, que da lugar a la pésima gestión de sus herederos, pone inicio al declive de la que fuera la ciudad más poblada y más desarrollada de la Europa de su tiempo.

Corre el año 1024. El sueño del también gran intelectual cordobés Ibn Hazm se realiza, en medio de años de penuria y luchas para él, después de muchos trabajos y sufrimientos. En medio de una guerra civil que sacude a la capital desde hace años, un Omeya, Abd Al-Rahman V, sube al trono e Ibn Hazm será, junto al otro gran poeta Ibn Suhayd, uno de sus visires. El sueño, en aquel período trepidante, de confusión y enfrentamientos, en el que todo se desmembra y muere, aquel sueño, digo, va a durar muy poco. Este Califa no llegó a gobernar ni siquiera dos meses. Un golpe de estado lo depone y lleva al trono a Muhammad II al-Mustakfi que dura en el poder algo más: diecisiete meses. Pues bien, hija de este Califa es el personaje que nos ocupa, -princesa, pues- Wallada bint al-Mustakfi. Su padre, en opinión de Ibn Hazm “era el peor”, sin embargo, Wallada ha sido considerada como “prototipo de princesa culta y brillante, de quien dice Ibn Baskuwâl que era una poetisa prolífica que competía con los poetas y literatos y los superaba” (Garulo, 1998: 141).

En medio de aquellos turbulentos tiempos de guerra civil, donde Córdoba no sólo va a ir perdiendo sus grandes núcleos palaciegos de Medina Azahara o de Medina Al-Zahira, sus grandes bibliotecas, sus barrios más nobles... Wallada, sin embargo, va a brillar con luz propia. Escribe Teresa Garulo que “debieron ser pocos los años dorados de Wallada” pero “en ellos su cultura, su belleza y su encanto atrajeron a sus reuniones a los poetas y escritores más importantes de su época que buscaban su agradable compañía, pues a su inteligencia se sumaban su nobleza y su irreprochabilidad” (Garulo, 1998: 142). Una luz que destella en la noche cordobesa. Su ejemplo y el de notables poetas contemporáneos suyos, como los citados Ibn Hazm, Ibn Suhayd, o Ibn Zaydum, del que más adelante nos tendremos que ocupar abundantemente, parecen dar la razón al poeta francés, Michel Pochet: “*Si tu veux vois / attends la nuit. / Si tu veux vois / les galaxies l'attends la nuit*” (Ppchet, 1971). En aquella “noche” del esplendor político andalusí, sus poetas van a brillar con inusitado fulgor, como sucederá en el desmembramiento de las taifas, tanto con los poetas musulmanes como con los judíos.

WALLADA Y LAS MUJERES ANDALUSÍES

El papel de la mujer musulmana -y en este caso estamos recurriendo al ejemplo de una mujer andalusí- está bien definido, así como su ámbito de atribuciones en la sociedad islámica desde sus comienzos. Su papel está perfectamente estudiado. Naturalmente, y desde que F.J. Simonet formuló sus teorías sobre la mujer hispano-musulmana, que H. Pérès consolidó y en las que presentaba la sociedad andalusí “como

excepcional dentro de su propio contexto ideológico [...] dando, al mismo tiempo argumentos a los defensores de un Al-Andalus singular e hispanizado” (Marín, 2000: 221), se ha idealizado en extremo el que la mujeres en Al-Andalus gozaran de unos privilegios, una libertad y un papel que se alejaba del contexto musulmán de la época. Naturalmente, alguna diferencia hubo con respecto a la mujer musulmana medieval, pero sin que se pudiera llegar a hacer afirmaciones como las de Bosch y Hoenerbach: “se sabe que la sociedad andalusí y la de la Andalucía islámica, muy particularmente, concedía a sus mujeres una sorprendente libertad” (Bosch Villa - Hoenerbach, 1981-1982: 41). Ni fue tanto, como han estudiado María Luisa Ávila o María Jesús Viguera, ni tampoco fue todo lo contrario. La investigación actual llega a un mayor equilibrio y los estudios conducen a una realidad más objetiva sobre la mujer en Al-Andalus. Escribe Manuela Marín, que, “aplicar a una sociedad como la andalusí el concepto de “libertad” o de “emancipación” de las mujeres es, como poco, anacrónico; pero inferir esa “libertad” de algunos testimonios aislados y generalizarla a toda la sociedad sólo puede contribuir a general confusión y equívocos” (Marín, 2000: 222). Lo cual no quita el valor emblemático de una mujer como Wallada de la que poco -como es el caso de las demás poetisas andaluces- nos han dejado las fuentes, pero suficiente como para conocer su singularidad y su talento. Al igual modo que hace entender que las condiciones en la Córdoba de entonces, tuvieron que ser tales, como para que ello fuera posible. A mi entender, estas conquistas de los estudios actuales, no hacen sino dar más valor al testimonio de una mujer como Wallada y al valor de su vida en la sociedad cordobesa de su época. Mucho más, si tenemos en cuenta el más que válido parecer de la autora de la cita anterior, en uno de los estudios más completos sobre la mujer andalusí que se han publicado y en el que nos ha aportado datos fundamentales al respecto, dando así un paso adelante en esta investigación: “el manido tema de la supuesta “libertad” de las mujeres andalusíes -concluye en uno de sus capítulos- debe ser reconsiderado bajo la luz de los condicionantes sociales que imperaban en Al-Andalus al igual que en otras sociedades islámicas medievales. La movilidad geográfica de las mujeres de buena posición, sus traslados dentro del entorno urbano o sus contactos con el mundo exterior a la casa estaban sometidos, todos ellos, a unas normas rigurosas de ocultación, tanto más extremadas cuanto más alto se subía en la escala social” (Marín, 2000: 252). De ahí mi interés, al principio, por dejar constancia del origen social y de su condición de princesa en el caso de Wallada. No podemos olvidar, en ningún caso que Wallada es una mujer de la nobleza, con un *status* que se aleja del común de las mujeres andalusíes. Por otro lado, hemos de saber que de las mujeres andalusíes de las que tenemos noticias en las fuentes, como para llegar a conclusiones, éstas pertenecían a la clase noble. Son de esta clase las mujeres intelectuales de Al-Andalus, y también las maestras. Las poetisas, como es el caso del personaje que nos ocupa, pertenecen, en su mayoría a mujeres nobles. Las que no eran de la nobleza pertenecían al grupo de las esclavas cantoras, con una preparación intelectual y artística que podía ser, sin lugar a dudas, envidia de mujeres nobles como Wallada.

Las fuentes nos han dejado sus nombres. Del resto, poco se sabe. Teresa Garulo dice que las fuentes árabes permiten deducir la extracción social de las poetisas¹ de las

1) “Las mujeres andalusíes que aparecen en las fuentes árabes son, mayoritariamente, miembros

que hoy podemos conocer el nombre. “Correspondiendo a la elevada función de la poesía -escribe en su introducción a su *Dîwân de las poetisas de Al-Andalus*- entre los árabes, la gran mayoría de las poetisas son mujeres libres, con frecuencia de familias importantes o nobles: Amat al-‘Azîz, descendiente de la familia del Profeta; Asmâ’ al-Amiriyya, de la familia de Almanzor; ‘A’isa bint Ahmad b. Muhammad b. Qâdim, de quien se dice que es una de las nobles (harâ’ir) de Al-Andalus; Hafsa ar-Rakûniyya, “famosa por su belleza, linaje y riqueza”, como las hermanas Hamda y Zaynab, etc. Incluso hay princesas, como Butayna, Tamîna, Umm al-Kirâm y Wallâda” (Garulo 1998: 27). Las hay mujeres libres y muchas otras son de familia de hombres de letras. Hasta aquí en el caso de las mujeres libres; como decíamos antes, las hay también dedicada a la poesía que son esclavas como Al-Abbâdiyya, Gâyat al-Munà, Hind, Lubnà, Mur’â, Qamar y Uns al-Qulûb.

Y, naturalmente, son de ámbito urbano. “La mayoría de estas poetisas son de Córdoba, Sevilla y Granada o desarrollan su actividad en esas ciudades” (Garulo, 1998: 28), como afirma en sus estudios Teresa Garrulo.

Lo que sí es constatable es que estas mujeres aparecen en las fuentes en función de su actividad literaria. Cosa exclusiva para estos casos, porque la aparición de las demás mujeres “en las fuentes nunca es en función de su propia actividad, sino siempre como reflejo o a través de la personalidad masculina que les da, por así decir, derecho a la existencia histórica” (Marín, 1989: 105).

“ESTOY HECHA, POR DIOS, PARA LA GLORIA...”

Al-Maqqarî, que recoge una completa antología de poetisas andalusíes, afirma que lo hace para “que se sepa que la superioridad literaria en Al-Andalus es como el instinto y lo poseen hasta las mujeres y los niños”. El “hasta” lo he subrayado yo, entendiéndolo en él, la originalidad con respecto a otras zonas, a otros periodos, y como una característica propia de Al-Andalus.

Una de estas mujeres, de la que se conservan nueve poemas, aunque se podrían conservar muchos más según el decir de Ibn Bassâm que afirma haber leído muchos más, aunque como la mayoría de ellos eran satíricos, no quiso volver sobre los mismos; una de estas mujeres, era Wallada, la princesa hija del mediocre y malogrado califa Muhammad III al-Mustakfi. Una de las poetisas más originales de la Córdoba Omeya, ya tardía y decadente. Reunió a su alrededor y en sus tertulias a los escritores más importantes de su época y poseía un alto nivel literario y cultural. Pero, sin lugar a dudas, se salía de la norma, y rompía con los cánones previstos para la mujer musulmana. Hasta el punto de que, por una parte se buscaba su agradable compañía y era admirada por su belleza y nobleza, pero “su desprecio por las conveniencias -como escribe Teresa Garulo-dio lugar a numerosas habladurías acerca de su conducta, de ahí también la afirmación de que carecía del decoro propio de su nobleza” (Garulo, 1998 142). Lo cierto es que se trataba de una mujer que se salía de todos los esquemas

de las capas superiores de la sociedad. Se sabe mucho más, con ser ello poco, de las mujeres que vivían en los alcázares reales o eran miembros de familias aristocráticas (por razones étnicas, religiosas o económicas que de cualquier otro segmento social” (Manuela Marín, *Mujeres en Al-Andalus*, CSIC, Madrid, 2000, p. 29).

y que , en este caso, aún a pesar de que es un ejemplo que no puede generalizarse, gozó de una “libertad” y de una “independencia” inaudita. No dudó en usar su literatura para expresar abiertamente lo que pensaba y comunicar incluso sus sentimientos más íntimos e incluso contradictorios. Dan fe de este carácter suyo, y del impacto social que causó en la Córdoba de su época los versos que llevaba bordados en las mangas de su vestido. Con ellos se paseaba por Córdoba. En la manga derecha llevaba éste:

“Estoy hecha, por Dios, para la gloria,
y camino, orgullosa, por mi propio camino”.

En el izquierdo, éste otro:

“Doy poder a mi amante sobre mi mejilla
y mis besos ofrezco a quien lo desea”².

Cierto es, y esto ha de tenerse especialmente en cuenta, que Wallada pertenecía a una clase que le permitía gozar de cierta independencia y que vivió una época en la que muy bien -aquel que tuviese posibilidades de hacerlo- el dicho de “a vivir que son dos días” era puesto en práctica por el que tenía posibilidad de hacerlo. Tenía bienes y dinero, gozaba de privilegios y el mundo al que pertenecía y del que era heredera se estaba derrumbando, con lo que el *carpe diem* se hacía más que necesario para un temperamento como el suyo. “Es posible [...] suponer -afirma Manuela Marín- que muchas de las mujeres del entorno real gozaban de una situación económica que les permitía, en determinados casos, una cuasi independencia de disponibilidades ciertamente notable” (Marín, 2000: 114).

También es importante a la hora de analizar su poesía tener en cuenta el punto de la curva en la historia de la poesía de Al-Andalus en la que Wallada se sitúa. Porque “la curva de la evolución literaria en Al-Andalus a través de estos poemas escritos por mujeres. Curva que parte de los versos de Hassâna la Tamîmiyya, compuestos un poco a la manera antigua de los poetas de corte omeyas o de los poetas tribales, y en los que todavía no hay indicios del movimiento de los poetas “modernos”, pasando por los poemas [...] que reflejan esa poesía destinada al canto, en metros breves, muy musicales, llenada de gracia y ligereza, muy propia de las esclavas cantos, hasta los poemas [...] en los que se observan, dominantes, los rasgos de la poesía “neoclásica”, imperantes a partir de mediados del siglo IX...”. Pues bien, Wallada vive en el siglo XI, “Cuando la poesía aparece más libre. Dominadas tanto la tradición “moderna” como la “Neoclásica”; y “las poetisas dan la impresión de moverse más espontáneamente en sus manifestaciones literarias, y quizás a ello obedezca el relativo encanto y la gracia de algunos poemas, especialmente de amor” (Garulo 1998: 51).

AMOR Y SÁTIRA

Hay dos relaciones de Wallada que quisiera destacar y que dicen mucho de

2)La traducción de los poemas de Wallâda que aquí recogemos es de Teresa Garulo, cuando no se indique lo contrario.

ella y de su carácter, son las mantenidas con la también poetisa cordobesa Muhya bint At-Tayyânî al-Qurtubiyya, y aquella otra, más conocida y más determinante, con el poeta Ibn Zaydum.

Muhya, era, por lo visto, hija de un vendedor de higos³. Wallada se fijó en ella. Y esto le valió que la princesa se ocupara de que recibiera una buena educación y aprendiese el arte de la poesía. Aquí el “cría cuervos...” terminó por hacerse cierto y no “le sacó los ojos” a su protectora, pero sí que se empleó con contundencia contra ella en los poemas satíricos que se conservan. ¿Fueron celos, despecho, como quieren adelantar algunos, o sólo uso de la sátira que tan en boga estaba en los poetas? Desde luego, poemas de Muhya como éstos, no tienen desperdicio:

Wallada ha dado a luz⁴ y no tiene marido,
se ha desvelado el secreto,
ha imitado a María
mas la palmera que la virgen sacudiera⁵
para Wallada es un pene erecto”.

O este otro:

“Aleja de la aguada de sus labios
a cuantos la desean,
igual que la frontera se defiende de cuantos la asedian,
a una la defienden los sables y las lanzas,
y a aquéllos los protege la magia de sus ojos”⁶.

Controvertida imagen la de Wallada, a los ojos de su protegida. Pero, sin lugar a dudas, una relación que marcó la vida de Wallada y su poesía, fue la que mantuvo con el poeta Ibn Zaydum, uno de los grandes poetas cordobeses de su época. Constituye ésta una de las historias de amor más interesantes y cuyo trágico final, llevó al poeta a exiliarse de Córdoba y acogerse al mecenazgo que Al-Mu'tamid ejercía en la corte abbadí de Sevilla.

“Cuando caiga la noche

3)“Su origen parece bastante humilde: era hija de un vendedor de frutas, concretamente higos. Quizás llevando fruta al palacio o a las estancias reservadas a la princesa Wallada tuvo ocasión de que ésta se fijara en ella, y, como dicen sus biógrafos, Wallada se prendó de Muhya y se ocupó de que recibiera una buena educación, hasta el punto de que aprendió el arte de la poesía” (Teresa Garulo, *Diwan de las poetisas de Al-Andalus*, Hiperión, Madrid 1998, p. 105).

4)“En su poema contra ésta emplea, además del juego de palabras a propósito del nombre de la princesa (Wallada=la que da a luz), otras alusiones sexuales nada veladas, típicas de la sátira árabe” (Teresa Garulo, O. Cit. p. 106)

5)Según Teresa Garulo, alude a la azora XIX, 23-25 del Corán donde narra un episodio de la Virgen en que al sentir los dolores de parto va hacia el tronco de una palmera, donde el Señor la consuela con dones que la alivian.

6)La traducción de estos versos de Muhya también es de Teresa Garulo.

espera mi visita:
sé que su oscuridad
es quien mejor encubre los secretos.

Siento un amor por ti
que si tuvieran los astros
que moverse
con la misma fuerza,
no brillaría el sol,
ni saldría la luna,
ni las estrellas aparecerían
en medio de la noche”⁷.

A los que Ibn Zaydum respondía con poemas como éste:

“¿Responderás a quien te invoca?
¿Curarás a quien se te queja?
Oh, tú, que estás siempre cerca de mí aunque te alejes,
que estás presente aunque te ausentes.
¿Cómo voy a olvidarte
yo, que me adorno con tu amor?
Eres una suave brisa,
que penetra en los corazones”(REY, 91: 56).

60

Aquel amor acaba a causa de los devaneos que Ibn Zaydum tiene con una esclava negra de la propia Wallada.

“Si fueras justo con el amor que existe entre nosotros,
no habrías escogido ni amarías a mi esclava;
has dejado una rama donde florece la hermosura
y te has vuelto a la rama sin frutos.
Sabes que soy la luna llena,
pero, por mi desdicha,
de Júpiter estás enamorado”.

Así se expresa la poetisa traicionada en sus versos. Lo cierto es que la separación se consume. Walláda se debate entre el despecho y el abandono. Y el lamento ocupa los poemas de Walláda:

Tras la separación, ¿habrá medio de unirnos?
¡Ay! Los amantes todos, de sus penas se quejan.
Paso las horas de la cita en el invierno

7)La traducción es de Rafael Valencia y está tomada del libro *Poesía Erótica Andalusí*, Ediciones El carro de la Nieve, Sevilla 1990, p. 33.

sobre las ascuas ardientes del deseo,
 y cómo no, si estamos separados.
 ¡Qué pronto me ha traído mi destino
 lo que temía! Mas las noches pasan
 y la separación no se termina,
 ni la paciencia me libera
 de los grilletes de la añoranza.
 ¡Qué Dios riegue la tierra que sea tu morada
 con lluvias abundantes y copiosas!”.

Un llanto correspondido así por el poeta, tal vez desde la Sevilla de su exilio:

“Mi afán supremo era lograr tu amor
 si la suerte hubiera propiciado unirme a ti.
 Lloran tu ausencia unos ojos cuya pupila eres tú
 y a los que el sueño abandonó por tu abandono.
 El Destino, que antes me era placentero,
 se tornó desde que se ausentó de mí tu rostro hermoso.
 Tú eres mi vida, si me dejas,
 que cavén mi tumba y preparen mi sudario” (Rey, 1991: 65).

Un canto que se da lugar tiempo después a una dura sátira, plagada de celos, contra el visir Abu Amir Ibn Abdus, “una risala que se hizo famosa y que debió desencadenar la ruptura definitiva con la princesa” (Garulo 1998: 142).

Excepcional debió ser esta mujer que tan honda queja produjo en el poeta que no supo valorarla y que torpemente se alejó. Lo cierto es que Wallada terminó con el visir Abû Amir ibn Abdus, y que como hemos visto, provocó unos enormes celos en Ibn Zaydum, producto de los cuales son un intercambio de poemas satíricos feroces⁸. Los de Wallada son sumamente duros, su fuerte carácter se desborda en ellos. Botón de muestra puede ser éste:

“Tu apodo es el hexágono, un epíteto
 que no se apartará de ti
 ni siquiera después de que te deje la vida: pederasta, puto, adúltero, cabrón,
 cornudo y ladrón”.

Esta mujer andalusí, noble y culta, “no se casó” y -según escribe Teresa Garulo- “aquí es posible que influyeran las habladorías que motivó su despreocupación por la opinión ajena” (Garulo, 1998: 143). Vivió, según algunos, muchos años, al parecer ochenta, seguramente siempre bajo la protección del Ibn Abdus. Murió según Ibn Baskuwal -aunque hay versiones distintas, y mucho más probables- cuando Córdoba

8)“Los poemas en que Hafsa ar-Rakûniyya y Wallada se dejan llevar por los celos y reprochan a sus amantes que hayan preferido a una esclava, siendo ellas mujeres principales y más hermosas” (Teresa Garulo, *Diwan de las poetisas de Al-Andalus*, cit.).

entraba en su ocaso y el hijo de Al-Mu'tamid, intentaba defenderla del ataque almorávide; "era el miércoles 2 de safar de 484=26 de marzo de 1091" (Garulo, 1998: 143). Lo más oportuno, aunque se aleje de la histórica fecha, emblemática por lo demás, pues supone el ocaso de una época para la Córdoba califal, y en la que esta princesa omeya vivió con tanta intensidad, es situar su muerte en el año 470, el 1077 de la era cristiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSCH VILA, J. y HOENERBACH, W., *Un viaje oficial a la corte granadina (año 1347)*, en "Andalucía Islámica" II-III (1981-1982).

GARULO, Teresa, *La Literatura Árabe de Al-Andalus*, Hiperión, Madrid, 1998

GARULO, Teresa, *Díwān de las poetisas de Al-Andalus*, Hiperión, Madrid, 1998

LACHIRI, N., "La vida cotidiana de las mujeres de AlAndalus y su reflejo en las fuentes literarias", *Árabes, Judías y Cristianas: mujeres en la Europa medieval*, ed. C. del Moral, Granada 1993

MARÍN, Manuela, *Mujeres en Al-Andalus*, C.S.I.C., Madrid, 2000

MARÍN, Manuela, "Las mujeres de las clases sociales superiores. Al-Andalus, desde la conquista hasta finales del Califato de Córdoba", en *La mujer en Al-Andalus* (Ed. M^aJ. Viguera). Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid-Ediciones Andaluzas Unidas, S.A., Sevilla, 1989

PÉRÈS, Henri, *Esplendor de al-Andalus*, Hiperión, Madrid, 1990.

POCHET, Michel, *Célébration*, Nouvelle Cité, París, 1971.

62 REY, Juan, *Divan Andalusi, Antología de poetas arabigoandaluces*, Editorial Guadalmena, Alcalá de Guadaíra (Sevilla), 1991

VIGUERA, María Jesús (Ed.), *La mujer en Al-Andalus*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid y Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., Sevilla, 1989.

VALENCIA, Rafael, *Poesía Erótica Andalusi*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990

MUJERES Y EPIGRAMAS EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: MARCIAL, BALTASAR DEL ALCÁZAR Y FERNÁNDEZ DE RIBERA

Begoña Berniz Alegre y Jorge Sáenz Herrero
Universidad de La Rioja

Puta triste, puta de mal agüero. (...) Quién iba a querer pasar para adentro con ella. Aunque en la noche, embrutecidos por el vino y con la piel hambrienta de otra piel, de cualquier piel con tal que fuera caliente y se pudiera morder y apretar y lamer, los hombres no se daban cuenta ni con quién se acostaban, perro, vieja, cualquier cosa.

José Donoso, *El lugar sin límites*.

Siempre que se quiere abordar un tema de la vida real a través de la literatura, como la visión que ofrecen de la mujer dos escritores del Siglo de Oro español, nos encontramos con el mismo problema, el típico de todo ejercicio de observación, el sesgo, y más aún en un texto escrito con intención poética y de otra época, pues entonces no sólo habrá que tener en cuenta el filtro del individuo que observa, involucrado en un determinado contexto histórico y un constructo cultural, sino también el filtro del propio autor, ubicado éste en otro contexto histórico y en otro constructo cultural. En literatura encontramos otro filtro más, la vocación artística, que hace del texto literario diferente de cualquier otro texto escrito, con todo lo que eso conlleva a la hora de contemplar la realidad que se describe, y más en la literatura anterior al siglo XIX, que implica diversos problemas añadidos, como el género, sus acotaciones y limitaciones, tanto formales como de contenido.

Por todo ello hay que ser muy cauto al contemplar cualquier objeto real descrito literariamente, pues en esta contemplación habrá que tener siempre presente la intención del autor, su visión particular del objeto, las limitaciones que impone el género y la literatura, el peso de la tradición, la intención con la que lo contempla el lector y su visión particular. Pues la literatura no es la realidad, sino una proyección de la realidad y, por lo tanto, subjetiva.

La huella más o menos difusa que la antigüedad grecolatina imprime en la cultura española del Siglo de Oro se deja sentir con claridad en la obra de dos escritores sevillanos, Baltasar del Alcázar (1530-1606) y Fernández de Ribera (1579-1631), que confiesan, precisamente por el género empleado en sus composiciones, su admiración por el poeta romano Marcial.

Dicho esto, este trabajo se centrará en una selección de poemas en los que aparece retratada la figura femenina en sus diferentes aspectos, para poder ver cómo conciben dos autores del siglo XVI a la mujer de su época, teniendo en cuenta que su epigrama es deudor de su modelo, Marcial. Es decir, rastreadremos la visión que de la mujer tuvo toda una época a través de los versos de Baltasar del Alcázar y Fernández de Riberaa1,

pero también en comparación con la imagen que Marcial da de la mujer romana. De este modo pondremos de manifiesto la enorme vitalidad de la que ha gozado en las letras españolas un género de contenido, tono y fortuna extraordinarios, el epigrama. Pero antes de entrar a comentar estas cuestiones, conviene recordar brevemente cuáles son los rasgos característicos de la teoría del epigrama en la Antigüedad y en el siglo XVI.

1. MARCIAL Y EL GÉNERO EPIGRAMÁTICO EN LA ANTIGÜEDAD

Epigrama es una palabra griega formada con la preposición *epi-* ('sobre, encima de') y el sustantivo *gramma* ('letra, escrito'), el cual a su vez deriva del verbo *graphein* ('escribir'). Así pues, en su sentido originario, epigrama significa 'algo escrito sobre un objeto', y efectivamente eso es lo que designa en principio: inscripciones grabadas sobre objetos reales. Frente a otras inscripciones, los epigramas se caracterizan por estar escritos en verso (sobre todo en dos tipos: en hexámetros y en una miniestrofa de dos versos, un hexámetro más un pentámetro, que recibe el nombre de dístico elegíaco) y tener una extensión bastante limitada (generalmente entre uno y ocho versos; abundan mucho los de cuatro).

Conservamos miles de estos epigramas en lengua griega, desde el siglo VII a. C. hasta el final de la Antigüedad. Por su temática, los podemos dividir en tres grandes grupos: epigramas votivos, que explican a quién está dedicado el objeto sobre el que el epigrama está grabado (vasos cerámicos, hebillas, otros elementos del ajuar, etc.); epigramas grabados en los pedestales de las estatuas honoríficas; por último, epigramas funerarios, grabados sobre tumbas y sepulcros. Son precisamente estos últimos los más frecuentes.

Como indica E. Bickel (Bickel 1982: 598), el epigrama real, el grabado sobre un objeto, "contenía también el elemento intelectual consistente en una interpretación del objeto al que se dirigía. (...); del elemento intelectual de la interpretación se originaba otra evolución". Y en efecto, alrededor del siglo IV a. C. empiezan a componerse epigramas que ya no están relacionados con objetos reales, sino que son simplemente literatura, por más que ficticiamente reproduzcan una situación afín a las tradicionales. Al epigrama se le suman entonces las influencias de otros géneros literarios más o menos afines a él (la lírica, la elegía) y el resultado es una forma caracterizada sobre todo por su extensión limitada, en la que casi cualquier tema puede tratarse, hasta el punto de que A. Lesky (Lesky 1968: 769) afirma que el epigrama se convierte en un "poema lírico como expresión del sentimiento de los más diversos acentos".

Los epigramas de Calímaco (siglo III a. C.), el más influyente de los poetas alejandrinos, ilustran muy adecuadamente cuál fue el resultado de este proceso y el comienzo de una larguísima tradición que llega hasta Marcial y, en las más diversas lenguas, se prolonga durante veinte siglos por toda la cultura europea.

Para cuando Marcial (40-103 d. C.) escribe, el epigrama literario de origen griego está firmemente asentado en el mundo cultural romano y goza de una larga tradición, en la que hay cabida para los temas habituales: epitafios, descripciones de objetos artísticos, narraciones sobre asuntos cotidianos, acontecimientos contemporáneos del poeta, invitaciones a cenar, eventos sociales, loa del emperador. Con frecuencia, los

epigramas en los que ataca a personas de su entorno encierran chistes obscenos o hacen referencia directa a asuntos sexuales: el rechazo que estos contenidos y el tono crudo en el que se tratan han provocado que muchos epigramas no se tradujeran al castellano o lo fueran de forma atenuada³.

La obra de Marcial consta de quince libros, en cada uno de los cuales hay aproximadamente un centenar de epigramas. El primero de los libros se titula *De spectaculis* y está dedicado a celebrar la inauguración del Coliseo en el año 80. Después vienen catorce libros numerados del I al XIV; los dos últimos de ellos, *Xenia* y *Apophoreta* (el XIII y el XIV), no son tampoco epigramas como los del resto de los libros, sino que son una serie de textos en verso destinados a colgar como etiquetas de los regalos que los romanos se intercambiaban en las fiestas Saturnales (celebradas en diciembre y antecedente lejano tanto de nuestras fiestas navideñas como de nuestro carnaval).

La aportación de Marcial a la historia del epigrama consiste sobre todo en haberlo sancionado como género literario romano, en la incorporación de la literatura latina anterior (Catulo, Ovidio, Propertio, Horacio) a su lenguaje poético y en la maestría con la que manejó la preparación a lo largo de cada epigrama para la ‘punta final’ que, en parte gracias a él, pasó a ser una de las características más propias del epigrama en la historia cultural de Occidente: es éste un rasgo en el que insisten todas las obras lexicográficas modernas al definir epigrama.

El epigrama que hace Marcial busca la risa del lector a través de la descripción de una realidad cotidiana, normal, e incluso baja, que a diferencia de la sátira no pretende la reflexión moral, sino que capta y paraliza un momento de la vida cotidiana, como una fotografía llena de frescura, y en ese sentido hasta puede hablarse de *realismo* o *naturalismo*, pues “es el espacio de la vida cotidiana descrita en clave cómica, sin más pretensión explícita” (Gómez Pallarés 2003: 290). Y por todo eso nos deja ver imágenes de la vida que la épica o la lírica acallan.

2. EL EPIGRAMA EN EL SIGLO XVI

Para encontrar ecos de Marcial en la literatura española, dejando a un lado ciertos textos medievales en los que la relación es muy dudosa (Cristóbal 1987: 150-151), hay que esperar al impulso de regreso a los clásicos grecolatinos que trajo consigo el Renacimiento para que los autores modernos se acerquen a Marcial.

Señala José Luis Capón (Capón 2004: 326): “Suele concebirse el epigrama como un género que expresa, con brevedad e ingenio, un único concepto, con tono generalmente irónico o satírico”. Ésta es la definición que puede hallarse con más frecuencia a lo largo de todo el siglo XVI. Normal resulta desde entonces la práctica de adaptar, recrear o traducir los textos del autor latino en formas, metros y lenguas vernáculas, naturalizando de este modo el epigrama en todas las literaturas europeas del Renacimiento. España no será una excepción: durante este siglo aumentará el interés por el epigrama, así como su imitación, traducción y transposición a metros romances.

Como bien indica Juan Gil (Gil 2004: 385), la mayoría de los términos empleados en la definición del epigrama proceden de la Antigüedad. Conceptos como *acumen*, *argutia*, *candor*, *fel*, *lepor*, *sal*, *brevitas* o *foeditas*, utilizados ya por Marcial,

aparecen en las principales teorías sobre el epigrama de las Poéticas del XVI.

Conforme termina el siglo, los epigramas (que no habían llamado la atención de los teóricos de la Poética hasta muy entrada la centuria) se hacen cada vez más retorcidos, más barrocos, buscando agudezas tan exquisitas como imposibles, justo el tipo de poesía que había evitado adrede Marcial.

A lo largo del siglo XVI son muy numerosos los autores que se acercan a Marcial tanto para ilustrar sus propios puntos de vista como para utilizarlo de modelo de inspiración. Giuliani estudió este asunto, y en su monografía (Giulian 1930) pueden verse dos listas muy completas de los autores que tradujeron a Marcial en esta época y de los epigramas de Marcial que fueron traducidos. Será durante la segunda mitad del siglo cuando las composiciones del latino se conviertan en el modelo epigramático más atendido por los poetas (recuérdese que la difusión e imitación del modelo catuliano, con claras influencias de la antología epigramática griega y vinculado a una idea cortesana, sentimental y refinada del epigrama, dominará la primera mitad del siglo): Marcial, censor satírico de los males sociales, se revela como un virtuoso epigramista.

La poesía en lengua vulgar pretende continuar e imitar los géneros grecolatinos. La búsqueda de correlatos romances para el epigrama es compleja, pues se trata de una forma breve que no se asocia a moldes métricos y estróficos concretos. Baltasar del Alcázar y Fernández de Ribera utilizarán la redondilla para adaptar la estructura del dístico elegíaco, metro predominante en la tradición epigramática latina. A este respecto, Vicente Cristóbal escribió las siguientes palabras en su célebre artículo Marcial en la literatura española (Cristóbal 1987: 163-165): “Sus agudezas vienen por lo común expresadas en un par de redondillas, conjunto estrófico que, con escasa amplificación, puede dar cabida al contenido del dístico elegíaco latino; del mismo modo que en Marcial -cuando se trataba de un epigrama compuesto por un solo dístico, lo cual es muy frecuente- la anécdota constaba en el hexámetro, y el pentámetro remataba con el comentario ingenioso, así también aquí la primera y segunda redondilla responden a dicha duplicidad”.

Es en este contexto donde debemos incluir a Baltasar del Alcázar y Fernández de Ribera. Los versos epigramáticos de los dos autores son ejemplos representativos de las tendencias de la poesía del momento.

3. LOS EPIGRAMAS DE BALTASAR DEL ALCÁZAR Y FERNÁNDEZ DE RIBERA

El género epigramático tiene la peculiaridad de abrir la poesía a la representación de la realidad, de la cotidianidad, de la vida en sus aspectos más normales, menos elevados, más bajos. Sus composiciones, por lo tanto, se convierten en un valioso repertorio de imágenes escritas en las que poder mirar (con toda la precaución y distanciamiento posibles) la realidad en la que vivieron estos poetas, Marcial, Baltasar del Alcázar y Rodrigo Fernández de Ribera, así como a los personajes que por ella desfilaron o imaginaron, quedando atrapados éstos en el verso como en una instantánea de la vida.

Dada la actualidad que necesita el humor del epigrama, podemos ir acumulando, a partir de sus poemas, imágenes en las que aparece la mujer en diversos aspectos de su existencia, con las que reconstruir, siempre de forma sesgada, parte de las vivencias

femeninas, tanto de las romanas como de las mujeres del Siglo de Oro. Pero debemos tener en cuenta que: a) los poetas son varones y sólo conocerán exteriormente estas vivencias, b) nos movemos dentro de la literatura, y aunque *realista*, no es realidad en sí, sino una proyección de ésta, y c) esta realidad queda reflejada por individuos, únicos e irrepetibles, por lo que la visión que den de la mujer estará ligada a su perspectiva.

Una de las imágenes repetidas en Marcial en Baltasar del Alcázar y Fernández de Ribera es el tema del sepulcro de mujer, donde el epigrama recupera su primitiva utilidad: celebrar la memoria del difunto. Pero los tres autores escriben epitafios llenos de gran comicidad. Así, el epigrama funerario aparece el la poesía de Alcázar en la siguiente composición (Alcázar 1910: 46):

Yace en esta losa dura
una mujer tan delgada,
que en la vaina de una espada
se trajo a la sepultura.
Aquí el huésped notifique
dura punta o polvo aleve
que al pasar no se la lleve
o al pisarla no se pique.

El poeta presenta, bajo la forma de epitafio, una hipérbole referida a una mujer muy delgada. Fernández de Ribera, en cambio, dedica su epitafio titulado “Por una mujer muy gorda, a quien enterraron muy de mañana” a una mujer gorda (Fernández de Ribera 1994: 70):

En ves de decirle Andrea
que la tierra le sea leve,
decir su marido debe
que leve a la tierra sea;
tan de mañana la entierra,
y en sepulcro no estrenado,
porque tan grande bocado
coja en ayunas la tierra.

Estos epigramas pueden encontrar su modelo en Marcial IX, 39, en el que el romano escribe el epitafio de una mujer hiperbólicamente vieja:

Saecula Nestorea permensa, Philaeni, senectae
Rapta es ad infernas tam cito Ditis aquas?
Euboicae nondum numerabas longa Sibyllae
Tempora: maior erat mensibus illa tribus.
Heu quae lingua silet! Non illam mille catastae
vincebant, nec quae turba Sarapin amat,
nec matutini cirrata caterva magistri,
Nec quae Strymonio de grege ripa sonat

Quae nunc Thessalico lunam deducere rhombo,
quae sciet hos illos veddere lena toros?
Sit tibi terra levis mollique tugaris harena,
Ne tua non possint eruere ossa canes.

El epigrama, caracterizado por su comicidad, su búsqueda de lo grotesco para conseguir la jocosidad, el final sorprendente y punzante, implica que la visión que ofrecen estos poetas de la mujer esté subordinada a la búsqueda de características negativas de las que poder reír. No darán, por tanto, prioridad al reflejo de la belleza femenina, sino todo lo contrario, a su fealdad (pues la estética de la risa necesita de lo bajo, de lo feo, y no de lo elevado y sublime).

Así, los epigramas que tratan el tema de los defectos físicos femeninos son muy abundantes. En numerosas ocasiones tanto Marcial como Baltasar del Alcázar y Fernández de Ribera satirizan a los tuertos y tuertas. Por ejemplo, Alcázar trata el tema en (Alcázar 2001: 157):

Llora su pena y enojo
tiernamente Catalina,
y llóralo la mezquina
siempre con sólo el uno ojo.
Si quiere saber alguno
que la causa dello ignora
por qué con un ojo llora,
porque no tiene más de uno.
claro heredero del poema de Marcial IV, 65:
Oculo Philaenis semper altero plorat.
quo fiat istud quaeritis modo? lusca est.

68

También repite tema Fernández de Ribera en “Por una dama tuerta, que solo descubrió un ojo que tenía derecho” (Fernández de Ribera 1994: 70):

Por brújula me mostró
un ojo solo Constanza
y a enfermar de esperanza
un ojo solo bastó
(...)

Frecuente es en Marcial la crítica general a las viejas, resistentes a reconocer su edad, deseando aparentar algo que en realidad no son. El tema de los afeites y postizos femeninos constituye uno de los tópicos de la sátira misógina del Siglo de Oro. El caso concreto de Alcázar se refiere a la práctica de teñirse el pelo: Baltasar critica en su epigrama a la vieja (con cabellos blancos como la plata) teñida de rubio (Alcázar 2001: 130):

Tus cabellos, estimados

por oro contra razón,
ya se sabe, Inés, que son
de plata sobredorados;
pues querrás que se celebre
por verdad lo que no es:
dar plata por oro, Inés,
es vender gato por liebre.

Por su parte, Ribera critica a la vieja resistente a reconocer el paso del tiempo en “A la bieja que quería parecer moça” (Fernández de Ribera 1993: 81):

De tierna edad diçes que eres,
Lesbia, y a mi mala cuenta
Años te sobran de treynta
Para haçer dos mugeres;
Pero bien al que combida
Tu carne engañar podrás,
Que bien tierna, Lesbia, estás,
Si es tierna estar manida.

Para componer estos poemas, puede que los sevillanos se inspiraran en Marcial III, 43:

Mentiris iuvenem tinctis, Laetine, capillis,
tam subito corvus, qui modo cyncus eras.
non omnes fallis; scit te Proserpina canum:
personam capiti detrahet illa tuo.

Otro vicio femenino muy criticado por los tres autores es la liviandad. La dama liberal es vituperada con mucho humor por Fernández de Ribera (Fernández de Ribera 1993: 65):

Da a cada amante Guiomar,
Por escusar sus porfias,
Del día una ora, y muchos días
Le faltan oras de dar.
Y por Baltasar del Alcázar (Alcázar 2001: 159):
Cierra la puerta, Rufina,
porque de no estar cerrada
no te halles malograda
como tu hermana Marina.
Pero si no tienes gana
de cerrar ni de encerrarte,
debes querer malograrte
como Marina tu hermana.

Marcial se lamenta, sin embargo, de que no quedan mujeres castas en la ciudad de Roma (Marcial IV, 71):

Quaero diu totam, Safroni Rufe, per urbem,
si qua puella neget: nulla puella negat.
Tamquam fas non sit, tamquam sit turpe negare,
tamquam non liceat: nulla puella negat.
Casta igitur nulla est? Sunt castae mille. Quid ergo
casta facit? Non dat, non tamen illa negat.

Fuera de tópicos y de su deuda con Marcial, Fernández de Ribera y Baltasar del Alcázar han comprendido perfectamente el funcionamiento y la estructura del epigrama, captan la realidad cotidiana de su época y nos presentan una serie de personajes femeninos propios de su momento histórico.

4. CONCLUSIÓN

La grandeza de nuestros autores no sólo se debe a la calidad de sus versos, sino también a que se adscriben a la tradición que abre Marcial. Se debe entender que los dos autores siguen un modelo concreto y un género que busca la comicidad en aspectos grotescos y cotidianos de la vida. Para que esa comicidad tenga efecto y sea compartida por sus lectores, saben que debe adaptar forma y contenido a los gustos de su momento histórico, con el fin de conseguir la risa de sus contemporáneos.

Los epigramas de Baltasar del Alcázar y Fernández de Ribera contienen una gran riqueza de imágenes de toda la sociedad áurea española y, en particular, de la mujer. Algunas de estas imágenes son imitaciones conscientes de Marcial, pero la mayoría de ellas, aun siguiendo género y forma, son fruto de otro modelo cultural⁴.

Debemos insistir en que la visión que ofrecen de la mujer viene condicionada no sólo por el pensamiento de su época y su propia vivencia personal, sino también por la tradición literaria, el género y su modelo: al adscribirse al género epigramático deben seleccionarse de la mujer los aspectos más bajos: la presunción, la infidelidad, la tara física, la imagen de una vieja que quiere parecer joven, la liberalidad, la afición por la bebida, etc. Estos epigramas ofrecen una visión fresca y *real*, útil para conocer la visión que una época tuvo de la mujer y de otros aspectos de su sociedad, pues la literatura, aunque sólo sea proyección de vida, está escrita por seres humanos, y con todas las precauciones, nos proporciona también una muestra del pensamiento del hombre.

Hemos de concluir, por lo tanto, subrayando no sólo la introducción de este género (relativamente menor) en la tradición epigramática castellana, con diversos grados de proximidad con respecto al modelo de Marcial, sino también en su entusiasta recurrencia, para comprobar así la presencia, en la poesía española áurea, de un género (el epigrama), de su autor antiguo más representativo (Marcial) y de uno de sus hitos temáticos fundamentales (la mujer).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÁZAR, B., *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.
- ALCÁZAR, B., *Poesías*, ed. RAE, Madrid, Real Academia Española, 1910.
- BICKEL, E., *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1982.
- CAPÓN, J. L., “El epigrama en el siglo XVI”, en *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, ed. María José Vega Ramos y Cesc Esteve, Barcelona, Mirabel, 2004, pp. 321-341.
- CORTÉS TOVAR, R., “Marcial y el epigrama”, en *Historia de la literatura latina*, ed. C. Codoñer, Carmen, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 423-434.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “Marcial en la literatura española”, en *Actas del simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Babilis y Roma (Calatayud 1986)*, Zaragoza, UNED, 1987, vol. II, pp.149-210.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Casadas, Monjas, Rameras y Brujas: La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
- GIL, J., “Marcial en España”, *Humanitas*, 56 (2004), 225-326;
- GIL, J., “Teoría del Epigrama en el siglo XVI”, en *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*, ed. José Javier Iso Echegoyen y Alfredo Encuentra Ortega, Zaragoza, DGA - Institución Fernando el Católico - Universidad de Zaragoza, 2004, PP.369-385.
- GIULIAN, A., *Martial and the Epigram in Spain in the XVIth and XVIIth centuries*, Filadelfia, U. of Pennsylvania Press, 1930.
- GÓMEZ PALLARÉS, J., *Studiosa Roma: Los Géneros de la Literatura en la Cultura Romana*, Ballaterra, UAB, 2003.
- Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*, ed. J. J. Iso Echegoyen y A. Encuentra Ortega, Zaragoza, DGA - Institución Fernando el Católico - Universidad de Zaragoza, 2004.
- LARA GARRIDO, J., “El Rosal, Cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera: edición y estudio del ms. 17524 de la Biblioteca Nacional de Madrid (con algunos excursos sobre problemas de transmisión y edición de las poesías de Baltasar del Alcázar)”, en *Voz y Letra. Revista de Filología*, III/2 (1992), 23-78; IV/2 (1993), 51-104; V/2 (1994), 67-120.
- LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MARCO VALERIO MARCIAL, *Epigramas completos*, ed. D. Estefanía, Madrid, Cátedra, 1991.
- MARCO VALERIO MARCIAL, *Epigramas*, eds. F. Navarro y A. Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 1997.
- MARCO VALERIO MARCIAL, *Epigrammata. Recognovit Brevique adnotatione critica instruxit*, ed. W. M. Lindsay, Oxford, Oxford Classical texts, 1988.
- PÉREZ MOLINA et alli, *Las Mujeres en el Antiguo Régimen. Imagen y Realidad*, Barcelona, Ícara, 1994.
- POMEROY, S., *Diosas, rameras, esposas y esclavas: Mujeres en la Antigüedad Clásica*, trad. R. Lezcano Escudero, Madrid, Akal, 1987.

Notas

a1) Hace unos pocos años, el profesor José Lara Garrido se interesó por la obra poética del escritor sevillano Rodrigo Fernández de Ribera a raíz de sus estudios acerca de Baltasar de Alcázar, descubriendo el manuscrito 17524 de la Biblioteca Nacional de Madrid, perteneciente en su día a Don Pascual de Gayangos y que contenía un cancionero epigramático, *El Rosal*, que Lara Garrido estudió y editó. Este cancionero está compuesto por siete libros de epigramas, seis de ellos formados por piezas originales y un séptimo que contiene traducciones de Marcial. Recibe este nombre de *El rosal* por una metáfora, pues a la manera de Marcial, el epigrama de Rodrigo Fernández de Ribera tiene, por un lado, un aguijón punzante, el dardo envenenado del humor, la espina, y, por otro, la gracia de la rosa.

b2) Debemos agradecer al profesor Jorge Fernández López, de la Universidad de La Rioja, la ayuda prestada para la redacción de este apartado, así como la lectura del manuscrito y las interesantes sugerencias realizadas respecto al mismo.

c3) Sólo en dos traducciones recientes el lector español puede leer entero a Marcial: se trata de las de Dulce Estefanía (Madrid, Cátedra, 1991) y la de F. Navarro y A. Ramírez de Verger (Madrid, Gredos, 1997).

d4) Como una visión de la belleza de la mujer llena de admiración, heredera del amor trovadoresco y de la novela de caballerías; el reflejo de su situación social y de nuevas realidades que tienen poco que ver con las que viviera Marcial; el complicado problema de la honra; la figura de la monja galanteada; etc. Debemos también advertir la falta de referencias a realidades que, a través de otras fuentes, conocemos de su existencia, como la esclavitud, la prostitución, etc. Sin duda, el cambio de época y pensamiento no permitieron a Baltasar del Alcázar y a Fernández de Ribera describir detalladamente los bajos fondos de su sociedad, como sí puede hacer Marcial.

LAS RECETAS DE COSMÉTICA DE LAS *MULIERES SALERNITANAE*

Ferruccio Bertini

Universidad de Génova

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

En el siglo XI la terapia hipocrática (dietética y medicinal), que estaba en la base de la enseñanza de la escuela de Salerno, fue iluminada por la actividad de Gariopinto y de Alfano.

El primero, laico, compuso un enciclopédico *Trattato sulle malattie (Passionarius)* en cinco libros, en el que abordó también ampliamente las obras del médico griego Galeno.

El segundo (1015-1085), primero monje en Montecassino y más tarde arzobispo de Salerno, fue gran amigo del Papa Gregorio VII (el gran reformador), que murió entre sus brazos, y del príncipe salernitano Gisulfo II. Fue autor de diversos tratados, entre ellos el dedicado a los cuatro humores (*I quattro umori*), que expone la teoría de Galeno sobre la *flema* (primavera, infancia), la *sangre* (verano, juventud), la *bilis amarilla* (otoño, madurez) y la *bilis negra* (invierno, vejez), que generan los correspondientes cuatro tipos de hombres: flemático, sanguíneo, colérico y melancólico.

Así pues, un laico y un monje son representativos de la libertad y de la apertura cultural del ambiente salernitano, en el que griegos y latinos, árabes y judíos, monjes y laicos trabajaban juntos, uniendo armónicamente sus conocimientos.

Sólo en un mundo cultural tan abierto y vivaz es posible situar la presencia, impensable en cualquier otra parte, de un conspicuo número de mujeres, las *mulieres Salernitanae*, de las que habla a menudo Bernardo di Provenza, que estuvo en activo en la segunda mitad del siglo XII, en su *Commentarius super tabulas Salerni*.

Ellas prepararon, según este autor, cosméticos para las damas de la nobleza; la existencia de estas *mulieres* anónimas, por otro lado, la confirman los testimonios sobre la existencia de algunas mujeres-médico, que vivieron probablemente en Salerno en una época posterior, entre el siglo XIII y el XIV (Abella, Rebecca Guarna, Mercuriade, Francesca di Romana y Costanza Calenda, que se doctoró en medicina en la Universidad de Nápoles en la primera mitad del siglo XV).

Bernardo nos documenta sobre las recetas de las anónimas *mulieres*, pero ignora el nombre de Trotula, que podría haber sido la primera y la más clara exponente femenina de la Escuela médica salernitana. En una especie de enciclopedia americana (Debus, 1968: 1688), se afirma que Trotula probablemente hubiera nacido en Salerno, de la antigua y noble familia de Ruggiero, habría estado activa y alcanzado la fama en torno a la mitad del siglo XI, se habría casado con el célebre médico Giovanni Plateario el viejo, con el que habría tenido dos hijos, Giovanni Plateario el joven y Matteo, conocidos también ellos como maestros en la Escuela, los *Magistri Platearii*. Sin embargo, para llegar a testimonios fidedignos, de la *Storia ecclesiastica* del monje

anglo-normando Orderico Vitale (III: 28, 76) nos llega la noticia de que Rodolfo Malacorona, un noble normando que, antes de hacerse monje, había realizado en Francia estudios avanzados de medicina, durante una visita a Salerno en 1059, *neminem in medicinali arte, praeter quandam sapientem matronam, sibi parem inveniret*.

Sobre la pista de una simple conjetura de Salvatore De Renzi (1857) (que en el siglo XIX fue quien más contribuyó al redescubrimiento y a la valorización de la escuela salernitana), nacida de un celo entusiasta pero a veces desconsiderado, la *sapiens matrona* de Orderico ha sido identificada como Trotula.

Para dar una idea de la facilidad con la que otros estudiosos fueron proclives a añadir particulares inventados o a acoger noticias no verificables, baste recordar que en otros textos se afirma que Trotula habría muerto en 1097; sin embargo, su celebridad alcanzó su punto álgido cuando la doctora Elisabeth Mason-Hohl, de los Angeles, leyó en la Asociación de Mujeres Médico Americanas una conferencia titulada *Trotula: eleventh Century Gynecologist* (1940), y en el mismo año tradujo la mayor parte de la obra que se atribuye a esta mujer (1940).

En su conferencia, la estudiosa afirmaba que Trotula era una de las mujeres más bellas de su tiempo y que su funeral fue seguido por un cortejo de más de tres kilómetros de largo.

En realidad, en el Medioevo tardío circulaban bajo el nombre de Trotula dos tratados, titulados respectivamente *Trotula maior*, o *De passionibus mulierum ante, in et post Partum*, y *Trotula minor*, conocido también como *De ornatu mulierum* (cómo hacer bellas a las mujeres).

74

En este tratado de cosmética se indican recetas sobre cómo cuidar la piel, cómo teñir los cabellos, cómo blanquear los dientes, cómo quitar las bolsas de los ojos, cómo maquillarse el rostro y labios, etc., etc.

Entre los remedios sugeridos para eliminar el mal aliento, hay uno extraído de un recuerdo personal (Cfr. Green, 2001; Benton, 1985; Bertini, 2000): “Ego vidi quandam Sarracenam cum hac medicina multas liberare. Accipe parum de foliis lauri, parum de musco, et sub lingua teneat antequam percipiatur graves ei anhelitus. Unde laudo die et nocte et maxime quando debet coire cum alio, quod hoc sub lingua teneat”. Su traducción sería: “He visto a una mujer sarracena liberar a muchas mujeres del mal aliento pidiéndoles que mantuvieran bajo la lengua un medicamento extraído de unas pocas hojas de laurel y un poco de musgo. Por mi parte, recomiendo a las mujeres que lo tengan bajo la lengua día y noche, sobre todo en previsión de relaciones sexuales con un hombre” (Green, 1985: 188).

En materia de cosmética, junto a las *mulieres Salernitanae* se sitúan, con similar prestigio, las *mulieres Sarracena*, como lo confirma el hecho de que la Escuela salernitana esté abierta y disponible para acoger cualquier experiencia innovadora.

Volviendo al *corpus* que el Medioevo tardío circulaba bajo el nombre de Trotula, junto al *De ornatu* existe el *De passionibus*, un auténtico tratado de ginecología, relativo a las afecciones que golpean al cuerpo femenino antes, durante y desde el parto; éste es importante porque era considerado el primer tratado de ginecología escrito por una mujer. El *corpus* tuvo una enorme difusión: han sido catalogados más de un centenar de manuscritos, difundidos en toda Europa occidental, desde Francia hasta Alemania, España e Italia.

Esto significa que la obra era de uso habitual en las escuelas de medicina, como lo confirma la presencia de extractos de textos atribuidos a Trotula en obras antológicas médicas, en las que se sintetizaba lo mejor de los tratados de varios maestros. En un caso, en un manuscrito de finales del siglo XII hoy perdido, el compendiador se ha preocupado de marcar al lado, abreviado, en una especie de pequeña rúbrica, el nombre del autor del que se ha extraído el fragmento citado. Así, junto al nombre de Giovanni Plateario, de Cofone y de otros insignes maestros de la Escuela salernitana, encontramos de vez en cuando el nombre de Trotula, abreviado, como todos los demás, en la forma *Trot'* (Cfr. Henschel, 1853: 81-386).

Junto a la difusión de tipo escolástico alto, es decir, la difusión en prosa en lengua latina, existe otra de tipo menos alto, paraescolástico, en traducciones; tenemos conocimiento de traducciones en irlandés, en francés, en alemán, en inglés medio y antiguo, en flamenco, en hebreo y en catalán.

Me parecía sorprendente, teniendo en cuenta el hecho de que Trotula era de Salerno, la ausencia de traducciones italianas; en realidad, existen algunas en Toscana en el siglo XIV, al menos dos (que son en realidad una sola vulgarización publicada dos veces), que escaparon durante mucho tiempo a la atención de los estudiosos de medicina.

El hecho, en apariencia inexplicable, encuentra una explicación cuando se observa que la primera edición de la vulgarización se remonta a 1863 y no ha sido hecha por un estudioso de medicina, sino, curiosamente, por un purista, esto es, por un especialista en la lengua italiana, que utilizó esta vulgarización como un manifiesto de la buena lengua italiana, la de la Academia de la Crusca. Además, tal vulgarización, publicada de manera anónima, presentaba este título: *Il libro delle segrete cose delle donne* (Cfr. Razzolini, 1863).

Dado que el nombre de Trotula no aparecía en ella y faltaban datos de referencia precisos, nadie se dio cuenta de que se trataba de la traducción italiana de una reelaboración parcial del *corpus* de Trotula. Exactamente un siglo más tarde, la misma traducción fue publicada por segunda vez bajo el nombre de un tal Andrea di Firenze (Cfr. Arrighi e Caturegli, 1963; Corsi, 1988) que, hacia la mitad de 1500, había vuelto a copiar una versión en lengua vulgar del tratado de Trotula que se remontaba al siglo XIV, limitándose a modificar un poco la sucesión de las palabras y esforzándose por ser lo más conciso posible. Ambos textos son vulgarizaciones de una obra compuesta entre 1210 y 1220 y titulada *De secretis mulierum*, durante mucho tiempo falsamente atribuida a Alberto Magno, alumno de Tomás de Aquino.

Este texto latino en prosa también fue repropuesto en un anónimo *Poema medicum*, cuyos primeros dos libros estaban constituidos por una reconstrucción en verso de los dos tratados que circulaban bajo el nombre de Trotula.

En resumen, en el Medioevo tardío, cuando se hablaba de trastornos y enfermedades femeninas, o de cosmética, se hacía referencia a Trotula como a una autoridad indiscutida.

En el *Poema medicum* (Cfr. De Renzi, 1856: 29-30), un capítulo del *De ornatu* es reescrito como sigue, con el título *De fortiori tinctura nobilium Sarascenarum*:

- 125 Si qua velit rufos et spissos esse capillos,
ista sint loti lexiva sepe capilli:
rasure buxi vel cum foliis sociatam
iunge celidonium; sit eis agrimonia iuncta
cocta diu; post hoc si sumitur olla minutim
- 130 in fundo penetrata, super quam pannus adherens
candidus, area cui sternitur una cimini,
straminis altera sit, quod prestent ordea triti,
tertia rasure buxi sit vel foliorum
ypia (*sic*) det quartam, det eis celidonia quintam;
- 135 straminis hinc una subtilis fiat arene,
inde liquiricie de pulvere, sit cinis inde
fraxinus aut vitis, quam det bis terve quaterve;
hec coletur aqua talem predicta per ollam.
- Ex qua lexiva perloti sepe capilli
- 140 involvantur ita donec siccatio fiat.
Tempore sicque brevi mire fient speciosi.
Pectere cum sit opus, spargatur pulvis et iste
subtilis: gariofilia, nux, rosa sicca, galanga,
cum costo, pipere, cardamomo, cinamomo;
- 145 his sed aqua rosea mixta lotisque capillis
pectinet inde caput, pecten madefiat ipsum;
addas si muscum, magis istud erit pretiosum.

Ésta es una traducción libre:

Si una mujer quiere tener los cabellos rojos y espesos, que se los lave a menudo con este preparado: añade celidonia en virutas y hojas de boj; añade también agrimonia cocida durante mucho tiempo; después hay que coger una olla con fondo minúsculamente agujereado, y poner encima, bien adherido, un paño blanco sobre el que se dispone una capa de comino, otra de paja triturada con una mayoría de cebada, un tercio de virutas u hojas de boj; la cuarta zona la forma la ipia, la quinta la celidonia; dispóngase pues un filtro doble, triple o cuádruplo, constituido por arena fina, polvo de regaliz, cenizas de fresno o de vid. El agua se cuele por medio de la mencionada olla y los cabellos, lavados a menudo con este brebaje, se envuelven hasta que estén secos. Así, en poco tiempo, estarán maravillosamente bellos. Cuando sea el momento de peinarlos, se rocían con estos ingredientes, reducidos a fino polvo: clavel, nuez moscada, rosa desecada, galanga, y también pimienta, jengibre y canela. Tras haber lavado los cabellos con estos ingredientes añádase agua de rosas y péinese con cuidado de humedecer también el peine. Si se añade musgo, se ganará en belleza.

Volvamos al texto de Trotula que circulaba con el título *De ornatu*; en él se lee (Green, 1985: 170):

Experimentum Sarracenicum. Accipe corticem mali granati et maxime dulcis teratur, et bulliat in aceto vel aqua, et coletur, et huic colaturae addatur pulvis gallarum et aluminis in multa quantitate, ut sit spissum in modum pultis. Hoc tali capillos involve, quasi quadam pasta. Postea furfur distemperetur cum oleo, et ponatur in

aliquo vase super ignem quousque furfur fiat totum ignitum. Hoc tale aspergat super caput radicitus. Postea madefiat et iterum caput in eadem colatura predicta involvat sic paratum predicto saccello et dimittat per noctem ut melius inungatur. Post abluitur et erit totum nigrum.

Propondría traducirlo como sigue:

Existe un descubrimiento sarraceno para poner los cabellos negros: toma la cáscara de una granada muy dulce, tritúrala y hiérvela en vinagre o en agua, luego cuéllala. Al líquido así obtenido añade polvo de bellota y de alumbre en gran cantidad, de modo que se vuelva una papilla bastante densa, e impregna tus cabellos con esta especie de pasta.

Después mezcla salvado con aceite y ponlo al fuego en un recipiente, hasta que el salvado esté completamente tostado: la mujer debe aplicarse esta sustancia sobre la cabeza hasta la raíz de los cabellos; después debe mojarse la cabeza e impregnar de nuevo los cabellos con dichas pasta. Este preparado, debe ponerlo en el gorro antes citado y dejárselo sobre la cabeza durante toda la noche para que los cabellos se unjan mejor. Después, que se los lave y estarán completamente negros.

Al principio del *De ornatu* se lee también (Green, 1985: 166):

Ut mulier suavissima et planissima fiat et sine pilis a capite inferius, inprimis eat ad balnea, et si non consueverit, fiat ei stupha hoc modo. Accipe tegulas et lapides candentes, et eis in stupha positis, sedeat mulier in ea. Vel aliter: accipe tegulas calidas vel lapides nigros calidos, et ponas in stupha vel fovea facta in terra. Tunc superinfundatur aqua calida ut fumus resolvatur, et supersedeat mulier bene circumdata pannis ut sudet. Cumque bene sudaverit, intret aquam calidam et abluat se optime, et sic exeat a balneo et extergat se bene cum panno lineo.

Postea etiam ungat se totam hoc psilotro, quod recipit calcem vivam et bene cribellatam, et pone in vase figuli uncias .iiii. et decoque in modum pultis. Post accipe auripigmenti unciam .i. et iterum coque, et proba cum penna si sit satis coctum. Cave autem ne nimis coquatur et ne nimis super cutem moretur, quia maximum ardorem facit. Sed si ex psilotro accidat cutem uri, accipe populeon cum oleo rosaceo vel violaceo vel cum succo sempervive, distempera donec calor sedetur. Post inunge unguento albo donec cessaverit ardor.

Su traducción sería así:

Para estar suave y lisa, sin pelos de la cabeza a los pies, una mujer debe antes que nada ir a los baños públicos; si no está acostumbrada, que tome un baño de vapor del siguiente modo: coge tejas y piedras previamente calentadas al calor blanco, ponlas dentro de una estufa y que la mujer se siente encima. O bien, de otra manera: coge tejas calientes o piedras negras calientes y ponlas en una estufa o en una fosa excavada en la tierra: después vierte encima agua caliente de modo que se cree vapor y la mujer se siente encima envuelta en ropas para sudar. Cuando haya sudado bien, que entre en el agua caliente y se lave con el mayor cuidado; después que salga del baño y se seque bien con un paño de lino. Luego que se unte toda con la siguiente crema depilatoria: coge cal viva bien pasada por un cedazo, pon cuatro onzas en una vasija de terracota y déjala cocer hasta que se convierta en una papilla; después coge una onza de óxido de arsénico y déjala cocer otra vez; comprueba con una pluma si está lo suficientemente cocida: intenta que no cueza demasiado y que no esté demasiado

tiempo sobre la piel, porque quemaría terriblemente. Si llegase a quemarse la piel a causa de la crema depilatoria, toma populeón, mézclalo con aceite de rosa, de violeta o con jugo de siempreviva y aplícalo hasta que la quemadura se aplaque; después úngela con bálsamo blanco, hasta que la irritación haya desaparecido.

También en el campo de las cremas depilatorias, un poco más adelante (Green 1985: 168) se encuentra una receta reservada a las damas nobles:

Unguentum pro nobilibus quod pilos removet, cutem subtiliat, et maculas aufert. Recipe foliorum succum cucumeris agrestis, lac amigdalarum, hiis in vase positis subtiliter misce calcem vivam et auripigmentum. Post galbanum tusum distemperatum cum modico vino per diem et noctem, et cum ipso decoque. Hoc autem bene cocto, removeas substantiam galbani et adde parum olei, vel vini et argenti vivi. Facta decoctione removeas ab igne et pulverem appone istarum specierum. Recipe masticis, olibani, cynamomi, nucis muscate, gariofli, omnium istorum ana. Istud unguentum suaviter redolet et lene est ad mitigandum. Hoc psilotro nobiles Salernitanae uti consueverunt.

Éste es un bálsamo para las mujeres nobles que depila, pone fina la piel y quita las manchas: coge jugo de hojas de pepino salvaje y leche de almendras; mézclalos en una vasija junto con cal viva y óxido de arsénico reducidos a un finísimo polvo, añade gálbano pisado y mezclado con un poco de vino y déjalo cocer durante un día y una noche. Cuando esté bien cocido, quita el gálbano y añade un poco de aceite de oliva o de vino y de mercurio. Completada la cocción, quítalo del fuego y añade el polvo de estas especias: resina de lentisco, incienso, canela, nuez moscada y clavo, en partes iguales. Este bálsamo tiene un dulce perfume y suaviza la piel. Con esta crema se depilan solamente las mujeres nobles salernitanas.

Y también (Green, 1985: 182):

Mulieres Salernitanae ponunt radicem viticellae in melle, et cum tali melle inungunt faciem suam et miro modo rubescit ... (Green, 1985: 184) Mulieres ornant sic facies suas, et labia sic possunt ornari. Habent mel dispumatum, cui addunt parum brionie, viticelle, cucumeris agrestis, et parum aque rosacee. Hec omnia usque ad medietatem bulliant. Hoc unguento mulieres labia sua unguunt. Lavant in nocte cum aqua calida et mane; id cutem labiorum consolidat, subtiliat, et eam reddit tenerrimam, et ab omni ulceratione preservat, et si ulcerationes in eis fiant, sanat.

Si autem colorare se debeat mulier, fricet optime labia cum cortice radicis arboris nucis. Super dentes et gingivas habeat bombacem et intingat in colore composito. Et cum tali bombice ungat labia et gingivas interius.

Color compositus sic fiat. Accipe herbam marinam de qua Sarraceni tingunt pelles in viridi colore. Hec bulliatur in vase fictili novo cum albumine ovi usque ad terciam partem. Colature addatur brasiliium frustatim incisum, et iterum bulliat, et iterum dimittatur in frigidari, et cum tepidum fuerit, apponatur pulvis albuminis, et tunc in ampulla aurea vel vitrea ponatur et usui reservetur. Hoc modo intingunt mulieres Sarracenum facies suas, quibus unctis et desiccatis, ponunt ad dealbandum faciem aliquid predictorum ut cerotum vel aliquid aliud et apparet color pulcherrimus admixtus rubori et albedini.

Las mujeres de Salerno ponen una raíz de clemátide en la miel y luego con esta miel se ungen el rostro, que adquiere un espléndido color rosado ... Las mujeres,

para maquillarse el rostro y los labios, recurren a la miel refinada, a la que añaden brionia, clemátide, pepino y un poco de agua de rosas. Debemos hervir todos estos ingredientes hasta que se consuma la mitad y con el ungüento obtenido las mujeres se ungen los labios, lavándose durante la noche y también por la mañana con agua caliente. Esto reafirma la piel de los labios y la vuelve fina y suavísima, preservándola de cualquier grieta; si ya está agrietada, la cura.

Si una mujer quiere maquillarse los labios, que se los frote bien con corteza de raíces de nuez, cubriéndose los dientes y las encías con algodón; después, que lo empape en un color artificial y con él se unja los labios y el interior de las encías.

El color artificial se prepara así: toma el alga con la que los sarracenos se tiñen la piel de verde, déjala hervir en una vasija nueva de arcilla con clara de huevo hasta que se haya reducido a un tercio, después cuéclala y añade perejil cortado en trocitos, hiérvelo de nuevo y déjalo otra vez enfriar. Cuando esté tibia, añade polvo de alumbre, ponla en un ánfora de oro o de cristal y consévala para su uso. Así es como se maquillan el rostro las mujeres sarracenas: cuando el ungüento se haya secado, para aclarar el rostro se aplica alguna de las sustancias mencionadas, como el ungüento de cera y aceite, u otra cosa, y como resultado se obtiene un bellissimo color, entre blanco y rosado.

Hay también otro consejo particularmente sugerente (Green 1985: 172):

Ad capillos aureos faciendos. Recipe medianum corticem buxi, florem geneste, crocum, vitella ovarum, coque in aqua et quod supernataverit collige, et unge capillos.

Ad capillos candendos, apes quam plures in olla conclude que fit nova, et ita incende, et cum oleo tere, et inde caput inunge.

Ad idem valet agrimonia trita cum lacte caprino.

Veamos un ungüento para poner los cabellos rubios: coge el corazón de una corteza de saúco, flores de retama y de azafrán y yema de huevo; cuécelos en agua, recoge la espuma que salga a flote y úngete los cabellos.

Y aquí otro para aclararlos: encierra el mayor número posible de abejas en una olla nueva, cuécelas al fuego, mézclalas con aceite y unge los cabellos con este preparado.

El mismo resultado puedes obtenerlo triturando anémonas y mezclándolas con leche de cabra.

Igual sugerente es también el modo de poner los cabellos negros (Green 1985: 170): “Si mulier velit habere capillos longos et nigros, accipe lacertam viridem et, remoto capite et cauda, coque in oleo communi. Tali oleo inunge caput. Reddit capillos longos et nigros”. Esto es: “Si una mujer desea tener los cabellos largos y negros, coge una lagartija verde; tras haberle cortado la cabeza y la cola, cuécela en aceite común y úngele la cabeza con este aceite, que pone los cabellos largos y negros”.

Sin embargo, el anónimo florentino que en el siglo XIV traducía la obra de Trotula con el título *Il libro delle segrete cose delle donne*, abría su tratado con el capítulo citado anteriormente, titulándolo: *Si è di sapere fare buona buccia*; el último fragmento en su vulgarización suena así:

Para las mujeres nobles hágase este depilatorio, que quita los pelos y suaviza la piel. Recoge jugo de hojas de los meloncillos que están en las fosas y leche de almendras: éstas se majan en una vasija de tierra y se mezclan con calcina y pigmento

mezclado con vino en poca cantidad; se dejan cocer durante un día y una noche; cuando esté bien cocido, se quita del fuego, y el polvo de estas especias se mezcla con las cosas nombradas anteriormente; recoge masilla, incienso, cennamo, jengibre, nuez moscada, clavel y galanga, de cada uno un dragma: esto produce gran olor y suavidad. El unguento está listo para usarlo; lo usan los nobles sarracenos.

Obsérvese con atención la última frase: “El unguento esta listo para usarlo; lo usan los nobles sarracenos”. Puesto que el anónimo no tenía ningún motivo para convertir las “damas nobles salernitanas” en “nobles sarracenos”, es bastante probable que en el original latino del que traducía se leyese en lugar de “*nobiles Salernitanae*”, el nexa “*nobiles Sarraceni*”, o quizás, por un cambio formal, el equívoco “*nobilibus Sarracenis*”, que bien explicaría el improbable cambio de sexo y las poco creíbles atenciones reservadas por los sarracenos a sus pelos superfluos, en una obra dedicada a las *cosas secretas de las mujeres*.

Éste podría ser un indicio interesante del hecho de que muchas de las recetas médicas, atribuidas a no muy bien precisadas *mulieres Salernitanae* en el *Circa instans* (sobre el estudio de los ‘simples’ vegetales), quizás de Matteo Plateario, y en su contemporáneo *Commentarium super tabulas Salerni* de Bernardo di Provenza, podrían ser atribuidas con igual probabilidad a no mejor precisadas *mulieres Sarracena*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGHI, G. e CATUREGLI, G., *La Ginecologia di fra' Andrea Seniore da Firenze*, Lucca, 1963.

80 BENTON, J. F., “Trotula, Women’s Problems, and the Professionalization of Medicine in the Middle Ages”, *Bull. of the Hist. of Med.*, 59, 1985.

BERTINI, F., *La mujer medieval*, Madrid 2000.

CORSI, D., “*Les secrés des dames: tradition, traductions*”, *Médiévales*, 14, 1988, pp. 47-57.

DEBUS, A. G. (ed.), *World Who’s Who in Science*, Chicago, 1968.

DE RENZI, S., *Collectio Salernitana*, Napoli, 1852-1859 (rist. anast. Bologna, 1967).

DE RENZI, S., *Storia documentata della Scuola Medica di Salerno*, Napoli, 1857 (rist. anast. Milano, 1957).

GREEN, M. H. (ed. and trad.), “The *Trotula*. A Medical Compendium of Women’s Medicine”, Univ. of Pennsylvania, 2001.

HENSCHEL, A. W. E. T. (ed.), *De egritudinum curatione*, in S. De Renzi, *Collectio Salernitana*, tomo II, Napoli, 1853, pp.81-386.

MASON-HOHL, E., “Trotula: eleventh Century Gynecologist”, *Medical Woman’s Journal*, 47, 1940.

MASON-HOHL, E., (trad.), *The Diseases of Women by Trotula of Salerno*, Hollywood, 1940.

RAZZOLINI, L. (ed.), *Il libro delle segrete cose delle donne. Scrittura del buon secolo della lingua, allegata nel Vocabolario della Crusca, ora per la prima volta posta in luce dal cav. abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, 1863 (ma in realtà dopo el 1876).

VITALE, O., *Storia ecclesiastica*, III, Chibnall, vol. II.

EL ARQUETIPO FEMENINO EN LAS NOVELAS DE FEDERICA MONSTENY

Honorina Calvo Pastor
Universidad de La Rioja

Este trabajo se plantea como propósito fundamental analizar la figura femenina en la obra literaria de Federica Montseny prestando una atención especial a las protagonistas de sus novelas; de ese modo pretendemos establecer los rasgos que podríamos considerar como definitorios del arquetipo femenino dominante en la producción literaria de dicha autora. Circunscribiremos nuestro estudio, de entre toda la producción de Federica, a varias de sus “novelitas” de tesis que consideramos paradigmáticas del modo de escribir (tono, temas, estilo, etc.) de la autora catalana; nos referimos a: *Amor sin mañana*, *Calvario*, *Canción de gesta*, *El derecho al hijo*, *Heroínas*, *Los hijos de la calle*, *Marta*, *Martirio*, y *Pasionaria*.

Federica Montseny Mañé (1905-1993) “respira” el anarquismo desde el momento mismo de su nacimiento, pues sus padres (Teresa Mañé y Federico Urales, seudónimo de Juan Montseny) comulgaban como militantes activos con dicha ideología. En este sentido, debemos apuntar que Federico Urales se erige en uno de los escritores y teóricos más conocidos entre los ácratas españoles; no en vano, inició empresas editoriales de gran influjo en el movimiento libertario, como la creación de *La Revista Blanca*, revista que rebasaba los límites de una publicación meramente literaria o doctrinal en la medida en que abarcaba las diversas disciplinas existentes (sociología, Ciencias y Artes) con el fin de inculcar en la clase obrera una formación humanística rigurosa (Rodrigo y Moa 2003: 62). El éxito de esta línea editorial llevó a Federico Urales a ampliarla mediante el lanzamiento posterior -en octubre de 1924- de la colección literaria “La Novela Ideal”, que actuaba como instrumento de propaganda antirreligiosa, del amor libre, etc., mediante la publicación de piezas cortas, de estilo folletinesco, que trataban generalmente temas amorosos y que alcanzaron un éxito impresionante en los medios obreros, especialmente para aquella época. Así, pese a que otras actividades anarquistas fueron prohibidas y la prensa anarcosindicalista fue suspendida en reiteradas ocasiones, publicaciones como *La Revista Blanca* o “La Novela Ideal” pudieron editarse y difundirse sin problemas, hasta el punto de que la colección literaria en cuestión llegó a alcanzar una tirada semanal de cincuenta mil ejemplares de cada novela -cada uno de los cuales, además, era seguramente leído por bastantes personas- (Ídem: 211) y otra colección de similares características, “La Novela Libre”, logró una tirada mensual de veinte mil ejemplares (Ídem: 65).

La propia Federica Montseny se mostró como una prolífica colaboradora en las dos colecciones literarias mencionadas (“La Novela Ideal” y “La Novela Libre”),¹

1) Cinco de las nueve novelas que tomamos como punto de partida para nuestro estudio (a saber: *Calvario*, *El derecho al hijo*, *Los hijos de la calle*, *Martirio* y *Pasionaria*) se editaron en la

ya que escribió cerca de un centenar de pequeñas obras que no son meras “novelitas” frívolas de entretenimiento o evasión, pese a lo que pudiera parecer a simple vista por su extensión y tono, sino que son novelas de tesis, de denuncia, que destilan su ideología libertaria y se centran en su mayoría en problemas amorosos o sexuales y en su concepción de cómo debía ser la mujer: libre, autónoma, formada e instruida para poder decidir por sí misma, ... (Ídem: 62-63). En consonancia con la personalidad de la autora catalana, sus novelas eran “obstinadamente individualistas, moralmente íntegras, sexualmente avanzadas, políticamente comprometidas e intelectualmente vanguardistas [...]” (Greene 2002: 130); por ello, pese a su amplia difusión en los medios obreros (la propia autora se hizo eco orgullosamente de cómo algunos franquistas llegaron a afirmar que ella “envenenó a tres generaciones de españoles” [Rodrigo y Moa 2003: 211]), las ideas y actitudes que transmitían vedaban su lectura al gran público, al no lograr recepciones ni reseñas literarias fuera del ámbito libertario por el poder de una prensa desafecta a los planteamientos heterodoxos (Ídem: 88-89). Eso motivó que su obra, al igual que la de tantos otros escritores ácratas, inmerecida o merecidamente, quedara excluida del canon de las historias de la literatura oficiales al uso, y que sólo con el paso del tiempo, cuando se lleva a cabo una revisión y rescate de la figura y producción literaria de estos autores, nos haya sido posible acceder a ella para valorarla en su justa medida.

Una vez expuestas estas consideraciones generales sobre el contexto o la línea editorial y literaria en que se inserta la producción de Federica Montseny, y adentrándonos ya en el análisis propiamente dicho de las protagonistas de sus novelas, debemos comenzar señalando una serie de rasgos básicos a todos o a parte de los cuales responderán en un mayor o menor grado dichas protagonistas, a saber: un extremado atractivo físico; honradez y bondad; valentía, capacidad de trabajo y sacrificio e inteligencia; independencia hasta el punto de llevar a cabo una inversión de los roles sexuales tradicionales; y gran instinto maternal. Iremos desgranando uno a uno los diferentes aspectos apuntados a fin de analizarlos más pormenorizada y exhaustivamente a la luz de ejemplos que extraeremos de las novelas objeto de nuestro estudio.

En primer lugar, como decimos, en las novelas de nuestra autora nos encontramos con protagonistas dotadas de un **físico** cautivador, que embelesa, ya sea por su exuberancia o por otras características que lo hacen atractivo a juicio de casi cualquiera: son constantes las descripciones de los rasgos físicos agraciados de las protagonistas que se centran en la figura, en el cabello, y, especialmente en los labios y los ojos²; se aludirá a ojos claros, de mirada limpia y serena y a cabello rubio (por

colección mencionada (“La novela ideal”, de La revista Blanca) o en otras análogas, también de corte anarquista o libertario, como son “Lecturas para la juventud”, de las Ediciones Universo de Toulouse (donde se publican *Amor sin mañana* y *Canción de gesta*), o los suplementos y publicaciones de la editorial C. N. T., también de Toulouse, (donde se edita *Heroínas* y en cuyo suplemento literario mensual se recoge *Los hijos de la calle*).

2) A este respecto, podría estudiarse más pormenorizadamente, las distintas connotaciones -que han alcanzado ya el estatus de tópico literario- que comportan el aspecto del pelo (suelto, recogido, largo,...), o su color (negro, rubio), o los rasgos del rostro (color de la tez, color de los ojos, rasgos dulces o agresivos) de la mujer en relación con su carácter y con su actitud ante la

ejemplo, en el caso de Lissa Hobbes) o a ojos oscuros de mirada profunda, cautivadora y a una cabellera negra y revuelta, (como sucede con Pasionaria), que, en el fondo, como el resto de ese físico exuberante, se convertirán en el reflejo de un interior ardiente y apasionado que la protagonista generalmente reprime por su honradez.

Pero a poco empezó a desarrollarse, a poner carnes, a adquirir contorno, a convertirse en una criatura magnífica. Su cara, morena, no ya terrosa, sino sonrosada, aquellos ojos morunos, su cabellera revuelta y negra, su torso escultural, su belleza tentadora y sana, ¡cuántos apetitos desató a su alrededor y en el ambiente encanallado de aquel pedazo de la metrópoli! (*Pasionaria*, 4).

Es precisamente ese atractivo físico el que en muchas ocasiones acarrea desgracias a las protagonistas: la mayoría de los hombres sólo verá en ellas un objeto de deseo sexual y no valorará su riqueza interior, por lo que sufrirán acoso, proposiciones indecorosas de “venta de su cuerpo” e incluso violaciones. Serán mujeres que cautivarán por su físico, pero, como veremos, también se hallarán dotadas de un carácter enormemente atractivo: su fuerte voluntad y su decisión serán un arma de doble filo, pues, al tiempo que las harán parecer interesantes y atractivas ante los ojos de todo el mundo en general, y de los miembros del sexo contrario, en particular, también refrenarán o cohibirán a éstos a la hora de aspirar al corazón de mujeres supuestamente tan inalcanzables.

Todas las protagonistas de las novelas que constituyen el punto de partida de nuestro estudio se nos describen como mujeres, si no en todos los casos extremadamente hermosas, sin duda alguna atractivas: en *Amor sin mañana* Lisa Hobbes heredará en parte el encanto de su madre -mujer que irradiaba un aura cautivadora que seducía a todo el mundo en general, y, en especial, a Marcos, en quien despertaba una veneración “cuasidivina”-, encanto que irá acentuándose a medida que Lisa crece, por lo que se pasará de mostrarla como una figura infantil y delicada a presentarla como una mujer imponente; en *Calvario* Purita, una inclusera, poseerá una belleza embelesadora que se irá acentuando a medida madure; en *Canción de Gesta* Carmelilla, que, aunque no es la protagonista, se presenta como la figura femenina fundamental, se nos describe como poco agraciada físicamente, pero su buen corazón hará que se modifique la percepción de su físico y éste pase a resultar agradable; en *El derecho al hijo* se nos presentará a Rosa María como una de las jóvenes más pretendidas del pueblo en su momento, entre otras razones, por su gran belleza física que aún conserva en buena medida con el paso del tiempo; en *Heroínas* la maestra de Orbejo, María Luisa Montoya causará admiración, fundamentalmente por su gran personalidad, pero también por su físico, entre quienes la conozcan; Marta Laredo, la periodista protagonista de *Marta*, también será una mujer bella y atractiva; y, finalmente, Nina, Raquel y Pasionaria -protagonistas, respectivamente, de *Los hijos de la calle*, *Martirio* y *Pasionaria*- verán cómo su físico exuberante es el causante de todas las desgracias de su vida, puesto que enciende inevitablemente el apetito sexual de los hombres que las rodean hasta límites

peligrosos. Nina será acosada por su jefe hasta que finalmente acabará asesinándolo para evitar ser violada por él; Martirio será acosada y finalmente violada por el señorito de la casa en la que sirve, Álvaro Ochoa, por lo que, no sólo quedará deshonrada y embarazada, sino que además deberá escapar de su casa para que no la obliguen a casarse con su violador; y Pasionaria sufrirá durante toda su juventud debido a que, en su búsqueda de un amor puro, sólo encontrará en los hombres ofertas deshonestas, pues su físico exuberante será la encarnación de la concupiscencia, de la llamada al instinto sexual del hombre, frente al físico sereno y maternal de su “rival” en el corazón de su amado Cristián, María del Silencio, que invitará al amor sereno, respetuoso y puro. Además, en tanto y en cuanto el físico exuberante de las protagonistas refleja su interior ardiente, su “deseo del hombre”, en el momento en que éstas se entreguen al placer sexual esos rasgos de apasionamiento se acentuarán, y, posteriormente a ello, una vez que lleven en su interior un hijo, su imagen se serenará y dulcificará adoptando rasgos más delicados; recordemos, en este sentido, cómo el físico sensual de Pasionaria se dulcificará y suavizará cuando ya se halle embarazada.

Por otra parte, nuestras protagonistas destacarán, como ya hemos apuntado anteriormente, por su **honradez** y bondad, por el respeto firme a unos fuertes principios morales: pese a poder aprovecharse de su atractivo físico para conseguir favores o para mejorar su vida, no lo harán; despreciarán a todas aquellas personas que muestren una conducta amoral y que se rindan ante los dictados de una moral tradicional hipócrita (las señoritas “mantenidas”, los jóvenes vividores, los maridos infieles, los jefes explotadores y acosadores, las señoras burguesas hipócritas,...), y mostrarán un gran espíritu de sacrificio ante cualquier causa que estimen justa, digna de ello. Así, en *Amor sin mañana* Lisa Hobbes sacrifica su vida, al igual que lo hizo su madre y que lo harán Carmelilla en *Canción de Gesta* y la maestra de Orbejo en *Heroínas*, luchando (como espías, como guerrillera o como mera informante, respectivamente) en favor de quienes ellas consideran que defiende lo justo y lo éticamente correcto. Por su parte, en *Calvario* Purita, pese a sus míseras condiciones de vida, no se planteará nunca aceptar las ofertas de “venta de su cuerpo” que le proponen. Asimismo, el resto de nuestras protagonistas tampoco se “venderán”: Nina se opondrá tan fieramente al acoso a que la somete su amo que acabará asesinándolo para defender su honra; Rosa María mantendrá será fiel a su gran amor, Roger, y no contraerá matrimonio pese a las ofertas prometedoras que se le presentan; y Raquel se negará, a pesar de la presión familiar y social a que se ve sometida, a casarse con su violador por la restauración de su honra y por la mejora económica y de estatus social que ello le reportaría al ingresar en una de las familias más pudientes del pueblo.

Por otra parte, nos hallamos ante mujeres no sólo honradas, sino también trabajadoras, valientes, emprendedoras, **inteligentes**, pertrechadas en ocasiones de una formación culta adquirida en colegios generalmente religiosos y mediante lecturas, como sucede con las jóvenes de familias más acomodadas (Marta Laredo, Rosa María o María Luisa Montoya). En otros casos las jóvenes destacarán por sus ideas libertarias asimiladas de un modo autodidacta; se tratará, por lo general, de jóvenes de origen humilde, como Nina, o también de jóvenes “ricas” que por sus contactos con medios libertarios pasan a imbuirse de esos ideales, como sucede en el caso de Marta, tras ser enviada a cubrir la noticia de la sublevación de los obreros catalanes, o de María

Luisa que, tras sus contactos con los sindicalistas de Orbejo, se erige en líder de éstos cuando inician una guerra de guerrillas. Además, en determinadas ocasiones nos encontraremos con que esa inteligencia innata de las protagonistas se verá potenciada por la sabiduría que les otorga la experiencia de la vida; nos referimos a las jóvenes que viven una infancia mísera y se curten en la vida en la calle, en la “escuela de la vida”, como Nina y Purita.

Por las novelas de Federica Montseny desfila toda una galería de mujeres dedicadas a diferentes labores y de las más diversas condiciones socioeconómicas y culturales: Lisa Hobbes, hija de un profesor universitario alemán de Filosofía, consagra su vida, al igual que lo hizo su madre, a la lucha contra los nazis como venganza por el asesinato de su padre; Purita, joven inclusera, ejerce de muchacha de servicio primero en una granja y luego en un burdel, y, tras vivir como mendiga en la calle, acaba trabajando en una imprenta; Carmelilla, hija del dueño de una heredad empobrecida (el Cortijo del Valle), ayuda a Manuel, líder de los campesinos andaluces que se sublevan contra los dueños, y, pese a su analfabetismo, muestra cierta inquietud por aprender en la medida en que disfruta de los momentos en que Manuel lee para ella; Rosa María, heredera de las posesiones de la casa de los Riera, se dedica a administrárlas y destaca por su formación culta recibida en un convento y por sus aficiones refinadas, como tocar el piano y oír música clásica; María Luisa Montoya, criada por una tía soltera maestra y adinerada, posee una elevada formación y pasa a ser la maestra racionalista de Orbejo, donde destaca su diligencia en la dirección de la escuela, y, además, se convierte luego en enviada de los sindicalistas de Orbejo a Oviedo para sondear la opinión de Luis Salcedo sobre la unión entre la C.N.T. y la U.G.T. para llevar a cabo una revolución social, por lo que finalmente será la líder de los mineros de Orbejo que permanecerán en las montañas asturianas luchando mediante guerra de guerrillas; Nina, joven huérfana, vive primero explotada por una anciana alcohólica que la maltrata y la obliga a vender periódicos y acaba luego vendiéndolos por su cuenta y viviendo en las cuevas de Mont Juich con otro “hijo de la calle” -Jaime, junto al cual se imbuirá de modo autodidacta de la ideología libertaria-, hasta que entra a trabajar como operaria en una fábrica de tejidos; Marta Laredo, hija de un médico de pueblo, llegará a ser una reputada redactora en *El Pueblo*; Raquel, hija de un molinero empobrecido, trabaja como muchacha de servicio en la casa señorial del pueblo; y, finalmente, Pasionaria y su madre, tras huir del padre y marido que las maltrataba y explotaba, se instalan en Barcelona abriéndose camino por sí mismas, primero limpiando casas y ropa de la gente del barrio y finalmente con un taller de planchadoras que ellas mismas instalan y consiguen llevar adelante.

Sin embargo, pese a tal diversidad de origen, de condición socioeconómica y cultural, de oficio, etc., a todas nuestras protagonistas les une, amén de su inteligencia y precisamente como consecuencia inmediata de ésta, su espíritu emprendedor, su gran competencia en las tareas que llevan a cabo, y, sobre todo y fundamentalmente gracias al hecho de que trabajan, su **independencia** y autosuficiencia. Serán mujeres que aprenderán a valerse por sí mismas, que no dependerán de una figura protectora paterna o marital; no en vano, llegarán incluso a renunciar conscientemente en ocasiones a dicha protección o ayuda masculina, como lo hacen Marta Laredo, que desoye las insistentes proposiciones de matrimonio o de unión de cualquier otro tipo

que le hace Esteban Altamira -pese a estar embarazada de él-, o María Luisa Montoya, que tampoco cede ante los ruegos de Alejandro Pereda, o Rosa María, que rechaza el ofrecimiento de Roger Mendoza de responsabilizarse de sus actos y abandonar a su mujer por ella y por el futuro hijo de ambos. Renunciarán, asimismo, a una vida más cómoda económicamente hablando por salvaguardar su honra (recordemos, en este sentido, la ya mencionada actitud de Pasionaria y de Martirio). En definitiva, se trata de mujeres bondadosas, con unos fuertes principios morales y un recto sentido de la justicia, con un desinterés notable por los bienes y posesiones materiales o por medrar económica y/o socialmente por medios deshonestos, pues, ya sean ellas de condición humilde o de familia acomodada, valorarán en mayor medida su honra o la fidelidad a sus principios. Así, a Rosa María no le importará que su cada vez más escasa hacienda familiar vaya mermando si con ello ayuda a sus empleados, y en *Martirio* Raquel se niega a actuar en contra de sus principios morales para medrar socioeconómicamente y termina por aceptar la vida que le ofrecen una pareja de anarquistas a los que conoce en su huida del hogar, una vida de desapego absoluto de los bienes materiales y sustento basado en los productos que ofrece la naturaleza.

Nuestras protagonistas no se regirán, por tanto, por intereses económicos, ni por unos dictados morales, propios de esa sociedad hipócrita tradicional, que no dudarán en transgredir para seguir fieles a sus propios principios de libertad e independencia: serán madres solteras conscientemente, se entregarán al hombre sin por ello exigir compromiso a cambio,...; en definitiva, se producirá una **inversión de los roles sexuales tradicionales** según los cuales el hombre persigue el mero goce sexual y huye del compromiso y la mujer utiliza el embarazo como modo de atrapararlo: en las novelas objeto de nuestra atención las mujeres serán las que llevarán la iniciativa al ofrecerse al hombre, las que lo “utilizarán” para obtener placer sexual o el hijo deseado sin pretender que ello implique un compromiso ulterior por ninguna de las partes. Son mujeres dotadas de una gran sensualidad, apasionadas, que saben disfrutar del placer sexual cuando se entregan, pero que no lo utilizan como arma para mejorar sus condiciones de vida o para “cazar” al hombre mediante la concepción de un hijo, sino que, debido a su gran honradez ya comentada, se reservan para ofrecerse al hombre que elijan, sin que tenga que existir compromiso alguno de por medio. Destaca, entre otros muchos, como ilustrativo de esta idea, el pasaje de *Pasionaria* en que la protagonista se ofrece sexualmente al hombre al que ama:

-¡Si es mi destino! ¡Oh, y usted no sabe cómo le amo, cómo me le daría yo a usted, como me le doy, si quisiera usted tomarme! ¡Sin una condición, sin esperar nada, pidiéndole sólo un poco de amor y que no me ultraje usted, tomando sólo mi cuerpo, sin tener ni una ternura para mi alma! Me le doy, ¿oye usted?, me le doy, si quiere usted tomarme, a cambio de nada, porque le amo, porque a nadie he amado más que a usted, porque quiero ser suya, porque toda mi vida lo desea furiosamente, porque son treinta años de sed y de desesperación acumulados sobre mi alma, exaltados en un amor que es el primero y que será el único y el último de mi vida (*Pasionaria*, 22).

Considerarán, por ello, que los hijos -como fruto que son de la unión absoluta

ideal y suprema, plenamente libre y sin un necesario compromiso ulterior, entre hombre y mujer- pertenecen a la madre, pues es con ésta con quien establecen un lazo indisoluble desde el proceso mismo de su gestación, y no al padre, que simplemente realiza una aportación inicial en el momento de la procreación.

De este modo, como vemos, la independencia de estas mujeres se extiende también al plano de la procreación: abundarán las madres solteras, como Marta Laredo, o Rosa María, o Raquel o Pasionaria, que se enfrentan a los convencionalismos sociales, que afrontan valientemente las críticas por su elección consciente de llevar adelante solas su embarazo; nos hallamos, por tanto, ante mujeres dotadas de un gran **instinto maternal**, que acabarán depositando sus esperanzas e ilusiones en el embarazo, ya sea éste deseado o no, pues verán en los hijos la realización absoluta de su persona (como le sucede a Marta), un modo de salvación de un destino sin sentido (como es el caso de Pasionaria o de Rosa María), e incluso un medio para olvidar la afrenta infligida por el hombre (así Raquel, en *Martirio*, olvida la deshonra de su violación gracias al amor al hijo en camino). Esta idea de la maternidad como factor necesario para la plena realización de la mujer que defienden las protagonistas de las novelas de Federica Montseny refleja, en definitiva, la opinión que la autora catalana tenía al respecto; no en vano, Federica llegó a afirmar que la mujer tiene:

[...] un instinto maternal que la hace que desee tener hijos y lo juzgo por mí misma[...] Yo he querido tener hijos y he tenido tres. Ahora, si hubiese pensado que no quería, pues no los hubiera tenido. Por ejemplo, Emma Goldman (líder ácrata) no quería tenerlos y se hizo operar [...] (Alcalde 1983: 46).

87

Pero, por otra parte, y también consecuentemente con las ideas de Federica, no se defiende ciegamente la realización de toda mujer mediante la maternidad, sino que se propugna una maternidad responsable; así, Federica Montseny, manifiesta el desprecio que siente por aquellas mujeres inconscientes de su responsabilidad como madres, como se refleja en sus siguientes palabras:

Una mujer ignorante, obtusa, cerrada al progreso; una mujer que rezará mientras el hombre se bata; una mujer que transmitirá a los hijos todos sus prejuicios y supersticiones; su debilidad milenaria de ser desconocedor de la Naturaleza y de la vida; su miedosa mentalidad de salvaje, para el que el relámpago es un rayo de la cólera de Dios y el trueno su voz tronante. Una mujer para la que no existirán grandes causas; que no sentirá los ardores y los entusiasmos ideales de su *partenaire* en la comedia de la vida. [...] Una mujer que será, sin embargo, la que moldeará a los hijos del hombre, la que, Dios supremos, los hará a su imagen y semejanza (Montseny, 1927).

En sus novelas, por tanto, se critica duramente a aquellas madres inconscientes que engendran hijos sin poseer la capacidad o los medios adecuados para criarlos y que, por ello, o los educan de un modo incorrecto o tienen que abandonarlos y condenarlos, por lo general, a un futuro incierto y lleno de penalidades, como queda reflejado en la figura de las incluseras de *Calvario* y, concretamente, de Purita, o de los

indefensos huérfanos protagonistas de *Los hijos de la calle*, que viven expuestos a todo tipo de peligros en las calles de Barcelona.

En las líneas precedentes hemos analizado, en definitiva, los rasgos que caracterizarían al arquetipo femenino que protagoniza las novelas de Federica Montseny, pero este arquetipo también se define de algún modo por contraste con **otros tipos femeninos** que aparecen en las novelas de la autora, a saber: las mujeres casadas, las “grandes” señoras burguesas, las “solteronas”, las jóvenes trabajadoras explotadas y sumisas, las jóvenes “mantenidas” o prostitutas, las monjas, etc. Todas ellas se oponen en cierto modo a las protagonistas: son todo lo que éstas detestan o representan aquello en lo que éstas luchan por no convertirse. Así, nos encontraremos con mujeres **casadas** sumisas, que se “autocondenan” a la fidelidad y la obediencia ciega a sus maridos, que callan ante la conducta adúltera de éstos, que no tienen aspiraciones propias, que pasan de ser una posesión del padre a ser una posesión del esposo, que viven como sirvientas para su esposo y sus hijos, ..., y todo ello porque es lo que dicta la moral tradicional; entre éstas, hallaremos unas presentadas positivamente, que se subyugan a sus esposos porque es lo que han visto hacer y no se plantean otra alternativa (este será el caso de la esposa del dueño de la casa donde trabaja Purita, o de María del Silencio³, bondadosa esposa abnegada que, pese a sospechar que su marido le es infiel, refrena la atracción que pueda sentir por Cristian y se mantiene absolutamente fiel a aquél), y otras vistas un tanto más negativamente, en la medida en que su sumisión nace en el fondo de un deseo de no arriesgar su alto nivel económico, de no “manchar” el nombre de su familia ni complacer a aquellas personas deseosas de verlas en una situación comprometida, ..., en definitiva, del orgullo “de casta” (como sucede con D^a Juana Reguero, que calla todas las infidelidades de su marido por el miedo a “ensuciar” el nombre de la familia, y que también trata de tapar la felonía de su hijo por el mismo motivo, pero, por otra parte, cuando Raquel se niega a casarse con él, se siente aliviada de no tener que dar entrada en su familia, de alta sociedad y “de cepa militar y carlista”, a la hija de un molinero empobrecido). Estas damas burguesas, de alta sociedad, orgullosas, envidiosas, ..., representarán esa moral hipócrita tradicional contra la que las protagonistas no dudan en rebelarse, si bien es cierto que, en determinados casos (como en el de D^a Victoria, que no pone impedimento alguno a que su hijo se case con Pasionaria, pese a que ésta es de origen humilde) la visión de estas señoras burguesas se humanizará y se presentarán de un modo más bondadoso; incluso la propia actitud de esas mujeres que soportan las infidelidades de sus maridos por orgullo se intenta justificar como fruto de la debilidad de éstas y se “limpia” su imagen haciendo notar el gran sacrificio que tienen que hacer y la ignominia que padecen en silencio. Esta visión que se ofrece de las mujeres casadas como mujeres sumisas al marido, sin voz propia, esclavas del hogar, ..., coincide con las ideas que Federica Montseny declara tener acerca de la institución del matrimonio, ya sea civil

3) Cabe advertir cómo la contraposición entre la figura de Pasionaria y la de su rival en el corazón de Cristián, María del Silencio, llega a plasmarse incluso en lo que a la descripción física de los dos tipos de mujeres respecta (como ya comentamos en las líneas dedicadas al físico de las protagonistas), así como en el simbolismo deonomástico que alude al carácter apasionado y temperamental o al silencio sumiso y obediente de que hacen gala, respectivamente, Pasionaria y M^a del Silencio.

o religioso, como “la tumba del amor” (Montseny, *El problema de los sexos*: 20) o incluso de la unión libre de un hombre y una mujer como una atadura que coarta el libre desarrollo de la persona, pues considera que desde el mismo momento en que hombre y mujer se unen uno pasa a depender del otro (Montseny, *El problema de los sexos*: 27).

Por otra parte, la actitud de las protagonistas en cuanto a la maternidad, su decisión consciente de ser “madres solteras” (será el caso de Marta, Rosa María, Pasionaria, Raquel,...) y de enfrentarse al qué dirán valerosamente se contraponen a la que en su día tuvieron otras mujeres que se encontraron en su situación, ante la “amenaza” de la soltería y sin nada que diese sentido a su vida, y que optaron por el matrimonio por interés rehuyendo la soltería (como D^a Juana Reguero) o por vivir condenadas a la esterilidad, a la privación del goce del deseo sexual y de la dicha de tener hijos (como Adela, la tía de Rosa María, Hortensia, la tía de la maestra de Orbejo, o Rosa, la tía de Raquel); se trata de mujeres “**solteronas**” que, al negarse a sí mismas una vida propia por el miedo al qué dirán, acabaron viviendo las vidas ajenas, realizándose por medio de la crianza de los hijos de otros -en este caso, de sus sobrinas huérfanas de madre-. De ahí nacerá la crueldad con que la tía de Raquel, que encarna esa sociedad cerrada tradicional, trata a ésta, y del respeto a esos mismos prejuicios sociales nacerá el temor que Adela, la tía de Rosa María, muestra ante lo que pueda sufrir su sobrina por las duras críticas del resto del pueblo por su condición de madre soltera. Por su parte, la tía de la maestra de Orbejo parece no responder tanto a ese tipo de mujer sin vida propia, sin un sentido en la vida, que se realiza a través de la vida de otros, pues lleva una vida libre entre residencias de estudiantes y viajes, es independiente, y se sustenta con su oficio. Esa visión de las “solteronas” como mujeres yermas, cuya vida carece de sentido y que necesitan calmar su instinto maternal a través de los hijos ajenos, casa perfectamente con lo anteriormente comentado sobre la idea de Federica Montseny que se refleja en sus novelas sobre la necesaria realización plena de la mujer a través de la maternidad.

Por ello, sus protagonistas, como mujeres decididas, independientes y de libre pensamiento que son, se negarán a condenarse a la esterilidad y reivindicarán “el derecho al hijo” (título de una de las novelas) enfrentándose a los dictados de la moral tradicional⁴, si bien, como hemos señalado con anterioridad, no se defenderá

4) Resulta enormemente ilustrativo a este respecto precisamente un fragmento de dicha novela, *El derecho al hijo*, en que la protagonista, Rosa María, se niega a verse condenada a la esterilidad, a una vida sin sentido, y reivindica “el derecho al hijo” al tiempo que manifiesta su voluntad de encarar valientemente las críticas que su decisión de ser madre soltera pueda acarrearle: “- ¡Pero qué has hecho, hija..., criatura...! ¿Qué será de ti? ¿Qué dirán en el pueblo?

- ¡Bah! Me importa poco lo que digan. Yo estoy contenta, muy contenta. ¿No te parece que es triste morir sola, sin hijos, sin amor alguno que te sostenga? ¿Qué hubiera sido de ti sin tenerme a mí por amor y compañía? Y yo, sin este amor que saldrá de mí misma, sin ni aun una sobrinita, ¿qué fin hubiera tenido? ¿Y no crees que toda mujer tiene derecho a ser madre, tiene derecho al hijo? [...]

- ¡Un bastardo!- balbuceó Adela, casi llorando.

-Un hijo del amor, el hijo a que toda mujer tiene derecho. El hijo a que tú tenías derecho, tía.”
(*El derecho al hijo*, 27)

una realización de la mujer a toda costa por la vía de la maternidad, sino que se propugnará una maternidad responsable.

También opuestas al ideal de mujer presentado por Federica Montseny serán las **jóvenes** sin aspiraciones, que pasan sin rebelarse de ser una propiedad de los padres a ser una propiedad o bien de empresarios que las explotan sometiéndolas a jornadas laborales abusivas o que incluso, en el peor de los casos, las acosan sexualmente, o bien, en el caso de las chicas de servicio, de los señores o señoritos que se comportan con ellas del mismo modo ignominioso. Se trata de lo que sucede con las trabajadoras de *Los hijos de la calle* o con las chicas de servicio de la casa de los Ochoa en *Martirio*, jóvenes que o aceptan sumisamente las licencias que se toman sus dueños, o, cuando intentan medrar viajando a la capital se encuentran con la explotación en las fábricas o acaban en prostíbulos o tienen que regresar al pueblo y rendirse ante la vida gris que en él las espera. No obstante, se critica igualmente, a otras jóvenes que sí tienen aspiraciones propias, pero cuya ambición las lleva a tratar de medrar por vías que se presentan como incorrectas y deshonestas, como es el caso de las jóvenes “mantenidas” o que se casan por interés de *Pasionaria*, o el de las que acaban en burdeles (a las que se alude en *Los hijos de la calle* responsabilizándolas o culpándolas de su situación). A estas jóvenes se oponen nuestras protagonistas, que no se venden por dinero y se rebelan ante el acoso y la explotación; en muchos casos esta rebelión se deberá a que se han formado y han adquirido la libertad de pensamiento suficiente para ello (recordemos cómo la maestra de Orbejo, Nina y Marta Laredo se van imbuyendo de las ideas libertarias de justicia social y liberación de la mujer gracias a sus lecturas o al contacto con el mundo obrero y los medios libertarios), pero en otros muchos casos la rebelión nacerá simplemente de la fuerte voluntad de estas mujeres y de unos sólidos principios morales que les impiden optar por tales soluciones amorales.

Por otra parte, como ya hemos venido observando en las líneas precedentes, las protagonistas de las novelas de Federica Montseny se distinguirán también porque, pese a mostrar diferentes actitudes ante la **relación hombre-mujer**, coinciden en general en abominar -consecuentemente con sus ideas de libertad e independencia, que aplican no sólo al plano económico, sino también al amoroso- del matrimonio canónico, porque piensan que esclaviza a la mujer, que la encadena a un hombre del que la hace depender económica y sentimentalmente⁵. Se opondrá así el amor convencional -que tiene su culminación y máxima realización en la boda- al amor libre, animal, instintivo, que se basa en una búsqueda consciente del goce sexual, carnal, y que tiene como finalidad última no el matrimonio o el compromiso, sino el placer en sí mismo o la procreación. En este sentido, como hemos comentado, observamos que algunas de las protagonistas de las obras de Montseny serán mujeres decididas que invertirán los roles sexuales establecidos tradicionalmente sin importarles las críticas de esa sociedad reprimida y represora: serán ellas quienes inviten al hombre al encuentro carnal y quienes decidan

5) Bien es cierto que, por ejemplo, en *Pasionaria* la protagonista acaba uniéndose al hombre amado y se vislumbra que acepta casarse con él; sin embargo, no será un matrimonio a la usanza, en tanto y en cuanto ella se halla ya embarazada, ni un matrimonio por interés o generado simplemente porque ella esté embarazada, ya que la protagonista sólo acepta la proposición de matrimonio cuando está segura de que su futuro marido no se une a ella por lástima o por responsabilizarse del hijo engendrado, sino por amor.

conscientemente sacar adelante a sus hijos sin ayuda de éste; sin embargo, no faltan casos en los que observamos que las protagonistas -pese a que, por ser consideradas objeto de deseo sexual por muchos hombres, así como por su propio interior ardiente y apasionado, podrían sin problemas darse al goce sexual por el placer que de ello obtendrían- no se entregan ciegamente a sus instintos, sino que los reprimen en busca de otro tipo de amor que no es el convencional (pura parafernalia social) ni el libre (mero placer sexual), sino que es un amor puro, ideal y lleno de ternura. Este será el caso de Pasionaria, mujer apasionada que desoye todas las proposiciones sexuales que a ella llegan porque se reserva no para su marido -como sería esperable según la moral tradicional-, sino para entregarse en el momento que ella decida a quien decida, al igual que sucede con Rosa María. Sin embargo, este amor ideal que se persigue generalmente acarrea sufrimiento por la imposibilidad de su pervivencia: es el caso de Rosa María -cuya relación con Roger Mendoza se ve imposibilitada primero por la diferencia social y económica entre ellos y, al cabo de unos años, porque él se debe a su esposa e hijos-, o del amor truncado por la guerra en *Amor sin mañana* o por la enfermedad y un sino trágico en *Calvario*⁶. O, también, ese amor ideal puede acarrear sufrimiento para la mujer por el desengaño que sufre al advertir que el hombre busca sólo el goce sexual, como sucede a Pasionaria que, tras entregarse a Cristián, sufrirá porque él se halla enamorado casi platónicamente de otra mujer, o a Marta Laredo cuando se entrega a su novio Gerardo y éste es incapaz de comprometerse porque se halla dominado por su madre; por este desengaño las protagonistas también se debatirán en ocasiones entre el rechazo del sexo por la búsqueda de un ideal de amor que saben casi imposible de alcanzar (es el caso de la maestra de Orbejo, o de Purita) y la entrega al sexo por el sexo con el hombre que desean por la consciencia de la imposibilidad de que el amor sea eterno. Destaca, en este punto, la actitud de Marta Laredo, que, tras vivir un amor de juventud fracasado, se “autocauteriza” contra el amor ideal y opta primero por una vida casta de rechazo del sexo y de repulsa ante todo hombre para huir así del dolor, y, posteriormente, por la entrega al encuentro instintivo y carnal con el hombre que elige y rehuendo todo posible futuro compromiso.

A la luz de las declaraciones de la propia Federica sobre este tema, así como de la actitud de sus “heroínas” al respecto, podemos considerar, por tanto, que la autora catalana defiende una relación libre entre hombre y mujer en el sentido de “la unión libre y consciente entre hombre y mujer cuando existe una afinidad entre ellos, un cariño, un sentimiento que pueden o no perdurar luego y que tiene como fruto máximo los hijos⁷; así, Federica critica tan duramente el matrimonio convencional,

6) Tanto el amor entre Purita y Paolo, como el que se tienen Nina y el Espartaco, se presenta como algo puro, ideal, positivo, que los salva de la miseria y las penalidades que los han rodeado toda su vida, pero tan sólo en el caso de Nina y el Espartaco parece no hallarse abocado a la desgracia, pues ambos consiguen huir de Barcelona juntos tras el asesinato que comete Nina.

7) “Oprimió con más fuerza él la cabeza de la joven. [...] Todo el profundo universo primitivo que lleva cada hombre en sí mismo, removíase en lo más hondo de su ser; pasaba en oleajes de pensamientos, de sensaciones, en una mezcla humana y eterna de dolor y de sensaciones, en una mezcla humana y eterna de dolor y de alegría por su corazón y por su mente. Pasionaria, en ese instante, en que algo moría en él y en que de él algo nacía, representaba su triunfo ante sí propio y su vindicación de hombre, el amor que palpitaba en sus brazos, que había venido a

que esclaviza a la mujer y acaba con el amor, como el “amor libre” difundido en los medios anarquistas y que consideraba un remedo de la unión canónica que incluso deja a la mujer en una peor situación pues su estimación social se resiente al transgredir con su proceder las normas tradicionales aceptadas socialmente, con lo que se acentúa su dependencia del marido (Rodrigo y Moa 2003: 83); en este sentido, afirma que:

[...] La mujer debe convencerse de que el matrimonio legalizado o la unión libre, cualquier norma reguladora del amor y basada en la convivencia, es perjudicial para ella. Fatalmente, engendra el interés creado de la familia, y la familia sólo se basa en la sumisión de uno de los cónyuges. Lo repito porque creo conveniente encasquetarlo en las mentes más reacias (Montseny, *El problema de los sexos*: 27).

Del mismo modo, la autora carga igualmente sus tintas, como hemos comentado, contra el encuentro sexual instintivo, “animal”, entre hombre y mujer sin que exista un mínimo de sentimientos detrás.

Este es un punto sobre el cual muchas veces no estoy de acuerdo con las corrientes actuales y es que el amor debe ser libre, pero tiene que existir. Es decir, para mí el hecho de acostarse con un hombre, sin sentir cariño hacia esa persona, me parece deleznable, lo acepto como una necesidad fisiológica, pero creo que eso no puede ni debe cimentar las relaciones sexuales entre hombre y mujer. Tiene que haber afecto recíproco, tiene que haber confianza, tiene que haber una especie de afinidad electiva que hace que un hombre y una mujer se prefieran a otros hombres y a otras mujeres. Si eso falta, para mí falta algo esencial, importantísimo en la vida; es decir, la vida se empobrece, el amor tiene que enriquecerla. [...] O hay amor, moral, espiritual de todo el ser, entre un hombre y una mujer cuando se unen, o para mí, esa unión es falsa, es bastarda. [...] Eso no quiere decir que tenga que ser eterno, muchas veces no es eterno, entonces tiene que existir el derecho a renovar experiencias con otros participantes, pero puede darse el caso de que esa unión se cimente sobre bases morales, sexuales, ideológicas que la hagan perdurable, como lo fue la unión de mis padres o como ha sido la mía con Germinal (Testimonio de Federica Montseny a A. Rodrigo, Toulouse, 16-5-1978).

Según la autora catalana, por tanto, la mujer no debería “vivir una vida artificiosa, morbosa, de histérica obsesionada por el deseo sexual” (Montseny, *El problema de los sexos*: 27).

Estos planteamientos que Federica propone como lo que permitirá a la sociedad avanzar (liberación de la mujer de toda atadura: marido, hijos,...) se contradicen un

su encuentro [...] Sentía él que aquella existencia, aquella sangre de su sangre, aquel hijo de su carne, aproximaba su alma, su vida toda, a aquella otra alma y a aquella otra vida; sentía que, por encima de la moral, de la sociedad, de los hombres, de sí mismo, del propio amor, dos sangres habíanse mezclado y un milagro de vida enlazaba dos vidas” (*Pasionaria*, 30-31).

tanto con su propia experiencia vital, pues ella celebra una unión definitiva a la manera libertaria con su compañero, Germinal Esgleas, con el que, además, tendrá tres hijos; no obstante, también es cierto que llevó a cabo su maternidad coherentemente con sus ideas de independencia, por una decisión propia libre y firme y sin tener en cuenta a su pareja, y que siguió, en la medida de lo posible, llevando una vida pública independiente.

Todo ello nos lleva al modelo femenino del futuro que plantea Federica Montseny mediante sus obras:

Ayudemos a crear una fuerte, una vigorosa personalidad femenina, en la que haya todas las garantías deseables para asegurar una progenitura de elite. Una mujer sana, moralmente emancipada, mujer libre y madre consciente, sabrá salvaguardar siempre el amor de toda deformación y de todo envilecimiento. Ayudémosla a asegurar su vida económica y pongamos bajo la salvaguarda colectiva los hijos, todos los hijos, para que ellos no sean la base de ninguna sumisión y de ningún sacrificio. [...] La primera condición en que ha de basarse la nueva personalidad femenina es la salud del alma y la del cuerpo (Ídem: 42).

Federica Montseny se elige a sí misma, implícita y casi explícitamente, como el modelo de esa mujer ideal del futuro “consciente y libre”:

Me limito a satisfacer las voces de mi conciencia, a ponerme de acuerdo conmigo misma, a acallar las necesidades de una moral superior, individual y libérrima”. Consigna su “carácter resuelto”, su “amor a la aventura y al riesgo”, resalta su “alma animosa”, su “indomable voluntad”, y la energía de su “carácter combativo”, su serenidad en medio del pánico de los demás, su “naturaleza resistente, etc. (Rodrigo y Moa 2003: 230).

A estas mismas características responderán, como hemos visto, las mujeres que protagonizan sus novelas –especialmente en el caso de María Luisa Montoya–, mujeres valientes, inteligentes, decididas, animosas, con un gran espíritu de sacrificio, que no se arredran ante el sufrimiento físico,...; no en vano, ella, igual que la maestra racionalista de Orbejo a la que hace protagonista de *Heroínas*, se propone ir “en busca de almas que modelar, de existencias que dirigir, de conciencias que formar, absolutamente virgen de desengaños, con todo su ser entregado generosamente a la obra” (*Heroínas*, cap. I).

Finalmente, otro de los aspectos que nos ayudará a definir ese arquetipo femenino que plantea la autora catalana en sus obras es el **concepto** que tienen sus protagonistas **de los hombres** que las rodean, en particular, y del género masculino, en general. A lo largo de las páginas de las novelas que nos ocupan, se nos ofrece una galería de diversos tipos de hombres, desde los más deleznable hasta aquellos presentados positivamente; así, por un lado, nos encontraremos con aquellos que encarnan todo lo negativo atribuido a su sexo y que son los verdaderos culpables de la pésima situación en que las mujeres pueden encontrarse, de todos los males de éstas. Nos referimos a aquellos hombres que explotan a las mujeres (sexualmente y/o laboralmente), las acosan, las maltratan e incluso las violan, aquellos que sólo verán en ellas un mero objeto de deseo sexual sin considerarlas siquiera personas; entre

éstos se situarían los jóvenes señoritos (Don Álvaro) o los señores (Genaro Ochoa) que acosan a sus criadas, los “viejos verdes” que persiguen a las jóvenes y les ofrecen sustento económico a cambio de favores sexuales (es el caso de grandes señores que son infieles a sus mujeres con sus “mantenidas”, como los clientes del taller de planchado de Pasionaria), los hombres que, tras “desflorar” y, en la mayoría de las ocasiones, dejar embarazadas a las jóvenes por medio de promesas falsas, engaños o incluso actitudes violentas, las abandonan (Don Álvaro, Gerardo). Se nos presenta la idea, en definitiva, de los hombres como representantes de una mentalidad tradicional que les hace considerar primero a la mujer y luego a las hijas como una propiedad suya, como una extensión de su honra. Recordemos, a la sazón, la actitud que adopta el padre de Raquel en *Martirio* ante la violación de su hija: la acaba maltratando para obligarla a reparar su honra perdida, y, por extensión, la honra de la familia, casándose con su violador, solución a la que ella se niega. Por todo ello, tras diversas experiencias traumáticas, muchas de las protagonistas (María Luisa Montoya, Marta Laredo, Raquel,...) mostrarán un odio enconado, una total aversión, al hombre y a todo lo que éste representa, fundamentalmente en lo referente a la subyugación e indefensión de la mujer.

Frente a esta consideración del hombre como fuente de todos los males que albergan varias de nuestras protagonistas en determinados momentos, se nos ofrece también en otras ocasiones una visión positiva de ciertos personajes masculinos que respetan a las mujeres y no las ven como mero objeto sexual, que se hallan realmente enamorados y son fieles o que, en todo caso, se responsabilizan de los hijos, bastardos o no, que engendran. A este tipo de hombres se ajustarían muchos de los amantes o enamorados de las protagonistas: Cristian, que respeta a Pasionaria y que no se aprovecha de ella -pese a tener ocasión cuando ella se le ofrece insistentemente- porque ama fielmente y en silencio a M^a del Silencio; Roger, que, si bien es infiel a su mujer con Rosa María, lo es en cierto modo por la insistencia de Rosa María, y que, en todo caso, se ofrece a responsabilizarse de las posibles consecuencias de sus actos; el antiguo compañero de universidad de María Luisa Montoya, Alejandro Pereda, que la respeta y ama profundamente; Jaime, que protege a Nina y la respeta y quiere como un hermano; Paolo, el editor italiano y su padre, Francesco Rinaldi, que se ofrecen desinteresadamente primero a dar asilo a Purita y luego a cuidar de ella cuando cae enferma; Marcos, que respeta a Lisa y siente casi remordimientos cuando mantienen relaciones sexuales a instancias de ella; etc. También responderán a esa visión positiva los hombres anarquistas o revolucionarios en general, pues tratarán a las protagonistas como personas, sin intentar aprovecharse de ellas por su supuesta indefensión al hallarse solas, así: los compañeros de guerrilla de la maestra de Orbejo, que la tratan como a un compañero más; los guerrilleros republicanos que aparecen en *Marta* y cuyo apetito sexual -a diferencia de lo que sucede con esos otros hombres despreciables- no se enciende en cuanto ven pasar a cualquier mujer; los anarquistas que respetaron y admiraron a la madre de la protagonista de *Amor sin mañana*, pese a ser una mujer atractiva sola en el frente; el anarquista que vive junto con su pareja en la granja adonde llega en su huida del molino Raquel en *Martirio*; el protagonista de *Canción de Gesta*; Pedro García, el mecánico valenciano desempleado que Pura conoce en la plaza de Cataluña y que la ayuda pese a encontrarse él en idéntica situación de

precariedad económica; etc.

Por otra parte, también se ofrecerá una visión un tanto menos negativa de aquellos hombres cuya actitud deshonesta provenga de su debilidad de carácter, de su falta de coraje a la hora de hacer frente a la dominación de la figura materna (como sucede con el personaje de Gerardo en *Marta*, posible trasunto de Germinal Esgleas, el compañero de Federica Montseny, cuya madre siempre supuso una rémora en la relación de la autora con él) o a la hora de enfrentarse a los prejuicios sociales (como en el caso de Roger Mendoza, que no es capaz de enfrentarse a todos y luchar por su amor por Rosa María en su juventud).

Aunque contra viento y marea los dos arrostran la travesía de la vida, el empecinamiento de Rosa Jaime de apartar a su hijo del peligro de aquella mujer llenaría de pesadumbre, durante muchos años, la conyugal convivencia de Federica y Germinal. [...] Federica sería siempre la persona fuerte, superior de la pareja, con claras y determinantes resoluciones. Su amor debió de ser inquebrantable a tenor de la fortaleza moral de Federica, para sufrir aquella situación humillante como mujer. Respetó la debilidad de su compañero, sin exteriorizar las hirientes fisuras derivadas de la actitud intransigente de la madre y la pasividad del hijo por soportarla (Rodrigo y Moa 2003: 65-66).

Esto nos lleva a la visión que tiene Federica Montseny en su madurez y que pone en boca de sus protagonistas de los hombres enamorados como niños desvalidos ante una mujer valiente, decidida, maternal, que lleva las riendas.

“El hombre no es ya para mí el opresor, el enigma, la potencia misteriosa y milenaria con que se aprestaban a luchar mis jóvenes fuerzas de amazona. Hoy es un ser cuyas íntimas indefensiones conozco, cuyo inmenso desamparo me apiada, cuya fuerza me hace sonreír, sobre cuya tragedia moral y física me inclino con la constante indulgencia de las madre. No lucho ya con él, dispuesta a vencer o a no ser vencida; quiero simplemente ayudarle a salvarse de sí mismo (Montseny, *El problema de los sexos*: 5).

Esa será la visión que se nos ofrezca de Altamira una vez cae rendido ante Marta, o de Cristián ante María del Silencio, o de Pereda ante la maestra de Orbejo

En definitiva y a modo de recapitulación de todo lo anteriormente expuesto, observamos cómo las protagonistas de las obras de la autora catalana se tienen que enfrentar valientemente a todo lo que se opone a sus deseos de emancipación y de realización mediante la maternidad: en una primera instancia, deben hacer frente a su supuesto dueño, al hombre (ya sea en la figura del marido -que quiere coartar su libertad tomando parte en la crianza del hijo u ofreciéndole compromiso, con lo que se establecería un lazo de dependencia- o en la del padre), y, en una segunda instancia, a esa sociedad representante de unos dictados morales tradicionales represores e hipócritas, que censura el derecho al hijo y a gozar de la sexualidad de toda mujer e impone la costumbre de subyugarse al hombre. Así, las “heroínas” de Federica Montseny harán frente valientemente a la sociedad como ente anónimo -la gente del pueblo de Rosa María, de Marta Laredo, o de Raquel- o encarnada en diferentes personajes: la tía solterona cruel, que pretende “vender” al hijo bastardo de Raquel; el padre de ésta, que

quiere obligarla a casarse con su violador para reparar su honra perdida; el abuelo de Rosa María o la madre de Gerardo (Doña Rosaura), que imposibilitan el amor de sus descendientes con personas de inferior condición social y económica; las monjas de la inclusa donde se cría Purita, que quieren obligarla a permanecer en la casa donde sirve pese al acoso a que la somete el dueño; etc.

En este sentido, en *Martirio* el pueblo de Raquel y sus habitantes resultan un ejemplo sumamente ilustrativo de los obstáculos morales que tienen que salvar estas protagonistas para alcanzar su libertad, su independencia del hombre. Falcilla, con su castillo y su ermita como emblemas, simboliza esa moral cerrada, tradicional, rancia, que se retrotrae a la época medieval, y que se ve fundamentalmente encarnada por la familia Ochoa, “de cepa carlista y militar”, y por la sociedad estamental que se vertebra en torno a ella: todos los lugareños mostrarán un respeto y temor cerval al gran señor, Genaro Ochoa, y a su hijo y, por ello, callarán sus desmanes, al igual que callará su mujer y madre, Doña Juana Reguero, por orgullo, por miedo a “ensuciar” el nombre de la familia y a perder su posición social. Incluso los parientes de la propia Raquel darán a ésta de lado: su tía convendrá con su padre en “restaurar” la honra perdida de la familia mediante el matrimonio y sus hermanos dejarán de hablarle por el respeto y el miedo que tienen a su padre, por lo que la protagonista, deberá huir y acabará dando a luz a su hijo en un establo (situación que se llega a asimilar con la de la virgen María en su huida de Egipto).

Pero, por otra parte, en su lucha por su independencia y su autonomía nuestras protagonistas también se encontrarán con personas que en cierto modo las ayudan: los hombres que se prestan para engendrar al hijo que tanto desean ellas; aquellos familiares comprensivos, que, pese a su temor a las críticas de la gente, apoyan a las mujeres de una u otra forma en su decisión de ser madres solteras, como harán los padres de Marta Laredo o Adela, la tía de Rosa María; las prostitutas, el mecánico valenciano en paro y Paolo y su padre, que ayudan a Purita; etc.

En definitiva, a lo largo de nuestro estudio hemos señalado -basándonos en abundante ejemplificación- una serie de rasgos básicos del arquetipo femenino en torno al que se articulan las novelas de Federica Montseny; se trata, recapitulando, de mujeres atractivas, con un físico y una fuerza interior cautivadores, que atraerán hacia sí la atención de los demás, mujeres honradas, nobles, decididas, valientes, competentes en su trabajo, sacrificadas, independientes, y dotadas de un gran instinto maternal que en ocasiones pueden proyectar en el hombre, al que llegan a ver como un niño desvalido. Se produce de este modo una inversión de los roles sexuales tradicionales por la que la mujer pasa de ser un ente sumiso, situado a la sombra de la figura masculina (marido o padre), a ser quien domina, una persona que decide por sí misma su futuro, autosuficiente, que no necesita la protección del hombre ni para sustentarse económicamente -en tanto que vive de su propio trabajo-, ni para criar a sus hijos, pues puede hacerlo sola si quiere. Nos hallamos, por tanto, ante mujeres que encaran valientemente las posibles críticas de la sociedad por esa independencia y esa libertad económica, sentimental y sexual que reclaman como propias.

De este modo, queda sustentada la idea de la que partíamos en nuestro trabajo respecto a las “novelitas” de Federica Montseny: no se trata -al contrario de lo que pudiera parecer por su corta extensión y un estilo no muy elevado, literariamente

hablando- de novelas de entretenimiento o evasión, baladías, superficiales o triviales, sino que nos hallamos ante novelas de tesis que, mediante el recurso a diferentes variantes o plasmaciones de un mismo arquetipo femenino -la mujer del futuro- como protagonista, pretenden “encasquetar en las mentes más reacias” (Montseny, *El problema de los sexos*: 27) la necesidad de que ese arquetipo se haga realidad en la sociedad del momento; esto es, propugnan que la emancipación de la mujer debe ir unida a la transformación de las estructuras sociales, para lo cual se debe proporcionar a ésta la formación intelectual y profesional y la libertad religiosa, sexual y económica necesarias para que pueda independizarse y liberarse de su sumisión secular a la figura masculina, para que pueda decidir libre y cabalmente su destino: casarse o unirse libremente a un hombre o quedarse soltera, tener hijos o no tenerlos, trabajar o no, ..., sin ser anatematizada o estigmatizada socialmente por ello (Rodrigo y Moa: 62). Federica Montseny pretende, en definitiva, que las mujeres reales puedan, al igual que lo hacen sus protagonistas y lo hará ella misma, decidir por sí mismas; esto es, que si aceptan determinadas “ataduras”, como las que podrían suponer los hijos o la unión con un hombre, no lo hagan porque es lo que la sociedad les exige de acuerdo a la costumbre o la tradición, sino porque, tras sopesar los aspectos positivos y negativos que ello les reporta, deciden sacrificar una parcela de su libertad personal a cambio de obtener otras satisfacciones, como la de “saciar” su instinto maternal o la de encontrar afinidad, comprensión, compañerismo, ..., y también, ¿por qué no?, placer sexual en una relación sentimental que no tiene por qué suponer un compromiso de por vida, sino que puede durar tanto cuanto deseen las dos únicas personas implicadas en ella.

BIBLIOGRAFÍA

- MONTSENY, F., *Amor sin mañana*, Toulouse, Ediciones Universo, s. a. (Lecturas para la Juventud).
- MONTSENY, F., *Calvario*. Barcelona, La Revista Blanca, (Colección “La novela ideal”, nº 456), 1935.
- MONTSENY, F., *Canción de gesta*. Toulouse, Ediciones Universo, s.a. (Lecturas para la Juventud).
- MONTSENY, F., *El derecho al hijo*. Barcelona, La Revista Blanca, (Colección “La novela ideal”, nº 115).
- MONTSENY, F., *Heroína*, Toulouse, Ediciones C.N.T. s.a.
- MONTSENY, F., *Los hijos de la calle*, Toulouse, Ediciones C.N.T. s.a. (“La Nouvelle Idéale”, nº 41, Supplément littéraire mensuel), ¿1940?
- MONTSENY, F., “Marta”, en *Cuatro mujeres*, Barcelona, Producciones Editoriales, 1978, p. 7-67.
- MONTSENY, F., *Martirio*, Barcelona, La Revista Blanca, (Colección “La novela ideal”, nº 48).
- MONTSENY, F., *Pasionario*, Barcelona, La Revista Blanca, (Colección “La novela ideal”, nº 198).
- MONTSENY, F., *El problema de los sexos*, Toulouse, Ediciones Universo, ¿1948?
- MONTSENY, F., “El problema femenino en la C.N.T.”, en *Solidaridad obrera*, nº 158, marzo 1985.
- MONTSENY, F., “La mujer, problema del hombre” II, en *La Revista Blanca*, nº89,

- 1-2-1927. Testimonio de F. Montseny a A. Rodrigo, Toulouse, 16-5-1978.
- ALCAIDE, C., *Palabra en Rojo y Negro*, Barcelona, Argos Vergara, 1983.
- GREENE, P. V., “Federica Montseny: Crónicas de cultura y combate”, en BRAVO VEGA, J. (ed.), *Actas del Congreso Internacional: Eduardo Barriobero y Herrán (1875-1939)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002.
- LOZANO, I., *Federica Montseny, Una anarquista en el poder*, Madrid, Espasa, 2004.
- RODRIGO, A. y MOA, P., *Federica Montseny*, Barcelona, Ediciones B.S.A., 2003.

“EL LOCUTORIO” DE SANDRA CAMPS

Sandra Camps

Es un espacio de radio que abre sus micrófonos a personas inmigradas, mujeres en su gran mayoría, que cuentan su experiencia migratoria y las razones que les impulsaron a dejar sus raíces. A dejar, en muchas ocasiones incluso, a su familia. Lo más difícil de llevar es emigrar sin los hijos que quedan al cuidado de padres o hermanos mientras la madre empieza una nueva vida en el país de acogida que no siempre le da la bienvenida. Emigrar es duro, sobre todo cuando se emigra por motivos económicos. Todos llegan con un sueño: mejorar y dignificar las condiciones de vidas propias y de su familia que se quedó en el país de origen. Pero la realidad es muy distinta. Se puede convertir en una pesadilla si no se tiene regularizada la situación de los papeles. Ser ilegal significa esconderse de la policía, temer una posible deportación en cualquier momento o buscar trabajo en la clandestinidad. Además de renunciar a la profesión de cada uno para resignarse a limpiar casas o cuidar ancianos, por ejemplo.

La soledad también es enorme en estos casos y la necesidad de compartir su situación también queda patente cuando vienen a la radio. Nadie les ha preguntado antes cómo se encuentran, cómo están y por qué están sufriendo tal calvario. A nadie le ha interesado su vida más allá de su propia familia. Más bien al contrario, estas personas intentan pasar desapercibidas por miedo a ser descubiertas pero al mismo tiempo están muy solas y necesitan compartir sus experiencias. Experiencias contadas con mucho sentimiento que encuentran su espacio en “El Locutorio”.

Se llama “El Locutorio” porque cuando una mujer inmigrada llega encuentra refugio en los locutorios de las ciudades. Son unos pequeños metros cuadrados donde se unen dos mundos: el que dejó y el que le acogió. En estas cabinas se concentran muchas emociones porque reducir la maternidad a una breve conversación telefónica con un hijo desde la lejanía y con la incertidumbre de no saber qué va a suceder mañana, no es fácil. Se traga mucha saliva y se derraman muchas lágrimas en silencio. Porque no se quiere hacer sufrir a quien más se quiere. Además, cuando una persona acude a los locutorios, habitualmente va con un dinero justo que sólo le permite hablar con los responsables de su familia. Los minutos corren y se han de gestionar muchos temas en poco tiempo. Por eso, cuando vienen a “El Locutorio” y saben que pueden hablar de forma relajada y sin la angustia del tiempo, se les ilumina la cara. Saben que los primeros minutos de la conversación se graban pero luego pueden seguir hablando en privado. En “El Locutorio” se han vivido momentos muy intensos como cuando una madre peruana hacía los deberes con sus hijos por teléfono o cuando un chico marroquí habla tras cinco años de silencio con su madre. Una madre que se tiene que desplazar hasta 20 km andando hasta el siguiente pueblo donde hay línea telefónica. O bien el caso de una mujer boliviana que llama a una amiga de Estados Unidos para informarse de qué puede hacer para llegar de forma clandestina.

En definitiva, “El Locutorio” escucha y reproduce historias de hombres y mujeres anónimos, heroínas que luchan por tener una vida digna.

“El Locutorio” obtuvo el Premio Francesc Candell de la Fundación Lluís Carulla en el año 2004 y se presentó en dos ocasiones en el Forum de las Culturas de Barcelona. Se puede escuchar mensualmente en RNE, en Radio 5, dentro del programa de inmigración “La Tierra Prometida”.

LAS GITANAS ESPAÑOLAS EN TESTIMONIOS EXTRANJEROS DEL SIGLO XIX

Blasina Cantizano Márquez
Universidad de Almería

En un momento histórico en el que Europa avanza hacia el desarrollo industrial y la modernidad, la España de comienzos del siglo XIX es un país que poco o nada ha evolucionado y en el que el peso de la Historia y las viejas tradiciones siguen marcando el ritmo de sus días. La Guerra de la Independencia española (1808-1814), conocida entre los extranjeros como “Peninsular War”, va a suponer una masiva presencia de viajeros europeos en España, quienes ven esta contienda como un campo de reflexión y aventura que les conducirá a un auténtico descubrimiento de la realidad española y, consecuentemente, un sincero interés por el paisaje, la historia, las costumbres y el pueblo de este país. El movimiento romántico, que ya se había iniciado en Europa, contribuirá con una serie de aportaciones ideológicas y estéticas a este interés europeo por lo español, por la huella islámica y las civilizaciones que poblaron la península. Es precisamente en los relatos escritos por los viajeros románticos donde primero aparecen ciertos estereotipos de la población que contribuirán a la forja y difusión de una “España de pandereta” poblada por toreros, bailaoras, gitanos o bandoleros que se extenderá por Europa incluso manteniéndose hasta nuestros días. Esta imagen idealizada y mitificada por el romanticismo poco tiene que ver con la realidad, se trata más bien de una ficcionalización de España y los españoles.

Entre estos primeros turistas europeos, es el colectivo británico el que cuenta con mayor número de representantes. De diversas edades, profesiones y con distinto objetivo son muchos los británicos que nos visitan y dejan testimonio escrito de sus vivencias en una interesante y extensa literatura de viajes. Los testimonios de estos viajeros decimonónicos suponen una forma de evasión, el medio con el que adentrarse en parajes, costumbres y lugares desconocidos siguiendo la moda de la aventura romántica. Como consecuencia directa, surgen entonces editoriales especializadas en este tipo de literatura, como las de J. Murray o R. Bentley que publican libros escritos por encargo de sociedades o particulares, interesados en algún itinerario concreto, rutas desconocidas o simplemente por publicar las experiencias de los viajeros.

Movidos por algún interés profesional, objetivo concreto o simple curiosidad, son muchos los viajeros extranjeros que vienen a España y dejan constancia variada de ello, mostrando una serie de rasgos y consideraciones que obedecen a las diferentes perspectivas desde las que se construyen sus relatos (edad, sexo, profesión, motivación, etc.). Junto con la geografía y la historia de nuestro país, la población española, nuestro particular modo de vida, sorprende y despierta la curiosidad del visitante. Atraídos por todo lo que es diferente, original e incluso marginal, los viajeros sienten una atracción muy especial por el pueblo gitano, raza procedente de África con cultura

e idiosincrasia propias. Mucho más en el caso de las mujeres, inmortalizadas por un personaje literario de fama internacional: Carmen, la cigarrera de Sevilla. Además de Mérimée, muchos viajeros se detienen ante la mujer gitana que aparece observada y descrita con mayor atención que el resto de las españolas, pues en ella se combinan el exotismo y colorido de su fisonomía con un carácter libre, apasionado e independiente que la convierten en estereotipo de la población femenina de todo un país.

1. LA MUJER GITANA

De entre todos los autores y libros de viajes consultados, es George Borrow (1803-1881) el que nos ofrece una información más detallada y completa sobre el personaje de estudio, sin duda, este autor es uno de los viajeros más interesantes, por lo particular y complejo de su personalidad. Durante una etapa de su vida fue militar del ejército británico, residiendo en diferentes acuartelamientos en Inglaterra, Escocia e Irlanda, pero su espíritu aventurero y poco sedentario le hicieron abandonar y vagar sin rumbo fijo entre 1826 y 1832, año en el que la Sociedad Bíblica lo contrata como predicador. Gracias a su facilidad para los idiomas y a la tarea que ahora emprende, Borrow viaja por toda Europa, observando y conociendo distintos países y culturas, de entre ellas, la cultura gitana es la que más admiración e interés despierta en este autor. Como miembro de la Bible Society, Borrow viene a España en tres ocasiones: 1835, 1836 y 1839-40, visitas en las que contacta y hace buena amistad con el experto hispanista Richard Ford (1796-1858), emprendiendo una relación beneficiosa para ambos y para sus respectivas obras. Para esta investigación nos interesan sus dos obras sobre España y su población: *The Bible in Spain*, relato compuesto sobre la marcha, a modo de diario, sobre sus experiencias y observaciones en España, publicado por vez primera en diciembre de 1842. Particularmente interesante es también la obra *The Zinçalí or an Account of the Gypsies of Spain* (1841), pieza maestra sobre la vida y costumbres de los gitanos en España, con referencias a su lenguaje, “el caló”, también a otros pueblos gitanos de Europa con los que Borrow compartía su amor al aire libre, los deportes y la vida nómada. Como ha señalado Carmen De Zulueta en su valoración de *Los Zinçalí* “a pesar de que el libro carece de método y de verdadero espíritu científico y de que contiene muchos errores, se considera todavía como una de las obras más importantes sobre los gitanos en España” (De Zulueta, 1987: 56).

Por lo general, la primera toma de contacto con una mujer española de raza gitana suele sorprender al viajero extranjero, la fisonomía de la gitana unida con su particular forma de vestir, moverse y comportarse dista considerablemente del aspecto físico de sus compatriotas europeas. De acuerdo con los testimonios consultados, se describe a las gitanas como mujeres cuyo físico conserva los rasgos más significativos de la raza africana, en comparación con las féminas peninsulares, sus ojos son más profundos y rasgados, su piel más oscura y sus movimientos más flexibles, características que en ellas resalta la observadora Isabella Romer (?-1852):

The Spanish Gitanas, especially those of Andalusia, are celebrated for their beauty when extremely young, but are said to loose their good looks at a very early age. They are darker-complexioned even than the native Spaniards, generally low and slight in stature, and possessing elasticity of body, and suppleness of limb, that import to their movements all the graceful freedom from constraint that belongs to wild

nature (Romer, 1842: II, 111-2)

Las mujeres de raza calé tienen una forma particular y característica de vestir que las diferencia del resto de las españolas. Como bien describe y documenta Borrow, las gitanas gustan de un colorido vivo y alegre como ellas mismas, las faldas llevan volantes y lazos, son más cortas de lo normal y se suelen acompañar de pañuelos, tanto en el pecho como en la cabeza:

The dress of the Gitánas is very varied: the young girls (...) generally wear a black bodice laced up with a string, and adjusted to their figure, and contrasting with the scarlet-coloured saya, which only covers a part of the leg; their shoes are cut very low, and are adorned with little buckles of silver; the breast, and the upper part of the bodice, are covered either with a white handkerchief, or one of some vivid colour ... The old women, and the very poor, dress in the same manner, save that their habiliments are more coarse, the colours less in harmony, and more disorder in their array (Borrow 1841: I, 304).

Es tan vivo y peculiar el estilo gitano que muchas mujeres lo adoptan para sí mismas y visten las conocidas faldas de volantes, como asegura Borrow, las mujeres a la moda frecuentemente optan por vestir a la gitana, un estilo propio de Andalucía (Borrow 1841: I, 207). Aunque la calidad del vestido y el calzado de estas mujeres no es muy buena, algo muy característico de sus costumbres es el uso de grandes y llamativos adornos. El color de los trajes y las flores del pelo, se ve complementado con las joyas que, aunque normalmente son falsas, emiten reflejos dorados que las hace resplandecer aún más, contraste que describe así este autor: “they are fond of large ear-rings whether of gold, silver, or metal” (Borrow, 1841: I, 307), “Huge rings of false gold dangle from wide slits in the lobes of her ears; her leather garments are rags, and her feet are cased in hempen sandals” (1841: I, 126).

La elasticidad de sus cuerpos, unida con el amor que esta raza profesa a la libertad, la naturaleza y la música hace de la gitana un ser predispuesto para el baile, a cuya práctica dedica gran parte de su tiempo. No en vano, el especial arte y gracia de las danzas calés goza de gran fama entre la población española que frecuentemente acude a estos espectáculos. El extranjero que visita España, y en especial Andalucía, participa de alguna experiencia de este tipo, pues, independientemente del lugar o la fecha, todos son conducidos a alguna zambra o espectáculo en el que pueden apreciar la pasión y la sensualidad de la bailaora gitana que ante ellos mueve y contonea su cuerpo al compás de la música. Sin embargo, el visitante extranjero, lejos de valorar estas actuaciones, se asombra de los sonidos y movimientos de un espectáculo que no acierta a comprender y al que califica de obscuro y salvaje, como hace George Cayley (1826-1878) en el siguiente fragmento: “The dance is a barbarous Oriental gesticulating wriggle; the performers stooping, swaying their bodies, and waving their arms, and clacking their castanets to the sound of the guitar” (1856: 77).

Sin lugar a dudas, es en estos bailes donde el viajero mejor puede observar a la gitana, y de donde obtiene su mejor descripción de esta mujer; así, encontramos múltiples referencias al alegre colorido que contrasta fuertemente con el color oscuro y la sobriedad de los vestidos de las damas, a las admiradas faldas de volantes y a la

particular forma de recoger y adornar sus cabellos, tal y como las describe la señora Romer durante un espectáculo folclórico:

They were dressed in bright-coloured cotton gowns with deep flounces, and *pañuelos*, or handkerchiefs, of some other gaudy hue, arranged with great modesty over their bosoms. Their black hair was universally worn parted on the forehead, and fastened in a knot at the back of the head with a profusion of pink or cherry coloured ribbons and clusters of roses and pomegranates blossoms (Romer 1842: II, 112)

Para muchos extranjeros, estos bailes son un claro ejemplo de la sensualidad y la voluptuosidad de las mujeres gitanas. Emparentadas más directamente con el África salvaje, sus gestos y movimientos resultan demasiado obscenos para muchos de las que los observan, el propio Borrow parece escandalizarse de los bailes que presencia durante la celebración de una típica boda gitana: "... whilst the Gitánas snapped their fingers in their own fashion, louder than castanets, distorting their forms into all kinds of obscene attitudes, and uttering words to repeat which were an abomination" (Borrow 1841: I, 329).

Precisamente por esta forma de expresión corporal, por las insinuaciones de sus movimientos, las gitanas son criticadas por ser las mujeres más licenciosas y lujuriosas de todas las que se pueden contemplar en España. Esta pésima consideración viene causada por la sensualidad y la provocación que su lenguaje, gestos y bailes produce ante la mirada atónita del extranjero. Es Borrow, máxima autoridad en materia "calé", el viajero que las defiende aclarando esta postura de una forma clara y escueta en el siguiente fragmento de su *Zincali*: "No females in the world can be more licentious in word and gesture, in dance and in song, than the Gitánas; but there they stop..." (Borrow 1841: I, 88).

La sociedad española de esta época que nos ocupa se preocupa, ante todo, de que sus mujeres parezcan decentes y honestas, pero se escandaliza de aquellas que demuestran sus sentimientos libre y abiertamente, este afán por mantener las apariencias puede llevar a más de un engaño, pues cualquier joven puede parecer un modelo de virtud y en el fondo no serlo. Para la moral social de la época, estas mujeres eran ejemplo del vicio y la corrupción de las costumbres y por ello muy criticadas, sin embargo, y aunque gusten de despertar la pasión y la lujuria ajena, ninguna otra mujer en España parece tener su castidad en mayor estima que las gitanas, quienes bien conocen y respetan esta importante norma de su pueblo y raza. En este sentido, parece mucho más lógica la costumbre calé que permite la libertad de comportamiento, movimiento y coqueteo de la mujer, pero salvaguarda y tiene en gran estima la conservación de su virtud hasta día del matrimonio:

They know that chastity is a jewel of high price (...) This word *Lácha*, which with them is corporeal chastity, for no other do they hold the slightest esteem; it is lawful amongst them, nay praiseworthy, to be obscene in look, gesture, and discourse,, to be accessories to vice, and to stand by and laugh at the worst abominations of the *Burné*, provided their *Lácha ye trupos*, or corporeal

chastity, remains unblemished (Borrow 1841: I, 324)

Amongst other vile names, they have been called harlots, though perhaps no females on earth are, and have ever been, more chaste in their own persons, though at all times willing to encourage licentiousness in others, from a hope of gain (Borrow 1841: I, 130)

En la España de siglos anteriores era frecuente que las uniones matrimoniales se hicieran concertadas y arregladas entre las familias de las partes interesadas, esto era algo muy extendido y practicado en cualquier círculo social, más por el pueblo gitano que se ha caracterizado por mantener viva esta práctica desde tiempos inmemorables. A este respecto, Borrow comenta la temprana edad a la que la gitana se compromete en matrimonio, cifrada en catorce años: “A gypsy girl is generally betrothed at the age of 14 to the youth whom her parents deem a suitable match, and who is generally a few years older than herself. Marriage is invariably preceded by betrothment; and the couple must then wait two years before their union can take place, according to the law of the Calés (Borrow 1841: I, 326).

En la cultura gitana de entonces y ahora, las posibles relaciones sexuales durante el noviazgo están totalmente prohibidas, pues dentro de su particular código de honor supone un gran delito, castigado con la separación y deshonor de los implicados, como refleja Borrow en el siguiente ejemplo:

During this period it is expected that they treat each other as common acquaintance; they are permitted to converse, and even occasionally to exchange slight presents. One thing, however, is strictly forbidden, and if in this instance they prove contumacious, the betrothments is instantly broken and the pair are never united (Borrow 1841: I, 326)

En páginas posteriores de su estudio sobre el pueblo gitano, Borrow hace una descripción completa del rito gitano del matrimonio, así como de la particular “prueba del pañuelo” a la que otras mujeres de la familia del futuro marido someten a la joven para comprobar su virginidad, en el caso de que la joven demuestre su virtud, la boda se celebra al día siguiente y el festival continúa durante otros tres; sin embargo, si la virginidad no ha sido demostrada, la joven debe desaparecer de la comunidad, en este caso lo mejor es huir junto con el hombre que le ha deshonrado para evitar así la vergüenza propia y la de sus respectivas familias:

But before the festival begins, a singular scrutiny is performed, the subject of which is the betrothed girl (...) This scrutiny is connected with the diclé and the lácha of the girl (...) Should the bride be pronounced blameless by these female inquisitors the bridal takes place the next day; but should they discover that she has proved fail, the chances are that she will be made away with privately, and in a manner which will leave no trace behind (Borrow 1841: I, 327-8)

Ante la detallada exposición de ésta y otras prácticas relativas a la castidad de la mujer gitana, y al aprecio por la virtud femenina que profesa este pueblo, surgen

algunas cuestiones a despejar. El hispanista Richard Ford, buen conocedor y experto en las costumbres del pueblo español, plantea a su amigo Borrow algunas de las dudas que le asaltan a este respecto tras leer *The Zinicali*. Así, Ford indaga por el origen de este comportamiento en una carta que le escribe el 12 de septiembre de 1841: “How do you account for the singular substantial chastity of the *Callées* and their prurient practices? Is it oriental - a fear of mingling the pure *rate* and injuring the caste?... How much of the *diclé* is Egyptian, and of the other curious ceremonies- both Jewish and old Spanish? (en Knapp, 1899, II: 294). De entre todos los círculos sociales observados, la mujer gitana es la que da mayores muestras de fidelidad marital, según comenta Borrow, la educación transmitida por su madre ha preparado a la gitana para aceptar las obligaciones que debe a su marido y familia. Las infidelidades no ocurren dentro de esta raza y son sólo la excepción que confirma la virtud y fidelidad de la gitana dentro del matrimonio:

After marriage the Gypsy females generally continue faithful to their husbands through life; giving evidence, in one respect at least, of the good effects which the exhortations of their mothers in early life, and the use of the *diclé* have produced. Of course licentious females are to be found amongst the matrons and the unmarried; but such instances are rare, and must be considered in the light of exceptions to a principle (Borrow 1841: I, 333)

En su contacto con los españoles, los viajeros alaban, comentan pero también critican todo aquello con lo que no están de acuerdo, en este sentido, vemos cómo sus principales críticas a nuestra forma de vida se centra en el pésimo estado de la educación. La mayor parte de la población femenina de la época carece de una educación básica que les permita una mínima alfabetización. Los viajeros que observan esta situación no pueden sino lamentar el penoso estado de la educación femenina, condición que hace que mujeres de clase acomodada, campesinas y gitanas poco se diferencien en sus conocimientos y nula formación, como bien comenta Borrow en la siguiente afirmación: “... but then the majority of the female part of the Spanish population itself is entirely uneducated; many females, even of respectable station, being quite ignorant of letters, whilst those of inferior grade are as illiterate as the *Gitánas*” (Borrow 1841: I, 250). Para éstas y otras mujeres de origen humilde, educación era sinónimo de aprendizaje de los saberes femeninos que madres y abuelas se dedicaban a transmitir en sus hogares, relacionados todos con la función doméstica y maternal a la que las jóvenes van a enfocar su vida.

También se critica a las gitanas por no tener creencias religiosas arraigadas. La religión católica ha sido siempre mayoritaria en España, ejerciendo todo el peso de su estructura y poder en aspectos tan diversos como la economía o la educación. Durante mucho tiempo, pocos asuntos escaparon al control y aprobación del clero, que en un determinado momento contó con el apoyo del mitificado Tribunal del Santo Oficio, bajo cuyo nombre tantas barbaries se cometieron. En España, la religión será algo practicado y respetado mayormente por el mundo femenino; generalmente, los hombres se mantienen al margen, dedicando este tiempo a otras ocupaciones, mientras que sus esposas disfrutan del otro espacio del que pueden disponer, y asisten a misas,

rosarios y procesiones en representación de la unidad familiar. Esta vinculación de la mujer con la Iglesia es algo generalizado y aceptado por toda la sociedad, que ve con muy buenos ojos esta relación nada perjudicial, hasta el punto de considerar la religión como práctica necesaria e indispensable para la mujer, “Un hombre sin religión inspira lástima, una muger sin ella causa horror” (“Código de instrucción para las casadas” *La Moda* N°133, 10 de noviembre, 1848).

Según los testimonios consultados, las gitanas no participan de la ferviente fe católica que practican y manifiestan públicamente otras españolas. Estas mujeres no acuden a misa, ni intervienen en procesiones o actos religiosos, prefieren vivir sin las ataduras o las imposiciones de la jerarquizada Iglesia Católica. Según documenta Borrow, esta raza no demuestra apego a ninguna religión y sólo utiliza el nombre de Dios en sus blasfemias: “Religion they had none; they never attend mass, nor did I ever hear them employ the names of God, Christ, and the Virgin, but in execration and blasphemy” (Borrow 1841: I, 221).

Derivada y muy relacionada con la falta de educación y credo religioso, encontramos las creencias populares y la superstición que este pueblo sigue manteniendo aún hoy en día. Si bien es cierto que hay múltiples pruebas de superstición en la vida y costumbres de los españoles del siglo XIX, hemos de reconocer que ésta se manifiesta principalmente en aquellas zonas más apartadas y alejadas de la civilización, entre la población menos instruida. Este es el caso de la raza gitana, que sigue practicando y viviendo de la superstición propia y ajena, pues son muchos los servicios en materia de magia y superstición que ofrecen a sus clientes, entre los que destacamos el poder de predecir el futuro. Se trata de “La Buenaventura” (La Bahi), en la que a través de la lectura e interpretación de la palma de la mano o las cartas del tarot, las gitanas adelantan el futuro de la consultante, prometiéndole amor, salud y riqueza a cambio de cierto precio. Sin lugar a dudas, sus mejores clientes son otras mujeres de diferentes círculos a las que les ofrecen bien la predicción del futuro que le aguarda, bien mil trucos infalibles que aseguran conocer para solucionar los problemas de salud, amor o dinero; a su vez, estas creyentes aceptan las promesas y condiciones de la gitana para vislumbrar un futuro casi-perfecto o como solución a sus problemas. Conocedoras de la personalidad y las necesidades femeninas de la época, las gitanas tienen en las mujeres españolas a las mejores seguidoras de estos “poderes sobrenaturales”, en el siguiente fragmento, Borrow ofrece una prueba de esta especial relación entre mujeres payas y calés:

Their practice chiefly lies amongst females, the portion of the human race most given to curiosity and credulity. To the young maidens they promise lovers, handsome invariably, and sometimes rich; to wives children, and perhaps another husband; for their eyes are so penetrating, that occasionally they will develop your most secret thoughts and wishes (Borrow 1841: I, 307)

Sin entrar a debatir la veracidad o el origen de sus pronósticos, debemos apuntar a la destreza con la que las mujeres de esta raza ganan su sustento gracias a estas u otras habilidades con las que desarrollan su ingenio. Como ejemplo citamos otra de sus ocupaciones típicas: la fabricación de pócmas o ungüentos utilizando sus

conocimientos sobre plantas de su entorno natural con los que remediar ciertos males como la impotencia o la esterilidad, problemas que no se resisten ante la mágica “Raíz del Buen Barón”. En este caso, su función se centra en la utilización de determinadas hierbas o raíces con propiedades curativas, se trata de un tipo de medicina que hoy conocemos como alternativa o naturista pero que ya entonces conocían y utilizaban los gitanos por su forma de vida nómada y libre. Volvemos a citar a Borrow para corroborar esta práctica:

Extraordinary things are said of his power in exciting the amorous passions, and, on this account, it is in great request among the Gypsy hags; all these women are procuresses, and find persons of both sexes weak and wicked enough to make use of their pretended knowledge in the composition of love draughts and decoctions (Borrow 1841: I, 320)

It is customary with the Gitánas to sell, under this title various roots and herbs to unfortunate females who are desirous of producing a certain result (Borrow 1841: I, 322)

Como hemos visto anteriormente, cuando la necesidad apremia, la gitana no duda en buscar la manera de salir de la dificultad en cualquier actividad que le aporte alguna ayuda económica, su cultura nómada y primitiva las acostumbra desde jóvenes a obtener dinero de formas muy diversas. Martín Haverty (1809-1887) cita varias de las ocupaciones de las mujeres más jóvenes de esta raza: la venta ambulante de frutos secos y deleitar al público con su música y bailes en las ferias o espectáculos para los que se las requiera: “The young girls also have their avocations, sometimes vending walnuts or other fruit in the towns, or dancing at the fairs to the sound of tamborines and castanets” (Haverty 1847: I, 196).

Lamentablemente, y dejando a un lado lo visto anteriormente, otra de las ocupaciones principales de las gitanas es el fraude y la trampa con la que engañan a todo aquel que cae en sus manos. En su estudio, Borrow confirma la actividad incansable de estas mujeres por conseguir dinero, también advierte los diferentes trucos y engaños con los que lo consiguen: “The Gypsy females are seldom idle, but are endeavouring, by various means, to win all the money they can (...) Gitánas, provided they do not sell roasted chestnuts, or *esteras*, which are a species of mat, seek livelihood by different tricks and practices” (Borrow 1842: 306).

Hemos visto cómo aprovechando las creencias supersticiosas y la fe de la población a los poderes sobrenaturales atribuidos a su raza, la gitana comercia con estos “dones” y obtiene dinero a cambio de predecir un excelente futuro, arreglar algún asunto de amor con sus conjuros o preparar una pócima infalible. Borrow nos informa que otra forma de conseguir dinero fácil y rápido que practican las gitanas es mediante el robo, que puede ser llevado a cabo directamente, gracias al dominio y juego de mano a la hora de entregar y recibir dinero, o de forma indirecta, por medio de algún timo o truco: “The most simple, and indeed the one most generally used by the Gitánas, is to persuade some simple individual to hide a sum of money in the earth, which they afterwards carry Hawai”(Borrow 1841: I, 313), “...various kinds of theft committed by the Gitánas. The meaning of the words (ustilar pastesas) is

stealing with the hands; but they are more generally applied to the filching of money by dexterity of hand, when giving or receiving change” (Borrow 1841: I, 320).

Como pronto observa el viajero, la vida de estas mujeres nada tiene que ver con la forma de vida del resto de las españolas que ha conocido. Dentro de las costumbres gitanas que rigen la vida de la mujer, los viajeros destacan la importancia de la virginidad femenina, la escasa formación de la población, los matrimonios concertados desde temprana edad y la admirable fidelidad de la mujer casada, por la que la mujer gitana cuenta con una mayor libertad de acción y movimiento. Otro aspecto importante que señalan los viajeros es la existencia de una considerable colaboración de la mujer a la economía familiar, cuyo trabajo supone una importante aportación para la siempre variable situación de estas gentes, ya comentamos el beneficio que las gitanas obtenían del baile y también la existencia de ocupaciones menos ortodoxas con las que conseguir lo necesario para mantenerse. El comportamiento y el modo de vida de estas mujeres se valora porque así logran sobrevivir en las difíciles e inestables condiciones en las que siempre han vivido, manteniendo vivas unas costumbres y tradiciones ancestrales que han sobrevivido al paso del tiempo.

2. CARMEN, LA GITANA DE MÉRIMÉE

Siguiendo la moda y el éxito de los libros de viajes en España, Prosper Mérimée (1803-1870) escribe esta obra a caballo entre la realidad y la ficción, combinando la narración en primera persona de un supuesto arqueólogo de viaje por Andalucía y el relato de la historia de amor y celos entre Don José y Carmen. Publicada por vez primera en 1845, *Carmen* incluye referencias al paisaje y las costumbres de España, prestando especial atención a la forma de vida del pueblo gitano, razón por la que su argumento adquiere mayor veracidad ante el lector. Aunque la obra cuenta con cuatro capítulos, la trama principal se desarrolla en los tres primeros, dedicándose el último a describir y comentar muchas de las costumbres gitanas que sorprenden al autor, quien lo comienza explicando que: “Es en España donde se encuentran hoy en mayor número esos nómadas diseminados por toda Europa y conocidos con los nombres de gitanos, bohemios, egipcios, cíngaros, etc.” (Mérimée, 1998:83).

En este relato, Carmen es descrita como una gitana libre, sensual y cruel que reúne en su persona las características más relevantes de la raza que representa, es una bella joven dotada de embrujo y sensualidad: “Era una belleza extraña y bravía, un semblante que chocaba al pronto y que no podía olvidarse. Especialmente sus ojos tenían una expresión a la vez sensual y fiera, que no he encontrado después en ninguna mirada humana” (Mérimée, 1998: 24-5). El autor francés caracteriza a su protagonista como una verdadera gitana, y no sólo físicamente, sino también en su comportamiento y en las actividades a las que se dedica. Aunque a lo largo de la novela la vemos desempeñar varias y distintas ocupaciones, Carmen ha pasado a la historia como “la cigarrera de Sevilla”, profesión que ejerce cuando conoce a Don José y de la que se ha convertido en todo un símbolo. Prosper Mérimée hace una descripción de Carmen y sus compañeras de Sevilla similar a la que encontramos en muchos viajeros posteriores, reforzando la imagen exótica de las cigarreras:

Ellas son las que hacen los cigarros en una sala grande, en donde los hombres no pueden entrar sin un permiso especial expedido por un *caballero veinticuatro*, cosa que

se explica porque, cuando hace calor, las jóvenes principalmente se aligeran de ropa. A la hora de entrar al trabajo, numerosos muchachos van a ver pasar a las operarias, que vuelven de comer, y las requiebran en todos los tonos (Mérimée, 1998: 34)

Desde que el hábito de fumar llega a España desde sus colonias americanas, nuestro país adopta el estilo de cultivo, elaboración y producción de tabaco practicado en las zonas tropicales de las partes sur y central del continente americano. Para que este sistema sea productivo es necesario contar con unas condiciones climáticas específicas y similares a las de las zonas originarias, que se encuentran sobre todo en Andalucía y otras zonas costeras de clima suave. El monopolio del tabaco recaía en manos del gobierno, su cultivo estaba prohibido en la península, por ser casi exclusividad de la isla de Cuba, aunque su preparación se realizaba en las Reales Fábricas de Tabaco, enormes establecimientos donde las manos de miles de empleados manipulan las hojas de tabaco hasta convertirlas en cigarros aptos para el consumo. Como ya ocurriera en otros países durante la revolución industrial, estas fábricas emplean mano de obra barata, sobre todo mujeres y niños. Movidos por la curiosidad, muchos viajeros se interesan en conocer el estado de tan incipiente industria y se aventuran a visitar las fábricas de tabaco, sobre todo se encuentran muchas referencias a la mayor de éstas, la de Sevilla. La mayoría coincide en que el ambiente cargado de tabaco y las largas jornadas laborales hacen de la cigarrera una mujer estropeada y nada atractiva que se consume mientras elabora cigarros afanosamente. Las condiciones insalubres de la fábrica, las largas y agotadoras jornadas de trabajo, y el carácter inmóvil y monótono de una labor que realizan desde niñas, hace de la cigarrera una mujer desgastada y curtida por el trabajo y el paso del tiempo, que poco o nada tiene que ver con la alegre y sensual Carmen que pinta Mérimée en su relato. El atractivo de esta literaria cigarrera andaluza es el motivo principal por el que el viajero se acerca a la fábrica para descubrir, a su pesar, que la belleza no es compatible con las condiciones de trabajo de la cigarrera, a quien el efecto de humo, el calor y el cansancio afectan de manera visible. Así, la decepción se hace patente en comentarios como el siguiente de Charles Stoddard (1833-1891):

We did not agree with some travellers, who have written that all the types of Andalusian beauty may be seen here. Remnants of beauty there certainly were, here and there among the six thousand, and perhaps a thorough cleansing would have brought out a handsome face which had been concealed by dirt and frowsy hair; but, with the exception of very black and often large eyes, and occasionally a rich contrast of color, the elements of beauty were lacking (Stoddard, 1892:130-1)

Sin embargo, llevados quizá por el romanticismo del personaje de Carmen, muchos viajeros afirman que en la fábrica de tabacos se encuentran los mejores ejemplos de la belleza femenina andaluza, como a continuación comenta Augustus Hare (1834-1903), que también asegura que las gitanas se encuentran en una parte aislada del edificio: “Here the best types of Andalusian beauty may be seen. One part of the building is entirely devoted to the gypsies, who carry on their separate dialect and sing their songs here among themselves” (Hare, 1885:117). Coincidiendo con

otros testimonios sobre la voluptuosidad gitana, Carmen aparece como una mujer provocativa, disfruta de las muestras de atención de sus admiradores, ante los que se comporta de forma desvergonzada, con una vestimenta y unos movimientos de lo más sensuales, según don José cuando la observa por vez primera:

Llevaba una falda encarnada, bastante corta, que dejaba ver unas medias de seda blancas, con más de un agujero, y unos lindísimos zapatitos de tafilete rojo atados con cintas de color de fuego. Iba ahuecándose la mantilla para que no se le viera la garganta y un ramo de acacia que le salía del pecho. Todavía llevaba otra flor de acacia en la comisura de los labios, y se adelantaba contoneándose sobre las caderas como una yegua joven del potrero de Córdoba. En mi tierra una mujer con semejante vestimenta hubiera hecho santiguarse a todo el mundo. En Sevilla, todos le echaban piropos atrevidos alabando su garbo; ella contestaba a cada uno mirándole con el rabillo del ojo, los brazos en jarras, desvergonzada como gitana auténtica y genuina (Mérimee, 1998: 35)

Como buena representante de su raza, Carmen baila y participa en diversos espectáculos flamencos, “sabrán usted que a veces se hace ir a algunas casas a las gitanas para amenizar una reunión haciéndolas bailar su danza, la *romalís*, y a menudo otras cosas” (Mérimee, 1998: 44-5). También se le atribuyen a Carmen poderes sobrenaturales, como la predicción del futuro y la realización de sortilegios con la ayuda de objetos de diversa procedencia, habilidad característica de las gitanas de la que el narrador se convierte en cliente y víctima nada más conocerla. Conocedora de las propiedades de ciertos talismanes y plantas, Carmen hace uso terapéutico de sus conocimientos y, con la ayuda de otra gitana, logra sanar a don José cuando resulta herido en un ataque de celos en el que cae muerto el otro contrincante, un teniente de su propio regimiento:

Una vez solos, sacó del cofre la gitanilla una baraja que parecía haberse usado mucho, un imán, un camaleón disecado y algunos objetos más, de utilidad para su arte. Después me mandó que con una moneda me trazara una cruz en la mano izquierda, y comenzaron las ceremonias mágicas. Inútil es repetir sus predicciones; y en cuanto a su modo de operar, resultaba evidente que era bruja hasta la médula (Mérimee, 1998: 26)

Entre los rasgos más significativos de la personalidad de esta gitana universal, resaltamos su amor por la libertad; ante todo, Carmen es una mujer libre que ama y odia a su antojo, lo demuestra en su actitud con los demás y lo deja muy claro en sus propias palabras: “No quiero que me den órdenes, y menos que me obliguen. Quiero ser libre y hacer lo que se me antoje” (Mérimee, 1998: 73). La libertad de la que hace gala en sus palabras y acciones se hace evidente en su disposición al amor, Carmen ama con intensidad y entrega total, el amor es un sentimiento, una pasión a la que obedece sin prejuicios, por lo que llega a tener marido y varios amantes entre los que se encuentra don José. Este comportamiento libre e independiente característico de los gitanos choca con la moral social de su entorno, don José intenta hacerla entrar en razones, imponerle unas normas de vida tradicionales totalmente opuestas a su forma de ser y sentir, opción ante la que Carmen prefiere la muerte. La cigarrera desafía a cualquiera que pretenda acabar con su libertad, no quiere riendas que la sujeten, es una mujer libre para actuar y decidir, es honesta con sí misma hasta

situaciones límites, en las que se muestra más enérgica que nunca. En el momento anterior a su muerte, el último gesto de Carmen reafirma sus palabras anteriores, toda una prueba de seguridad y valentía que provoca la ira contenida de don José que le asesta una herida mortal: “José -respondió-, me pides lo imposible. Yo no te quiero ya; tú me quieres todavía, y por eso me vas a matar. Yo aún podía embaucarte fácilmente; pero no me tomaré ese trabajo. Todo acabó entre nosotros. Como eres mi *rom*, tienes derecho a matar a su *romí*; pero Carmen será siempre libre, *Cañí* nació y *cañí* morirá” (Mérimee, 1998: 80).

El personaje de Carmen adquiere aún más fuerza con la adaptación musical que hace Georges Bizet en la ópera del mismo nombre, estrenada por vez primera en la Ópera-Comique de París en 3 de marzo de 1875. El argumento de la novela de Mérimée es modificado por los libretistas Henri Meilhac y Ludovic Halévy, conocidos por su destreza en convertir textos en libretos de ópera pero que no se distinguen por su respeto al original literario. Tras el éxito de la ópera en París, *Carmen* se representó en alemán en Viena en el otoño del mismo año de su estreno, posteriormente fue representada en Bruselas (1876), Amberes, Budapest, comenzando su periplo europeo en 1878. En España, el estreno de *Carmen* tuvo lugar en Barcelona, en el Teatro Lírico, el 2 de agosto de 1881 en francés; en Madrid se ofreció al público en el Teatro de la Zarzuela en 1887, en una traducción al castellano que el gobernador civil de la provincia trató de impedir. Muchas han sido las cantantes que han interpretado el personaje de Carmen a lo largo de la historia de esta ópera, entre ellas mencionamos a Célestine Galli-Marié, la primera en este papel, la actuación fogosa y pasional de la española María Gay en Bruselas (1903), la especial personalidad con que fue interpretada por María Callas o la magnífica interpretación de Teresa Berganza en el Festival de Edimburgo (1977).

El atractivo de *Carmen* como ópera fue muy superior al de la novela y provocó, además, una curiosa atracción por parte del séptimo arte, incluso en época de cine mudo. En 1915 aparecen tres producciones bien diferentes, una dirigida por Raoul Walsh, otra por el conocido Cecil B. de Mille con cantante de ópera incluida y una parodia realizada por Charlot. La era del cine sonoro trajo consigo nuevos intentos de llevar a la gran pantalla a una *Carmen* manteniendo mayor fidelidad con su original, incluso se realizó una vulgarización de la ópera con el título *Carmen Jones* (1955) de Otto Preminger. Ya dentro de nuestras fronteras contamos con la *Carmen* de Antonio Saura, basada en una novelización del tema y cuyo principal interés es la coreografía y los ballets de Antonio Gades. Posteriormente, el cine y la canción española de comienzos del siglo XX contribuyen a conservar y transmitir las más tópicas de estas imágenes femeninas en títulos como *El Barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938), *Mariquilla Terremoto* (1939), o *Hijos de la noche* (1939), películas que, bajo la dirección de Benito Perojo, hicieron las delicias de los espectadores de comienzos de los años cuarenta y de décadas posteriores. De las últimas versiones llevadas al cine destaca la versión de Francesco Rosi, cuyos exteriores se rodaron en Ronda aprovechando el buen estado de conservación de la plaza de toros y la propia ciudad, los papeles principales fueron interpretados en esta ocasión por Plácido Domingo como don José, Julia Magines-Johnson en el papel de Carmen, y Ruggero Raimondi como Escamillo. Hasta la fecha, la última revisión de este mito romántico es la versión

cinematográfica de *Carmen* dirigida por Vicente Aranda (2003) y protagonizada por la sevillana Paz Vega.

El mundo del ballet también siente la atracción del personaje, que no se adapta plenamente a este campo hasta 1949 con el ballet de Roland Petit en la Ópera de París. Años más tarde, en 1971, el coreógrafo John Cranko realiza un original ballet en Stuttgart utilizando collages que de la música de Bizet realizan dos compositores actuales. Es importante destacar el montaje que Peter Brook lleva de gira por toda Europa, interpretación que llama la atención y despierta polémica por su carácter anticonvencional. Últimamente, uno de los mejores bailarines y coreógrafos españoles, Antonio Gades, también ha representado a *Carmen* por la geografía española, llevando la esencia de este personaje a través de la música y el baile como sólo él sabe hacerlo.

Montaje a caballo entre flamenco, ópera y teatro es el espectáculo que ha dirigido Salvador Távora a comienzos de este siglo XXI, la versión que nos ofrece el director de “La Cuadra” es todo un desafío a Carmen como estereotipo, se pretende desmontar el tópico para volver a construir un personaje auténtico y real, lejos de la ficción y la frivolidad de anteriores *Carmen*. Con esta reciente adaptación, Távora reivindica y dignifica uno de nuestros mitos más extendidos con la intención de alejarse del tópico, extraer lo auténtico que subyace en la leyenda y reflejar una Andalucía real.

Dentro de las diferentes interpretaciones artísticas de *Carmen* es referencia obligada comentar la particular visión que de este símbolo universal hacen los diseñadores sevillanos Vitorio y Luchino, quienes, no sólo crean un perfume con este nombre, sino que en las campañas publicitarias de esta fragancia seleccionan rostros de raza española, jóvenes morenas vestidas de rojo-pasión que se muestran en actitud desafiante como nuevo símbolo de la mujer española actual, una mujer decidida e independiente dispuesta a hacerse notar. Pese al paso del tiempo y al consiguiente distanciamiento del nacimiento de Carmen y el Romanticismo, este personaje parece estar ahora más vivo y actual que nunca. El director español Emilio Sagi retoma la conocida ópera y nos ofrece una producción estrenada en el Teatro Real de Madrid el día 8 de abril de 1999, una versión muy actualizada que pretende apartarse del tópico tradicional. Una de las principales innovaciones de este montaje es la escenografía y el vestuario creado por el diseñador Jesús del Pozo, cuyos figurines convierten el escenario en una de las mejores pasarelas del mundo contribuyendo así a actualizar no sólo el personaje de Carmen, sino también la ópera y su mensaje, sin perder por ello el carácter pasional de la protagonista o el sabor español de la producción. En esta ocasión, el personaje de Carmen es interpretado por la mezzosoprano griega Agnes Baltsa, quien asegura no sentirse encasillada como tal pese a haber interpretado el papel en más de doscientas ocasiones. Coincidiendo con el estreno de esta esperada producción, el género musical ofrece su particular versión de la ópera con un subtítulo que dice mucho de sí: *Mini-ópera sangrienta*, bajo la dirección de Gustavo Tobascio este espectáculo musical recorre España en las mismas fechas que la ópera de Sagi, coincidencia que nos permite apreciar dos aproximaciones distintas a Carmen, demostrando una vez más la fuerza de una mujer atemporal, pasional y típicamente española.

Al igual que los toreros y bandoleros que habitan la España romántica, Carmen se dibuja como el personaje representativo de la población femenina de raza gitana,

es una morena apasionada que reúne en su persona los rasgos más característicos del pueblo que representa para dar forma a un estereotipo femenino que, desde el siglo pasado y hasta nuestros días, sigue vivo mostrando todo el esplendor romántico con que fue creada. Nacida de la pluma de Mérimée y reforzada su persona en la ópera de Bizet, el personaje de *Carmen* evoluciona y se adapta a distintas épocas, se versiona según una u otra interpretación pero siempre sin perder su carácter simbólico: la danza, el cine, el teatro o la moda nos ofrecen distintas visiones de este mítico personaje que a lo largo del tiempo no sólo mantiene sino que refuerza sus ideales de libertad e independencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORROW, G., *The Zincañi or an Account of the Gypsies of Spain*. 2 vols. London, John Murray, 1841.

BORROW, G., *The Bible in Spain*. Londres, J. M. and Sons Ltd., 1906 (1842).

CAYLEY, G., *Las Alforjas or the Bridle Roads in Spain*. Londres, G. Routledge Co, 1856.

DE ZULUETA, C., "El enigma de George Borrow" en A. González Troyano (ed.), *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*. Málaga, Diputación de Málaga, 1987, pp. 47-65.

HARE, A., *Wanderings in Spain*. Londres: Smith elder & Co., 1885 (5ª ed.).

HAVERTY, M., *Wanderings in Spain*. Londres, Blenkarn & Co, 1847.

KNAPP, W. *Life, Writings and Correspondence of George Borrow (1803-1881)*. Londres, Murray, 1899.

MERIMÉE, P., *Carmen*. Madrid: Alba, 1998 (1845)

ROMER, I., *The Rhone, the Darro and the Guadalquivir. A Summer Ramble in 1842*. 2 vols. Londres, John Bentley, 1842.

STODDARD, C., *Spanish Cities with Glimpses of Gibraltar and Tangier*. Londres, Chapman and Hall Ltd., 1892.

**UNA MIRADA FEMENINA DESDE EL SUR.
PONIENTE DE CHUS GUTIÉRREZ**

*Angeles Cruzado Rodríguez
Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras
Universidad de Sevilla*

Las opiniones sobre si existe o no una escritura femenina son múltiples y variadas. Lo que parece claro es el carácter falocéntrico del lenguaje, construido por el hombre para transmitir su propia visión del mundo. A las mujeres se nos ha privado de la capacidad de dar nombres a las cosas; hay parcelas de nuestra experiencia que aún permanecen obviadas, por carecer de una denominación. Así lo entiende Hélène Cixous, para quien las mujeres “desde sus cuerpos en los que han sido encerradas, confinadas, y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar [...] tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad”. (Cixous, 1995: 57)

Hay autoras, como Sonia Bernardini, que no consideran machista el lenguaje en sí, sino el uso que de él se hace, en función de unos intereses determinados. Ella propone a las mujeres emplear el lenguaje de un modo más libre. Según Toril Moi, ese acercamiento diferente al lenguaje por parte de las mujeres no se debe a la existencia de dos esencias distintas, lo masculino y lo femenino, sino a la situación de sumisión en que se encuentra la mujer, que se ha visto forzada a permanecer en silencio o, como mucho, ha debido servirse de eufemismos y circunloquios para poder expresarse.

Hélène Cixous defiende la existencia de una *écriture féminine* o escritura femenina que rompe con el binarismo limitador falocéntrico, que se sale de las reglas e implica un goce; se trata de una escritura “de una feminidad libidinosa que se puede leer en obras de autor de sexo masculino o femenino” (Moi, 1988: 118), pues depende sobre todo del estilo. La mujer, mediante la escritura, deja de ser un mero significante en el discurso masculino, para aprehenderlo, transformarlo y, de ese modo, liberarse, mediante la construcción de un imaginario femenino. De manos de la mujer brota una escritura abierta, que ofrece múltiples significados, un texto, en palabras de Julia Kristeva, poético.

En el caso del cine, Yvonne Rainer propone dejar atrás un tipo de narrativa construida como reflejo del deseo masculino y empleada para dominar a la mujer. Cook y Johnston apuestan por la liberación de la feminidad mediante la ruptura del binarismo, para que la mujer pueda expresarse de un modo natural. Surgen así nuevos tipos de relación entre el texto y el espectador, que accede a otras formas de placer distintas de la escopofilia, el fetichismo o el narcisismo, propias del discurso filmico patriarcal. Una voz femenina, tal vez en forma de mirada o punto de vista, interpela al receptor. Se vale de la autobiografía, de la mezcla de realidad y ficción, para construir un discurso híbrido que dificulta la identificación del espectador, propia del cine clásico, pero que ofrece a cambio nuevos placeres, como el de la mera contemplación.

La directora granadina Chus Gutiérrez huye de las etiquetas y se resiste a que sus obras sean catalogadas como ‘cine de mujeres’. Sin embargo, en sus filmes podemos hallar algunos de los rasgos anteriormente señalados como propios de un lenguaje fílmico femenino. Se sitúa siempre en la delgada frontera entre el documental y el cine de ficción, con un especial interés por la actualidad y lo cotidiano; deja de lado los tópicos y busca nuevas fórmulas para salir del estancamiento en que, en su opinión, se encuentra sumida la narrativa cinematográfica. La propia autora confiesa:

“Me gusta un cine que a través de lo cotidiano sea capaz de transmitir lo universal, porque en lo más simple se esconde lo más complejo. Creo que en el fondo soy una clásica que intenta buscar formas nuevas”. (Gutiérrez, cit. en Guarinos (ed.), 1999: 186).

El elemento poético al que se refiere Julia Kristeva es, además, esencial en *Poniente* (2002). El reparto del filme cuenta con dos tipos de personajes: los de carne y hueso y otros igualmente importantes, materiales e inmateriales, como son la tierra, el agua, el viento, el fuego y el paisaje de plástico, hectáreas de invernaderos que en pocos años han poblado el desierto almeriense, sembrando a la vez la prosperidad y el recelo. Chus Gutiérrez, con una gran sensibilidad, hace poesía con las imágenes; los invernaderos se convierten en un mar plateado que baña las tierras áridas, los restos de plástico arrojados al vertedero vuelan como gaviotas incorpóreas o se convierten en una cometa para el disfrute de los niños, los inmigrantes caminan por la playa, cargan pequeños fardos que contienen toda su vida, y emprenden de nuevo el éxodo hacia la tierra prometida...

No estamos ante un texto cerrado, que ponga barreras a la significación y marque un único camino interpretativo para el receptor. Es una película que apela a las conciencias, que no deja al espectador permanecer pasivo en su butaca mientras se suceden ante él los acontecimientos. *Poniente* trata de recuperar la memoria, cuya ausencia está en la base del miedo a lo diferente, que es la causa de todos los conflictos que se suceden en el filme. Estamos ante un cine popular, que emociona y entretiene sin grandes alardes, pero que no deja de lado el contexto social. Por ello, a la directora no le resultó fácil encontrar financiación para su proyecto, pues el público demanda espectáculo, evasión, y puede sentirse incómodo ante una historia como ésta, que le exige un compromiso y un posicionamiento. A pesar de todo, Chus Gutiérrez realiza un filme que también es capaz de divertir.

“Todo el cine aspira a servir al espectador, a agradarle, entreteniendo o proponiendo reflexiones, empatizando con sus valores y experiencias vitales, o provocándole carcajadas o miedo. Para ello, sea cual sea su propósito, utiliza un lenguaje que ha de ser cautivador. Lo importante es que se trate de buen cine, y unido a ello se está logrando superar la idea de que el cine comprometido es aburrido.” (Gutiérrez, en *Revista Consumer Eroski*, 2002)

Poniente es un eslabón más en la trayectoria de esta directora granadina, que se caracteriza por su especial receptividad ante lo diferente. Si en su primer largometraje,

Sublet (1991), se acerca a la minoría hispanohablante que reside en los Estados Unidos, con *Alma gitana* (1995) se adentra en una cultura a la vez cercana y desconocida; huye de los tópicos y se fija especialmente en el papel de la mujer, doblemente discriminada en un colectivo tan machista. En el filme que nos ocupa, Gutiérrez se sumerge de lleno en el mundo de la inmigración. *Poniente* (2002) cuenta la historia de una maestra que, a la muerte de su padre y tras años de ausencia, regresa a su tierra natal, en el litoral almeriense, para recuperar sus raíces y retomar de lleno la vida de la que un día salió huyendo. Lucía vuelve a La Isla, pero encuentra algo muy diferente de lo que dejó: un paisaje de plástico poblado por gentes de color que se conforman con las sobras, con el trabajo que nadie quiere, pero que aun así son vistos como una amenaza por los nativos, que parecen haber olvidado los años, no demasiado lejanos, en que ellos mismos tuvieron que dejar su tierra en busca de un futuro mejor. La convivencia no es fácil, por el racismo y el recelo, que brotan del miedo a lo diferente, y se han convertido en un habitante más del pueblo. Los inmigrantes marroquíes y subsaharianos son vistos como bestias, más que como personas, como ladrones que vienen a usurpar lo que no les corresponde. Muy pocos parecen recordar la esplendorosa época -nada menos que ocho siglos- en que los Bereberes hicieron de Al-Andalus una de las tierras más prósperas y florecientes del mundo conocido. Ya casi nadie se acuerda de que son más los lazos que nos unen a estos pueblos que los que nos separan de ellos. Sin embargo, el recelo no brota sólo contra el inmigrante, sino ante todo elemento extraño que suponga una amenaza para el statu quo, que tiene mucho de caciquil. Es el caso de Lucía, quien, tanto por su condición de mujer como por su intento de subversión del orden establecido, resulta altamente molesta para su primo Miguel y para Paquito, el capataz de los invernaderos que ella acaba de heredar.

La protagonista del filme deja una vida cómoda, un trabajo de maestra, fácil de compatibilizar con su faceta como madre y ama de casa, para entrar en una esfera muy masculinizada y hostil. Es forastera en su propia tierra y, a pesar de todas las personas que intentan disuadirla, no cesa en su empeño por saldar la deuda que tiene con su pasado. De la noche a la mañana se ve convertida en empresaria agrícola, una labor que desconoce por completo y que muchos consideran inapropiada para ella. Sin embargo, Lucía no tiene reparos a la hora de dejarse la piel por lo que quiere. Se pone el mono de trabajo y acude cada día al invernadero a cuidar los tomates con sus propias manos. Se iguala así a esa masa indiferenciada de inmigrantes -diferentes pero homogéneos, unificados todos bajo una misma categoría-, que le dan su cara más amable -la ayudan cuando su furgoneta se queda atascada entre las piedras, le muestran el camino cuando se halla perdida entre los invernaderos...- y demuestran que no son la clase de bestias que los demás quieren ver.

“La ‘minorización’ y ‘racificación’ de grupos sociales de ‘naturaleza’ completamente diferente (especialmente comunidades ‘extranjeras’, ‘razas inferiores’, mujeres y ‘desviados’) representa ‘un sistema histórico de exclusiones y de dominaciones complementarias, vinculadas entre sí’ (Balibar, 81)”. (Ballesteros, 209-210)

El discurso filosófico patriarcal y machista de autores como Hegel ha negado

tradicionalmente a la mujer su individualidad, que queda diluida en un conjunto genérico o supuesta esencia femenina, que se identifica con lo anónimo e invisible, lo Otro, la oscuridad, el continente negro, como la piel de los marroquíes y subsaharianos con los que Lucía tanto se identifica. Como ellos, y como Curro, se siente extraña en la tierra de sus antepasados, desarraigada, y lucha por integrarse en un mundo hostil.

La protagonista de *Poniente* se convierte en un elemento cada vez más ajeno y subversivo. Su posicionamiento del lado de los inmigrantes así como la defensa de su dignidad como trabajadores y como personas la colocan, si cabe, más al margen todavía que su condición de mujer.

La que podía parecer en un principio totalmente inofensiva hace tambalearse todas las bases de esa injusta micro-sociedad: no sólo se niega a venderle a su primo Miguel la tierra que éste le reclama -y que, al final, la justicia reconocerá como perteneciente a Lucía-, sino que toma el mando en la plantación que fue de su padre y, lejos de someterse a los criterios caciquescos de Paquito, empieza a imponer sus propias normas, que pasan por la equiparación de todos sus trabajadores, independientemente de su origen. Asume cada vez mayores responsabilidades y tiene el coraje necesario para desmontar la jerarquía instituida desde hace años, al despedir al capataz nombrado por su padre.

Lucía no es para nada una mujer convencional, y menos aún si la entendemos en cuanto personaje cinematográfico. El séptimo arte construye una serie de roles femeninos muy estereotipados que se repiten hasta la saciedad y que retoman y perpetúan la tradicional dicotomía que identifica al hombre con la actividad y a la mujer con la pasividad. Los personajes masculinos suelen tener más minutos y desempeñan una mayor variedad de acciones. Son el 'yo ideal' del relato, con el que se identifican los espectadores. Los personajes femeninos, por el contrario, seducen sobre todo por su imagen (belleza, físico...), son objeto de la mirada, espectáculo. En *Poniente*, Chus Gutiérrez nos hace ver una historia por los ojos de una mujer, Lucía, que más que objeto es sujeto de la acción. Puede que en su vida anterior estuviese más cerca de los cánones femeninos tradicionales, pero el filme nos muestra a una mujer valiente, independiente y emprendedora. Es guapa, pero no aparece presentada en términos fetichistas. Es madre y trabajadora; pasa muchas horas fuera de casa, pero consigue compaginar ambas facetas. Al contrario de lo que sucede incluso en filmes recientes, como *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), Lucía no tiene que sacrificar el amor. Es cierto que tras una experiencia dolorosa había dado prioridad a otros aspectos de su vida, pero cuando estaba a punto de tirar la toalla aparece Curro, un hombre que la hace volver a sentirse viva en todos los sentidos. Lejos de asumir un rol paternalista, es un compañero, que puede no compartir las opiniones de ella, pero siempre la apoya y la respeta. Ambos se complementan, pues tienen mucho en común: la sensibilidad hacia el otro, el desarraigo, el sentirse extraños en su propia tierra y la incompreensión de una sociedad que los ve como elementos subversivos por no plegarse ante la injusticia y la indiferencia.

El personaje de Lucía se sale del binarismo al que tradicionalmente han estado sujetas las representaciones femeninas. No es la virgen ni la puta. No es el abnegado ángel del hogar que espera paciente en su casa al príncipe azul que venga a rescatarla con su caballo blanco, ni tampoco la fémima sexualizada y agresiva que siembra el

pánico entre los hombres. Chus Gutiérrez apunta la necesidad por parte de las mujeres de hoy de crear nuevos modelos femeninos, que sustituyan a los anteriores y sirvan de referencia para las nuevas generaciones.

Estamos, pues, ante una mujer de carne y hueso, con sentimientos y pulsiones, igual que los inmigrantes. Hay dos escenas muy significativas en la película, que inciden precisamente en el carácter humano de sus protagonistas. En una de ellas, Lucía y Perla, tras descubrirse que esta última trabaja en un bar de alterne como bailarina de *streap-tease*, mantienen una conversación en la furgoneta. Ambas se confiesan mutuamente sus soledades no elegidas, así como la necesidad de sentirse queridas y deseadas. A pesar de sus diferencias, entre estas dos mujeres se establece un vínculo muy especial: ambas fueron abandonadas por sus maridos con una hija a la que mantener. Perla no tuvo tanta suerte como su amiga y, al carecer de un trabajo estable, acabó vendiendo su cuerpo por dinero a todo aquel que quisiera pagar por verlo. Sin embargo, al igual que Lucía, hace años que ningún hombre la toca y se siente necesitada de ese tipo de cariño que ni su hija ni su familia pueden darle. La directora granadina huye de los tópicos, tan presentes en el discurso filmico dominante. “La mujer del siglo XXI está muy alejada de esa realidad que nos presentan en la ficción de las películas. Se está dando una imagen muy equivocada de las mujeres, y eso no es positivo”. (Gutiérrez en Arias, 15-03-2003)

En otra escena Curro y Adbembi charlan junto a la hoguera tras compartir una paella en el campamento con el resto de los inmigrantes. El marroquí confiesa sentirse en esos momentos como una persona normal. Los extranjeros son mostrados en toda su humanidad, algo que no sucede normalmente en los medios de comunicación, que ofrecen escasos datos sobre los aspectos más cotidianos y culturales de esas gentes, sobre sus condiciones de vida en esta sociedad que demanda mano de obra barata, e invisibilizan la discriminación de la que son objeto.

Por primera vez en el filme vemos a las mujeres y a los niños; hay comida, juegos y bailes, y al final todos comparten una velada junto a la hoguera, bajo la luz de la luna. Podemos observar que son gente como nosotros, que tienen familia y tratan, en lo posible, de ser felices. Curro y Lucía se integran perfectamente en el grupo; si hubiera que englobarlos dentro de un colectivo, sin duda estarían más cercanos a éste que al de los habitantes nativos del pueblo. Parece, pues, que la diferencia no depende de la raza ni de la nacionalidad, sino que es algo artificial. Lo mismo se puede decir de la diferencia sexual. Siguiendo a Celia Amorós, “la verdadera diferencia es la de los individuos, no la de los géneros”. (Amorós, 1985: 103) La imagen que de ella tenemos actualmente no es algo natural, sino un constructo cultural elaborado por el hombre para perpetuar la discriminación femenina e interiorizado inconscientemente por las mujeres. La supuesta esencia femenina se relaciona con la naturaleza, con lo salvaje que debe ser domesticado, con la minoría de edad relativa respecto al hombre. Todas estas características las aplica igualmente el discurso racista-xenófobo a las minorías inmigrantes. Tanto en este último caso como en el de las mujeres la motivación no es otra que el miedo: a lo desconocido, a lo Otro, a quienes vienen a ‘usurpar’ lo que durante siglos ha correspondido a la elite dominante, compuesta por los varones, pero no por todos, sino por “determinados varones, pertenecientes a determinados grupos sociales dominantes o ascendentes, o vinculados con fuerzas socialmente significativas

a través del préstamo de ideologías de legitimación”. (Amorós, 1985: 25)

La sociedad occidental siente pánico ante esas personas que, provistas de sus manos como únicas armas y herramientas de trabajo, se juegan la vida para cruzar clandestinamente unos pocos kilómetros de mar en busca de un futuro para sus familias, y aceptan empleos precarios, aun a costa de su propia dignidad. Su sudor se vende a precio de saldo. Son personas invisibles -tal vez por lo oscuro de su piel- sobre las que se sustenta la próspera agricultura de la zona, pues los nativos no están dispuestos a deslomarse de sol a sol bajo los plásticos. Es el caso de Perla, que prefiere trabajar en un burdel antes que en el campo. Miguel, el dueño y señor de las plantaciones, tampoco puede dejar que su hijo manche el honor de la familia dedicándose a una ocupación tan baja.

De ese miedo a lo desconocido, a lo diferente, brotan el racismo y el sexismo. Lucía también es vista como un elemento peligroso, desde el momento en que abandona el que se supone sería su lugar natural -la ciudad, donde llevaba una vida tranquila como maestra, profesión tradicionalmente femenina- e interfiere en las ansias de poder de su primo Miguel. Sin embargo, “los llamados ‘valores femeninos’ están trucados y mistificados por la propia cultura patriarcal que los ha acuñado”. (Amorós, 1985: 74) Según el discurso falocéntrico dominante, entre dichos valores no estaría la subjetividad, y por ello la mujer que desee alcanzar el estatuto de sujeto será vista como subversiva y revolucionaria. No está mal reivindicar la emotividad y los afectos como valores propios de las mujeres, siempre que no se conviertan en la base de su opresión, al dejar de lado otros. Lucía es sensible y generosa, hace aflorar en Curro su lado más comprometido, pero a la vez es una mujer fuerte y decidida, lo que no le resta ni un ápice de feminidad. El concepto de ‘femenino’ que predomina en el mundo occidental, como hemos señalado anteriormente, es algo ficticio. Por tanto, los valores que se le asocian, en realidad, pueden corresponder tanto a hombres como mujeres, puesto que su justificación no es biológica sino cultural. Lo mismo sucede con lo que al principio denominamos ‘lenguaje femenino’.

Sin embargo, Chus Gutiérrez se muestra reticente ante la clasificación de su obra como ‘cine de mujer’, denominación que considera reductora. Entiende que cuenta con las mismas armas y se dirige al mismo mercado que sus colegas varones. En su opinión, la única diferencia entre el cine hecho por hombres y el cine hecho por mujeres “es que a una mujer se le hace la mitad de caso que a un hombre y se vende la mitad de las entradas que venden las películas hechas por hombres”. (Gutiérrez, en EL PAÍS, 15-03-2003)

Es cierto que no por el hecho de ser mujer una realizadora tiene que posicionarse del lado de sus congéneres. Es más, hay muchas que prefieren adherirse al discurso oficial para lograr así una difusión masiva de sus filmes y evitar la discriminación de que son objeto dentro de la industria, que aún no termina de ver con los mismos ojos a directores y directoras. Sin embargo, y etiquetas aparte, en el caso de Chus Gutiérrez su postura parece clara, y no se corresponde con la dominante.

En la época de la globalización y la uniformización de los discursos según el modelo impuesto por la economía de mercado -en el cine, por la industria estadounidense-, la directora granadina eleva su voz desde el margen, para cuestionar las estructuras patriarcales que regulan tanto la distribución de la riqueza como el

reparto de roles entre hombres y mujeres. Gutiérrez hace un canto a la diferencia y trata de desmontar los prejuicios que la señalan como algo negativo, pues “no importa tanto la diferencia de lengua, rasgos o costumbres. El miedo se produce porque la tarta hay que repartirla entre más” (Gutiérrez, en *Revista Consumer Eroski*, 2002), también en el caso de las mujeres, que están empezando a pisar fuerte en el mundo académico y laboral, recuperando el espacio que les pertenece por derecho propio. Los varones, que durante siglos han copados los puestos de poder gracias a la gran mentira de la que nos han tratado de convencer durante siglos -la de nuestra inferioridad-, ahora ven peligrar su situación de privilegio y se aferran a ese arcaico miedo a la diferencia, que cada vez es más difícil de sustentar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- ARIAS, J., “Chus Gutiérrez rueda ‘Poniente’, un filme sobre el desarraigo”, *El País*, 05-04-2002.
- ARIAS, J., “Entrevista: Chus Gutiérrez. Directora de Cine. ‘Escribir el guión es lo que más hace sufrir porque es el alma de la película’”, *El País*, 08-05-2002.
- ARIAS, J., “Buscando una nueva mirada. La cineasta Chus Gutiérrez afirma que el cine de hoy no refleja ni la sociedad ni la mujer del siglo XXI”, *El País*, 15-03-2003.
- BALLESTEROS, I., *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- BELATEGUI, O. L., “Chus Gutiérrez: ‘Hubo un tiempo en que era posible inventarte otra vida’”, *El Comercio Digital*, 24-06-2005.
<http://cine.elcomerciodigital.com/datos/protagonistas/protagonista240605.html>
- CAMÍ VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.
- CIXOUS, H., *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- GARCÍA, A. V., “Perfil: el perfil de Chus Gutiérrez. De Nueva York al sexo oral”, *El País*, 11-10-1999.
- GUARINOS, V. (ed.), *Alicia en Andalucía*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999.
- KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- MANRIQUE, D. A., “Chus Gutiérrez evoca la movida y el 23-F”, *El País*, 24-06-2005.
- MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- REVIRIEGO, C., “Chus Gutiérrez: ‘La membrana entre ficción y realidad cada vez me parece más fina’”, *El Cultural*, 19-25 mayo 2005.
- REVISTA CONSUMER EROSKI, “Chus Gutiérrez, directora de cine: ‘En el tema de la inmigración hemos querido borrar nuestro pasado pero no podemos ignorar el futuro’”, *Revista Consumer Eroski*, nº 59, octubre 2002.
<http://revista.consumer.es/web/es/20021001/entrevista/52437.php>

REMINISCENCIAS MISÓGINAS EN *LA LUPA* DE GIOVANNI VERGA

Domenico D'Agostino
Universidad de Salerno (Italia)

La Lupa es, sin duda alguna, uno de los cuentos más representativos de la colección *Vita dei Campi* (1880) de Giovanni Verga, en el cual se narra la historia de una mujer adúltera, que conduce una vida de disipación, postrada en un desenfrenado e insaciable apetito sexual.

Al igual que en otras ocasiones, como es fácil de rastrear tras una rápida incursión en la obra literaria del autor siciliano, los hechos “reales” que van a dar pie a la narración le llegan a Verga a través del relato de una persona que ha conocido verdaderamente al personaje real, que después se convertirá en el personaje literario. Fue su amigo Luigi Capuana - junto con Verga uno de los máximos exponentes del Verismo italiano, que también se dedicó a la descripción de ambientes sicilianos en la casi totalidad de sus novelas - quien le ofreció el material y los detalles relativos a la vida de esa mujer, para que él la pudiera inmortalizar con la esencialidad y la eficacia de su escritura. Verga, además, parece que conoció personalmente a la protagonista de su cuento, como él mismo afirma en un artículo del 30 de noviembre de 1915, publicado en el “Giornale dell’isola”, en ocasión de la desaparición de Capuana:

Così a me venne *La Lupa*, la tragica avventura di una sua vicina a Santa Margherita. [...] Egli mi fece vedere la capanna della «gnà Pina», la sciagurata madre adultera; e assistendo al ballo dei contadini, la sera, dinanzi a quella candela fumosa appesa al torchio delle olive, mi parve di vedere anch’io, viventi, le fosche figure di quel dramma fosco (Verga, 1991: 9).

Capuana había notado, con toda su sutileza, que el personaje que Verga había creado era uno de los más conseguidos porque “encarnado”, en su reseña de *Vita dei Campi*, publicada en el “Corriere della Sera” el 20 y el 21 de septiembre de 1880, cuando escribía:

Ma non era il ricordo della vera *Lupa* che mi faceva evocare con tanta emozione la sua pallida figura dagli occhi neri come il carbone [...] era *la Lupa* dell’arte, *la Lupa* creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand’era viva (Verga, 1991: 8).

El personaje femenino, como objeto de narración, se repite continuamente en la producción de Verga, y eso parece evidente - sólo por recordar algunos de los ejemplos más destacados - en algunas novelas juveniles como *Una peccatrice* (1866) y *Eva* (1873), en las cuales las protagonistas representan figuras femeninas seductoras y

fatales, que conducen a la perdición las almas de los hombres; o también en algunos cuentos, como es el caso de la infiel Lola en *Cavalleria rusticana*, que abre la misma colección en la cual se encuentra también *La Lupa*.

Nuestro análisis no se detendrá en subrayar los méritos narrativos del autor siciliano, ampliamente estudiado en otros contextos, sino tratará de analizar la visión negativa que desde siempre ha tenido la mujer en la literatura - claramente por reflejo y consecuencia de aquella sufrida en la vida cotidiana - a través de los trágicos acontecimientos de la protagonista de este cuento, una “outsider” que se mueve “sola como una cagnaccia, con quell’andare randagio e sospettoso della lupa affamata” (Verga, 1981: 186) a los márgenes de una sociedad que la desprecia y que la considera encarnación del diablo. Es interesante notar como Verga, en la presentación y representación de la Loba sigue el topos literario de la “mujer que camina” (Fenu Barbera, 2001: 58), presente también en la poesía de otros autores de su época (D’Annunzio, Cardarelli, Caproni, Baudelaire, Marinetti, etc.). En este caso la antropomorfización del alma de la mujer se concreta en la esencia de un animal y su relación con el espacio exterior no sólo remite al concepto de transitoriedad del cuerpo femenino (y quizás a lo efímero y violento de su pasión en este caso), sino también a su colocación en un lugar “no lugar”, que consagra como espacio de movimiento para la Loba el “vagabundear” el “errar”, que se corresponde, por otra parte, con el movimiento de las almas “torturadas”, sin demora fija, y también con la descolocación de las mujeres que se salen de los horarios y lugares fijados para las “buenas mujeres”:

“in quell’ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona, la gnà Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna”
(Verga, 1981: 188).

123

Verga destaca el hecho de que ninguna mujer “buona”, es decir, virtuosa, honrada, honesta, se atreve a pasear por el pueblo al empezar el anochecer y el uso del verbo errar transmite la sensación de que ella se moviera en una tenebrosa selva de donde no consigue salir y donde permanece sin posibilidad alguna de reconocer la recta vía. Y también Nanni, más adelante, repetirá el dicho popular, sollozando, “trovandosela dinanzi ritta, pallida, col petto prepotente, e gli occhi neri come il carbone [...] - No! non ne va in volta femmina buona nell’ora fra vespero e nona!” (Verga, 1981: 188).

En el caso de la Loba, el estereotipo de la “mujer que camina” se funde, por un lado, con el paisaje siciliano y, por otro, con el rostro y la mirada, de manera que la protagonista pasa a simbolizar y visualizar las “pasiones sicilianas”, la pasión desatada del Sur. La Loba de Verga, contrariamente a otras visiones poéticas, representa una libertad que está relacionada con “la soledad, el alejamiento de la colectividad, hasta llegar a una reflexión de la muerte” (Fenu Barbera, 2001: 141).

La visión negativa de la mujer en literatura responde en parte al término de derivación griega, *misoginia*, es decir “la actitud de odio, aversión y desprecio de los hombres hacia las mujeres” (Bosch, Ferrer, Gili, 1999: 9), y se basa en la herencia histórica de las dos grandes tradiciones de nuestra cultura occidental: la clásica, laica, a través de textos griegos y latinos; la cristiana, religiosa, a través de la Biblia y la sucesiva

obra de los Padres de la Iglesia, también conocida como Escolástica. La *misoginia* se ha hecho patente en algunos periodos literarios más que en otros y curiosamente el naturalismo francés, el realismo español y el verismo italiano pueden ser ilustrativos en este sentido. Como sostiene Juan Ignacio Ferreras, “el realista no habla ni trata de la mujer, sino de la imagen que él, el ordenado realista, tiene de la fémina; esta visión masculina de la mujer no tiene nada que ver con la realidad de la mujer” (Ferreras, 1987: 46). Muchos autores de este periodo, en diferentes literaturas europeas, ofrecen retratos de mujeres que a veces parecen rozar lo patológico: Naná, Salomé, Ana Karenina, Emma Bovary, solo para citar algunas de las más famosas, las cuales poseen como rasgo común y característico la perfidia (Volpatti, 1994: 11-13).

Por ese motivo la descripción ofrecida por Verga no parece escandalizar mucho el lector, consciente del hecho que su relato no representa nada más que uno de los infinitos ejemplos - por cierto con todas las diferencias del caso, consecuencias de la atenta crítica del autor hacia las condiciones sociales de la Italia Postunitaria - de violenta misoginia reservada a un personaje femenino.

La narración se abre con una descripción de la mujer, en la que se nos dice que es delgada, no muy alta, que supuestamente aún posee - si bien ya no es tan joven - todos los rasgos característicos de la juventud y de la belleza femenina, con un seno fuerte y vigoroso, dos ojos grandes y unos labios rojos que le consentían enmascarar en cierto modo la palidez de su rostro, semejante a la de una enferma. Una representación “demacrada”, que también está presente en las figuras femeninas de los poetas “scapigliati”, y que sigue la moda de la época de la fisionómica, en su variante de la frenología (Eco, 1995: 46), según la cual el vicio y el pecado quedan reflejados en el aspecto físico, como en este caso:

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano (Verga, 1981: 186).

Ese “soltanto” al principio parece señalar que el único rasgo positivo de su cuerpo es su seno, quizás una reminiscencia de la maternidad, mientras que todos los otros se pueden considerar negativos, como los labios rojos, que evocan a la mente las llamas infernales, o, en mayor medida, los ojos - desde siempre medio por excelencia con el cual las mujeres, condenadas al silencio, han expresado mejor sus emociones - los cuales, mencionados muchas veces en todo el cuento, celebran la obsesión por la posesión erótica (Verga, 1991: 12) y aluden a una apetencia sexual (Verga, 1991: 41). Si para el retrato físico de la protagonista el Verga necesita tan pocas palabras, para la descripción de su carácter sólo es suficiente indicar el nombre con el cual es conocida en todo el pueblo y la motivación de aquel apelativo, de dantesca derivación, que transmite toda su carga de lujuria, codicia, avidez. Un nombre que habla por sí sólo de ella, y es al mismo tiempo, espejo interior y reflejo exterior de su alma:

Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai - di nulla (Verga, 1981: 186).

Esa animalización de la mujer aumenta el extrañamiento del personaje con respecto a la comunidad que la rodea, la pone a un nivel más bajo, acentuando su completa falta de razón, de rectitud, de todo código ético-moral, que la acerca más a una fiera salvaje, relegada en un estado de no civilización y de completa barbarie, que a un ser humano. La loba es por excelencia un animal voraz que se nutre de cualquier presa, incluso de las que no son lícitas: la transposición de ese significado y su asociación a la mujer ofrecen un claro sentido negativo y el disoluto instinto sexual, vivido como una necesidad trascendente, es lo que consolida esa analogía. Como una fiera hambrienta que sale de su escondrijo en búsqueda de la comida cotidiana, así la gnà Pina se va por el pueblo a caza de nuevas víctimas a las cuales seducir con sus poderes de hechicera:

Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, [...] ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina (Verga, 1981: 186).

Una imperceptible contracción de sus labios o una simple mirada le permitían encantar y guiar hacia la perdición a todos los hombres que encontraba en su camino, hasta el punto que también “Padre Angiolino di Santa Maria di Gesù, un vero servo di Dio, aveva persa l'anima per lei” (Verga, 1981: 186). El único alivio para la comunidad parece ser su reacia actitud hacia el mundo religioso, puesto que nunca iba a la iglesia “né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi” (Verga, 1981: 186), pero también acentúa aún más su alejamiento de todo contacto con la sociedad y su acercamiento a las fuerzas oscuras del infierno, reforzando la superstición común de encontrarse delante del diablo bajo semblantes humanos.

A continuación Verga introduce el otro personaje femenino de la historia, la hija de la Loba, que será hasta el final la auténtica antagonista, y el símbolo de la incompatibilidad entre dos contrastantes modelos de mujer:

Maricchia, poveretta, buona e brava ragazza, piangeva di nascosto, perché era figlia della *Lupa*, e nessuno l'avrebbe tolta in moglie, sebbene ci avesse la sua bella roba nel cassettone, e la sua buona terra al sole, come ogni altra ragazza del villaggio (Verga, 1981: 186).

Maricchia es descrita como una buena chica, consciente de su situación de marginada, ya que desde el nacimiento está condenada a no ser aceptada por los demás, a soportar todo tipo de prejuicios y una vida que no le ofrece ninguna posibilidad para mejorar su situación. En todo eso la cosa que más parece afligirle es la imposibilidad de aspirar a contraer un buen matrimonio, siente el peligro de que ningún hombre se enamore de ella y lo acepta, a pesar de que, como todas las otras chicas del pueblo, posee una buena cantidad de bienes materiales, “la roba”, uno de los temas y, quizás, una de las obsesiones más frecuentes de los personajes presentes en la producción literaria del autor siciliano. Su culpa, pues, parece estar en su naturaleza, en el hecho de ser la hija de una madre tan impúdica, la cual le ha transmitido todo el flujo maléfico

de su sangre impura (Bosch, Ferrer, Gili, 1999: 41). Esas posesiones las ha heredado de su padre, y es la única vez a lo largo de todo el cuento en la cual se menciona la figura paterna, sustituida en cierto modo por la Loba, que parece así pertenecer a la categoría de mujeres “che vogliono annientare l’uomo e assumerne il ruolo” (Neiger, 1995: 163), porque es ella la que toma las decisiones hasta el punto de elegir el marido a su hija, imponiéndole que se case bajo amenaza de muerte, para poder satisfacer así sus lascivos deseos.

Esa breve descripción de los dos personajes femeninos pone en evidencia la perfecta aporía entre las dos condiciones femeninas que las oponen: la *Lupa* es una mujer que se sale del esquema “normal”, que no está sujeta a las reglas de la sociedad civil, que no tiene disciplina, que no posee un cuerpo “dócil”, por utilizar la terminología de Foucault (1984). Por el contrario, Maricchia encarna de forma plena el estereotipo de mujer sometida, sobre todo después de casarse, cuando cuidará a los niños y vivirá su maternidad.

La narración de los acontecimientos empieza cuando la Loba se enamora de Nanni, un joven que había vuelto recientemente de la mili, detalle que subraya aún más la diferencia de edad entre los dos y que dará, sin embargo, el impulso decisivo, ya que la mujer parece ser atraída sobre todo por su juventud. Ese amor, nacido en los campos donde ella solía trabajar horas y horas sin pararse, casi como una bestia, no es un amor corriente sino uno de esos que hacen arder las carnes y ella prueba “fissandolo negli occhi, la sete che si ha nelle ore calde di giugno” (Verga, 1981: 187), es decir, su pasión posee el ardor de las horas más tórridas de los veranos sicilianos, cuando el sol se propaga por los campos en todo su esplendor.

Un día Nanni se da cuenta durante el trabajo de las persistentes miradas que ella le dirige así que le pregunta la razón:

Nei campi immensi, dove scoppiettava soltanto il volo dei grilli, quando il sole batteva a piombo, la Lupa affastellava manipoli su manipoli, e covoni su covoni, senza stancarsi mai, senza rizzarsi un momento sulla vita, senza accostare le labbra al fiasco, pur di stare sempre alle calcagna di Nanni, che mieteva e mieteva, e le domandava di quando in quando: - Che volete, gnà Pina? (Verga, 1981: 187).

A esa pregunta la Loba contesta desenvuelta - hablando por primera vez en el cuento - con unas palabras que manifiestan toda su carga de lujuria, su desenfundada sexualidad, su insaciable deseo carnal, su perversión morbosa: “- Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!” (Verga, 1981: 187). Sin embargo el joven la rechaza y le anuncia que prefiere a su hija, porque es soltera, consiguiendo así, aunque sólo temporalmente, alejar de él la tentación del infierno. La Loba, enormemente contrariada por ese insospechado rechazo “si cacciò le mani nei capelli, grattandosi le tempie senza dir parola, e se ne andò” (Verga, 1981: 187).

Tras un periodo de tiempo, en el cual la Loba procura no volver al campo, nos encontramos en la estación de la cosecha de aceitunas - a ese propósito es importante recordar que el tiempo de la narración se basa sobre los acontecimientos más importantes del calendario campestre - y, después de ver a Nanni otra vez, la

pasión que le inflama el alma vuelve a manifestarse más viva que nunca. La única posibilidad que le queda a ese punto es también la más difícil y tormentosa, es decir proponer a Nanni que se casara con Mariuccia, donándoles todas sus posesiones y poniendo como única condición la de seguir viviendo en su casa en un rincón de la cocina: su verdadero objetivo es claramente el de estar lo más cerca posible al joven para conseguir por fin seducirlo.

Maricchia, que al principio no quiere casarse con Nanni “a nessun patto” (Verga, 1981: 187), acabará con enamorarse de él, y cuando el sentimiento de rechazo se convertirá en amor empezará a sufrir una humillación aún peor del matrimonio impuesto, por la progresiva expropiación del único afecto que su atormentada vida le había concedido.

El contraste entre las dos femineidades alcanza su momento culminante poco después:

Maricchia stava in casa ad allattare i figliuoli, e sua madre andava nei campi, a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo” (Verga, 1981: 188).

Claramente Maricchia refleja el clásico estereotipo de mujer obediente y sumisa a la autoridad masculina, que tiene como tarea imprescindible la de crecer a los hijos y curar la descendencia de la estirpe, mientras que su madre, trabajando en los campos como un hombre, a veces incluso más, bajo las más ásperas condiciones climáticas, elude esa condición de sometimiento doméstico. Pero también, como otras protagonistas de Verga, la Loba se desfigura como mujer y como ser humano trabajando en los campos, como le sucede a Neyda:

Quizás hubiera sido bella, si las privaciones y las fatigas no hubieran alterado profundamente no sólo sus semblanzas amables de mujer, sino diría incluso su forma humana (Verga, 1995: 30).

Sin embargo también en esta ocasión Nanni logra evitar la tentación de la mujer y le reitera de no volver nunca más al campo: “- Andatevene! andatevene! non ci venite più nell’aia!” (Verga, 1981: 188). En todo momento Verga presenta Nanni como la víctima de la mujer convertida en diablo y en pecado, y en este sentido, como sostiene Simone de Beavoir, “es evidente que el escritor refleja los grandes mitos colectivos que ven a la mujer como carne” (Beavoir, 1996: 296): “nell’aia ci tornò delle altre volte, e Nanni non le disse nulla” (Verga, 1981: 188).

La supuesta fuerza de voluntad y la capacidad de alejarse del pecado no persistirán en el joven, que al final condescenderá a las provocaciones de la mujer y se abandonará con ella a la lujuria de la carne, hasta el punto que “quando tardava a venire anzi, nell’ora fra vespero e nona, egli andava ad aspettarla in cima alla viottola bianca e deserta, col sudore sulla fronte” (Verga, 1981: 188).

Esa es la demostración que también él empieza a ser cómplice del juego mezquino en el cual se encuentra envuelto, aunque su actitud es contradictoria, porque al principio la espera con la ansiedad de un enamorado feliz y parece ser consciente de sus acciones, mientras que después de la conclusión del adulterio ya no lo es y su

voluntad parece estar bajo el completo control de esa mujer endemoniada, que mueve los hilos de su destino como los de una marioneta, ya que el joven, cada vez, después de yacer con ella “*si cacciava le mani nei capelli, e le ripeteva ogni volta: Andatevene! andatevene! Non ci tornate più nell’aia!*” (Verga, 1981: 188-189).

La Loba encarna la tentación y se acerca mucho al clásico estereotipo de bruja, o sea “*el de una mujer de edad avanzada, no casada (soltera o viuda) y por tanto sin sometimiento a un hombre, habitualmente de clase baja o auténticamente pobre [...] con una sexualidad desenfrenada*” (Bosch, Ferrer, Pili, 1999: 15), pero también tiene ecos de personajes trágicos clásicos como Fedra. Como señala M. Arriaga, junto con la Fedra de D’Annunzio, ambas comparten un paso de fieras (pantera-loba), ambas se recortan sobre una tierra violenta y salvaje, y ambos autores insisten en que son “*insaciables*” (Arriaga, 2006). Un adjetivo que estaba de moda entre los manuales de medicina vigentes de la época, en los que autores como Micaud, Briquet, Vence, Roussel o Virey sostenían que “*la mujer es más insaciable que el hombre en los placeres del amor*” (Azzolini, 2001: 32).

El incesto parece tener diferentes matices: para Nanni parece, en cierto modo, presentarse al final como un posible remedio para salir de aquella condición y cumplir la penitencia por sus pecados, para la Loba no hay ninguna posible forma de expiación sino la de morir, de modo que se aleje de toda mente femenina la persuasión de imitar una actitud tan indecorosa (Neiger, 1995: 166).

La pobre Maricchia, cuando sabe lo que pasa entre su madre y su marido, llora “*notte e giorno, e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia, come una lupacchiotta anch’essa*” (Verga, 1981: 189), insultando a su madre al verla volver de los campos con toda su palidez, acusándola de ser una perversa, una ladrona, una pecadora: no imputa a Nanni ninguna culpabilidad por su caída, de modo que todo el peso del pecado recae sobre la mujer, y se manifiesta una de las paradojas más evidentes, o sea que a lo largo de todo el cuento no cabe ninguna posibilidad de que el hombre pueda ser culpable cuanto la mujer por protagonizar un acto ilícito. En el caso de la Loba, como en el caso de Fedra, el deseo la arrastra a no respetar nada. Su crimen es más fuerte que el de su yerno, porque se produce también en relación a su hija: no es sólo una lujuriosa sino también una mala madre, que no respeta los vínculos de su propia sangre.

Así que también Nanni - porque se supone que ya otros lo habían comprobado y experimentado antes que él - no consigue traer experiencia de sus aventuras y de las de los demás, casi como el personaje de una fábula, que no comprende sus precedentes errores, permaneciendo inepto en su falta de observación empírica, permaneciendo estático, incapaz de reacción.

Mariuccia decide entonces contar todo a la justicia, pero su madre no parece atemorizarse por eso, dando a entender que sus sentimientos eran incontrolables, imposibles de contrastar con cualquier tipo de ley, sea divina, moral o civil. De hecho la justicia tampoco consigue parar esa espiral de pasiones que la envuelve y tras un accidente, que conduce a Nanni a luchar entre la vida y la muerte, los adulterios volverán a verificarse y el joven, que ya “*non sapeva più che fare per svincolarsi dall’incantesimo*” (Verga, 1981: 190), amenaza con matarla si vuelve a tentarle. La Loba no se deja atemorizar y sigue impassible en su posición “*- Ammaziami, rispose la*

Lupa, ché non me ne importa; ma senza di te non voglio starci” (Verga, 1981: 190).

Coherente hasta el final en su obstinación incestuosa se dirigirá sin turbación alguna hacia la preanunciada muerte, con unas amapolas en la mano, símbolos de la muerte, de la sangre y de la pasión pecaminosa:

Ei come la scorse da lontano, in mezzo a’ seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall’olmo. *La Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. - Ah! malanno all’anima vostra! balbettò Nanni (Verga, 1981: 190).

Finalmente para alivio de Nanni, de Maricchia, de la entera comunidad, pero sobretodo para el del lector habitualmente acostumbrado a la ciega parcialidad, la dramática existencia de esa pecadora se cierra con una “justa punición”, con su “muerte por amor”, castigo ejemplar del adulterio (Neiger, 1995: 166). Su muerte violenta queda justificada por su satanización y su animalización, por su estatus no humano. Nanni aparece como la víctima casi inocente a la que no le queda otra salida sino el crimen para desterrar el mal de su vida.

La dimensión trágica que Verga concede a su personaje, ciegamente marcado por pasiones que no puede controlar, le permitió años más tarde convertirla en drama (Verga, 1991: 59-131) y en tragedia lírica (Verga, 1991: 133-222). La primera fue presentada en el teatro Gerbino de Turín en 1896 (Verga, 1991: 25) y la versión lírica, elaborada con la ayuda de otro autor verista, Federico De Roberto, fue representada póstuma en 1932 (Verga, 1991: 40). Esa anotación parece ser interesante porque en las dos versiones teatrales se asiste a una considerable edulcoración de la culpa de la Loba hasta el punto que el adulterio se consume antes del matrimonio entre Nanni y Mariuccia, disminuyendo sensiblemente la pecaminosidad de sus incestuosas actitudes. Además de insistir sobre una culpa más profunda del joven, ya que más veces él también es apostrofado como un “lobo” y parece ser más bien un consciente cómplice y no víctima de un hechizo. Las versiones teatrales enfatizan el profundo respeto de Mariuccia hacia el vínculo matrimonial, es decir su completa aceptación de la posición de sometimiento al marido, puesto que ella misma recuerda más veces a Nanni que él es su dueño y que tiene todo el derecho de hacer de ella lo que considere más justo.

Por último, quiero destacar la llegada de *la Lupa* a la gran pantalla, con dos versiones cinematográficas, una de 1952, dirigida por Alberto Lattuada y otra de 1995, de Gabriele Lavia, interpretada por actores como Monica Guerritore, Raoul Bova, Michele Placido y Giancarlo Giannini.

La película más reciente, declarada “de interés cultural nacional”, se abre con una escena de sexo campestre que ve como protagonistas a la Loba y a Padre Angiolino, el cual intenta librarse de ella y afirma que le ha hecho perder su alma y que lo ha llevado a la perdición. Poco después la encontramos en la Iglesia, en búsqueda del cura, y todas las personas gritan al sacrilegio, porque su sola presencia en aquel lugar consagrado genera un desorden total. El día siguiente Padre Angiolino deja el pueblo

para poder escaparse de la tentación y empezar la purificación de su alma.

Cuando Nanni vuelve de la mili la gente lo acoge casi como un héroe que hubiera conquistado un continente, o, mejor dicho, el “continente”, como es llamada por los habitantes insulanos la Italia peninsular, y la Loba se enamora desde el principio de él. Vemos a la Loba ir por los campos y someterse a un duro trabajo, aunque no sea la sola mujer obrera, así que en lugar de resaltar su condición de marginada con respecto a otras mujeres, se resalta más bien el duro esfuerzo al cual están sometidos los trabajadores bajo el calor del mes de cosecha. La “roba”, es decir la posesión de bienes materiales, aparecerá mucho a lo largo de toda la película, hasta el punto que será, más explícitamente que en el cuento, el motivo principal que llevará Nanni a casarse con Mariuccia.

Que la Loba sea representada como una obsesa es evidente en la escena del baile alrededor del fuego, cuando se mueve, en el medio de un círculo compuesto por hombres, como un ser poseído por un espíritu maléfico, situación que evoca a la mente un rito de iniciación, una practica oscura de adulación al diablo.

Tras los continuos rechazos del joven en los cuales se resaltan su sufrimiento y su desesperación, tomará la dolorosa decisión de entregar a su amado en los brazos de su hija. La boda será el espejo de la situación de marginación en la cual se sumergirán sus vidas desde aquel momento, ya que se celebrará con la presencia de tan sólo cinco personas, los esposos, la Loba, el cura y Malerba, personaje que no aparece en el cuento, pero que sí lo hace en las versiones teatrales y que, en cierto modo, mostrará como también entre los hombres puede esconderse la maldad del infierno, porque él vive también en el vicio, corteja continuamente a la *Lupa*, y le reitera muchas veces que, igual que ella, es un siervo de Satán.

El contraste entre la Loba y Mariuccia, por representar dos diferentes actitudes de “ser mujer” sigue vivo también en la película: Mariuccia en el hogar cuidando a los niños y realizando las tareas domésticas, resaltando en todo momento su castidad y su total sumisión; la Loba en el campo en su persistente errar, con el fin de poder yacer en toda tranquilidad con Nanni.

Como en el cuento el acontecimiento que marcará el fin de la disipada vida de la Loba será la punición final, es decir, su muerte por mano de su amante-ejecutor.

La muerte de la trasgresora del orden social no puede faltar en ninguna de las versiones de *la Lupa* porque, como sostiene Azzolini (2001: 35), es un ritual de “expiación y purificación” de la sociedad patriarcal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV., *Cabellos largos ideas cortas: lo que han dicho algunos filósofos sobre la mujer*, Madrid, Akel, 1993.
- ARRIAGA, M., *Fedra y la literatura italiana*, Universidad de Granada, 2006.
- AZZOLINI, P., *Il cielo vuoto dell'eroina*, Roma, Bulzoni, 2001.
- BEAVOIR, S., *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 1996.
- BOSCH, E., FERRER, A., GILI, M., *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999.
- DUBY, G., PERROT, M., *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1996.

- ECO, U., *Sugli Specchi*, Milano, Bompiani, 1995.
- FENU BARBERA, R., *La donna che cammina. Incanto e mito Della seduzione femminile nella poesia italiana del primo Novecento*, Ravenna, Longo, 2001.
- FERRERAS, J. I., “Mujer y literatura” en *Literatura y vida cotidiana*, Universidad de Zaragoza, 1987.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1984.
- HERITIER, F., *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Bari-Roma, Laterza, 2000.
- NEIGER, A., “Nata l’eroe femminile della verghiana *Tigre Reale*”, en AA. VV., *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1995, pp. 161-167.
- VERGA, G., *Eva*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1991.
- VERGA, G., *La Lupa*, en *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 186-190.
- VERGA, G., *La Lupa: novella, dramma, tragedia lirica*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Palermo, Novecento, 1991.
- VERGA, G., *Una peccatrice*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1990.
- VERGA, G., *Novelle*, Roma, Bonacci, 1995.
- VOLPATTI, L., *Sul braccio di colei...: breve viaggio letterario nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994.

FILMOGRAFIA

- La Lupa*, Italia 1952, regia Alberto Lattuada. Kerima, May Britt, Ettore Manni.
- La Lupa*, Italia 1995, regia Gabriele Lavia. Monica Guerritore, Raoul Bova, Michele Placido, Giancarlo Giannini.
- Filmografia

LA MUJER TÁCTIL

Anna D'Elia

Universidad de Bari

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

Hablar del cuerpo hoy, ¿pero de cuál? ¿Del cuerpo como entidad biológica, producto cultural o pantalla? ¿Del cuerpo de mujer para violarlo o del cuerpo-bomba de los kamikaze?

A la mujer táctil no le gusta la piel lisa. No le gusta el colágeno, lo que más ama de su cuerpo son los defectos, a los que considera recursos:

Son las huellas del tiempo lo que más amo, hoy, cuando me miro al espejo: un diente amarillento, una cicatriz, un tic, y me quedo allí, con la boca abierta. Mis defectos consiguen hablarme más y mejor. Quizás porque me empujan a pedir perdón, quizás porque los defectos de los demás acompañan a los míos. Una cicatriz hace preguntas, quiere respuestas.

...A esconder lo que se muestra y descubrir lo que se esconde, esto me dice Shirin Neshat, que no pronuncia palabras, tiene la boca paralizada, hace hablar a las manos, la piel, el enlucido de las paredes (D'Elia, 2002: 63).

La piel callada grita.

La mujer táctil se opone al primado de la mirada, le repugnan los órganos que gozan de mayores privilegios respecto a los demás.

Los árabes temen a los ojos, una puerta abierta sobre el alma; por eso una mujer debe tener los ojos bajos, para que los hombres no puedan adivinar sus pensamientos.

Shirin, al escribir sobre la retina, transforma los ojos en pantalla. La mirada prohibida se convierte en mirada exhibida.

“Me gustan las miradas que construye Shirin Neshat mientras fija sus pupilas en el Absoluto y viste mantos negros de luto y blancos de Virgen” (D'Elia, 2002: 63).

La reflexión sobre la palabra se convierte en toma de conciencia sobre su poder de ocultamiento.

“Lograré colmar la distancia que me separa de los adjetivos con los que me nombras, lograré traer de nuevo sobre la tierra el pensamiento que has mandado al cielo... me gusta la escritura que se convierte en imagen y cuerpo, el antiguo sueño del compartir” (D'Elia, 2002: 105).

¿En qué palabras se puede trabajar, cuáles desenterrar, en cuáles se puede hacer surgir nuevas posibilidades de sentido?

Liberarme de las palabras que idiotizan y de las que confunden y traicionan... Querría unir las palabras antes de nombrarlas... las palabras como los colores

reviven en las relaciones que instauran, siembre mutables... Las palabras son vestidos sobre mi piel desnuda, trajes usados que no puedo ponerme sin preguntarme a quién han pertenecido, sin sentir siquiera el olor de quien los ha llevado puestos... Busco una palabra que arroje luz sobre mi cuerpo y no sólo sombra (D'Elia, 2002: 102).

Pero el cuerpo tiene sus propias palabras, el dedo corazón y el índice de la mano tocan una boca y cuentan: dicen el silencio y el éxtasis, pero también la sensualidad de un beso.

¿Cómo conjugar sensualidad y sacralidad?

Caricias y heridas, manos rojas de sangre, negras de tinta, manos para acoger y disparar, manos para la paz y para la guerra.

Las manos cubren la cara para esconder el llanto, se curvan para decir el estupor, manos sobre la boca contra el espanto, dedo índice y dedo corazón sobre los labios. Mano que reza, acoge, llama, rechaza. Mano que tiene dentro otra mano. Manos abiertas, cerradas, extendidas, de par en par, manos que empuñan armas, ostentan proyectiles (D'Elia, 2002: 63).

Para que surjan los significados sacados del cuerpo, Shirin Neshat fotografía un trozo cada vez.

Las manos se leen como tablas de la ley, ¿pero qué ley?

Manos pintadas de mujer que envuelven manos blancas de niño: manos convertidas en cuerpo y útero.

Los órganos aprenden a burlarse de las inhibiciones, a reírse de lo prohibido.

ESTOY HECHA A TROZOS

Es a trozos como me miro, como me miran los hombres por la calle, como me representan sobre un manifiesto, sobre una pantalla, es a trozos como estoy hecha, pero lo que veo es lo contrario de lo que ven ellos. Yo no soy sólo piernas, culo y tetas, ni estoy hecha de partes nobles y plebeyas. No existen jerarquías en mi cuerpo. Es de esta reencontrada amistad entre nariz, dedo gordo del pie, uñas, dedos y rodillas de lo que me hablan los trozos de los que estoy hecha. Mi persona ya es siempre otra cosa y más allá, en cada gesto que hago está ya el espacio, en cada sonido está ya la escucha, en cada palabra está ya la mirada. ...De la historia de mis trozos: las manos, los pies, las piernas, los cabellos y el vientre surge el relato de las muchas personas que me atraviesan y de las que sólo conozco fragmentos.

Mirando los vientres embarazadas y las narices, las orejas y los pies en las fotografías de Imogen Cunningham he experimentado la emoción que se siente al mirar algo por primera vez y he visto las múltiples e ignotas relaciones existentes entre mis diversas partes (D'Elia, 2002: 101).

Las manos, el rostro, la boca de un hombre, de una mujer, de un niño, de una niña, de un anciano, de una anciana, tienen significados diferentes.

En Occidente, la historia del cuerpo es la historia de un cuerpo desmembrado.

Los valores simbólicos del cuerpo hecho a trozos son amplificadas y subvertidos por Hanna Höch (1889-1978) para hablar de cuerpos mestizos, de especies entrelazadas, de edades coetáneas y de géneros múltiples.

En el *Autorretrato con Crack* (1930), su cuerpo es mostrado a través de un cristal que desenfoca la imagen en primer plano respecto a la de la fotografía colocada en el fondo. Se tiene la impresión de una sobreposición fantasma de la una sobre la otra. Pero, ¿cuál es la imagen real y cuál es la fantasmática? Más real es la imagen fotográfica que presupone la creación del proyecto de sí.

Lo que, a partir de finales del diecinueve, surge en muchos autorretratos realizados por mujeres es el deseo de poner en escena la nueva conciencia de sí, que nace de la imposibilidad, por un lado, de identificarse con los estereotipos de la representación de género, y por otro, con la imposibilidad de prescindir de ellos (Bronfen, 2002).

¿Pero cómo convertirse al mismo tiempo en sujeto, objeto y beneficiario de la propia imagen?

En este autorretrato Hannah Höch nos da algunas respuestas:

La ruptura del cristal que divide en dos su cuerpo alude a la división entre percepción del sí e imagen; a esta primera fragmentación se suma la que se da entre los dos rostros, pero para recomponer su retrato robot. Prestemos también atención a los detalles, que extraemos de lo que hay en el fondo, en el taller del artista. El *Autorretrato con Crack* invita a no detenerse en la visión instantánea. El sujeto sólo puede definirse tras haber atravesado la alteridad, también la que habita en cada uno y que la objetivación en el reflejo de una fotografía puede permitir vislumbrar.

Sin embargo, la descomposición del cuerpo como es llevada a cabo por la pornografía o por la publicidad, sigue otras lógicas: las del cuerpo vendido a trozos en el mercado de órganos.

“...el riñón de un niño vale lo mismo que un dedo del pie, cinco dedos de una mano lo mismo que un corazón, hígado y bazo son equivalentes, diez centímetros de intestino por una vena de igual longitud. Un ojo exportado de Brasil cuesta menos que un ojo australiano y, menos que ninguno, uno nigeriano” (D’Elia, 2002: 125).

La historia de las calificaciones y de los primados está estrechamente ligada a la de las normas estéticas y de las razas, una historia de infamias, de purificaciones y de genocidios.

Para la mujer táctil no existen órganos de serie A y B.

Quienes hablan en primera persona son los pies, las manos, el vientre, la espalda... para expresar los pensamientos, los recuerdos, las emociones de las que están impregnados.

¿Es posible devolver a los distintos órganos nuevas funciones contra el fetichismo y la pornografía?

Tras redescubrir en el cuerpo innumerables centros, la mujer táctil los transforma en otros puntos de vista.

Las historias de sus órganos le devuelven una imagen distinta de sí misma, fluida, en devenir.

El cuerpo que muta me invita a reencontrar la afabilidad con lo que cambia, se consume, termina y muere. Cuanto más lo observo, más comprendo las ganas que tengo de verme cambiar... el cuerpo tiene leyes distintas de las de la mente y adopta otra unidad de medida también respecto al mal, pues razona en términos de dolor, placer, emociones, afectos, y se liga al recuerdo del nacimiento, de la muerte, del sufrimiento y de la alegría.

¿Qué relación tiene el pensamiento con el paso? No pienso del mismo modo cuando estoy en la cama o sentada, cuando paseo o corro... Últimamente, logro pensar mucho más cuando camino y mucho menos a paso lento.

...Pienso en el cuerpo en el mar y es distinto si el agua me penetra, me envuelve, se desliza sobre mí, me atraviesa o me opone resistencia, es distinto si nado bajo el agua conteniendo la respiración o si avanzo, una brazada tras otra, controlando la respiración, es distinto si sincronizo el movimiento de los pies y de las manos y es distinto si me extiendo sobre la espalda y estiro hacia atrás los brazos, los dos junto o uno cada vez.

Tiendo hilos entre las ciudades que encierran trozos de mi vida en cruces y barrios, a lo largo de calles y puentes. Tiendo hilos entre los lugares que he atravesado y que me han atravesado. Mi cuerpo descubre una trama estrecha, a veces, con lugares desconocidos. Descubro el mundo, las cosas que están a mi alrededor, los objetos que me hablan, que toco, que huelo, los objetos que se preocupan por mí y que empujan lejos a los recuerdos y al pensamiento (D'Elia, 2002: 132).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRONFEN, E., *Women seeing Women*, München, Schirmer Art Books, 2002.

D'ELIA, A., *Diario del corpo*, Unicopli, Milano, 2002.

EL TEATRO Y LA ESCRITURA FEMENINA CONTEMPORÁNEA: RECORRIDO, ANALOGÍAS Y CONTRASTES DE DOS DRAMATURGAS ITALIANAS

Loreta de Stasio
Universidad del País Vasco, Vitoria

1. EL TEATRO DE UNA ESCRITORA: DACIA MARAINI

Como mujer de letras comprometida con el “teatro viviente” y, en ese sentido, participante activa, Dacia Maraini es una de las escritoras italianas particularmente prolíficas que ha hecho de la escritura, además de un arte, un oficio y empeño cotidiano ejercitado en muchos niveles, incluido el teatral. Maraini escribió su primera novela cuando todavía no había salido de la adolescencia. A partir de entonces se ha dedicado ampliamente también al teatro. Es autora de más de veinte *pièces* y traductora de otras tantas. Atenta a la actualidad teatral, con reseñas, entrevistas y reflexiones sobre el estado de salud de la escena italiana desde el punto de vista artístico, económico, legislativo e histórico, Dacia Maraini también ha promocionado muchas iniciativas teatrales, asumiendo diversas funciones, excepto la de actriz, como, por ejemplo, en el teatro de la calle Belsiana o en Centocelle, o en la Maddalena, siempre en Roma.

136

En los orígenes de tanta pasión, de un trabajo tan largo, hay algunos aspectos destacables, entre los que quisiera señalar aquí uno porque ha dejado huellas en toda su obra literaria, a veces como motivo central. Me refiero a la memoria de su infancia, que se ha nutrido de imágenes y de personas que la han iniciado y casi educado en el teatro, en esa “isla de las diferencias” que es Sicilia¹. Así, en *Bagheria* (Milán, 1993), refiriéndose a los lugares de Palermo, ciudad de origen de su madre adonde llegó siendo niña desde Tokio, Dacia Maraini toma nota de la propensión al disfraz de buena parte de la arquitectura siciliana, nostálgica de un siglo XVIII a su vez disfrazado con encajes y paños: un multiplicarse de “metamorfosis inquietantes.” Todas esas ventanas falsas que adornan a menudo los edificios no son, dice, más que “el placer de la representación”. Y añade que el exterior de las casas inventa un interior, quizá no verdadero, quizá sólo imaginado, pero probablemente más real y más fascinante que el que está más allá de la pared. Recuerda luego la fiesta del patrón en el año en el que cielo y tierra entraron en competición con sus juegos de fuego y, de modo imprevisto, los juegos artificiales compitieron con relámpagos y truenos “verdaderos”: de nuevo, la contigüidad entre vida y teatro se presenta como un apremio vivo de la memoria.² A sus ojos Palermo ha sido “la ciudad de los teatros” y ahora que en la mayoría han desaparecido, en su sitio, a mo’ de lápida, nace el “sommacco”, una planta que prefiere

1) La definición es de Claudio Meldolesi, que así titula el último capítulo de *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, escrito junto con Ferdinando Taviani (Bari, Laterza, 1991).

2) Éste es un tema muy central en la última novela de Virginia Woolf, *Between the acts*, Harcourt, 1941.

las ruinas y allí se introduce para echar raíces (Maraini: 1993).

Maraini excava en el pasado, en las mujeres de su familia, entre figuras señaladas por un persistente gusto de engalanarse y comportarse “teatralmente” (como la abuela materna chilena, aquella Sonia cuyo autoritarismo paternal antes, y el amor del marido luego, negaron la realización de una prepotente vocación de cantante lírica; y más atrás hasta la figura originaria de Marianna Ucría, “la muda”: “para la que el escribir era su sólo modo de expresarse”).

1.1. Una mujer “teatral”

*La gana del escenario nos atiza los sentidos
y lloraremos juntos sentados en la oscuridad
pensando en lo que hubieramos
podido ser y no somos*

(Dacia Maraini, *Viaggiando con passo di volpe*, 1991)

Son versos de Maraini que expresan de manera significativa su amor por el teatro, templo de la palabra y del pensamiento al que ha dedicado una vida, empezando a preparar espectáculos en sótanos húmedos y polvorientos con la colaboración de mujeres que, como ella, tenían ganas de hacer oír su voz, de hablar, de abrir un diálogo: y el escenario es, por excelencia, el lugar del diálogo. Pues a la prolífica actividad de escritora, Dacia Maraini acerca el teatro en el vestido de autora, pero también de fundadora del teatro de la Maddalena, junto con un grupo de mujeres.

En los años setenta, Maraini se ha empeñado en primera fila para reivindicar los derechos de las mujeres, derechos demasiado a menudo negados y violados. Ha conocido de cerca realidades extremas -las mujeres de las que habla en los versos de *Donne mie* (1974), se podría decir, son las madres de los “chavales de vida” de Pasolini. Después, las historias de mujeres en guerra, las memorias de la ladrona Teresa, el trágico hecho de Isolina, son las historias de aquellos años batalladores en que la voluntad es la de provocar, de despertar, si es posible, alguna conciencia dormida, sin dulzura, porque no hay dulzura en aquellas vidas contadas. La dulzura se hace espacio más tarde, cuando al dolor le sustituye una esperanza que se hace poco a poco más tenaz, sin convertirse nunca en puro sueño o utopía. Hay dulzura en las *Lettere a Marina* (1981), cartas que quizás no llegarán nunca a destino pero que se convierten en el pretexto para contarse a sí mismo, para revelarse y echar las cuentas con las pesadillas, con la memoria, con los amores ocultos y con el amor, a lo mejor para una mujer. *Cartas a Marina* es una novela epistolar cuya misma forma permite apretar en un *tú* cargado de afecto todas las historias de nuestro *yo*. Como en el *Treno per Helsinki* (1984), el estilo elegido por Maraini es muy sugestivo, un poco “pedroso”, con una puntuación esencial y una riqueza de imágenes reveladoras y perfectas. Es en estas páginas cuando empieza a sentirse más fuerte aquella atención a los sentidos, aquella “escritura” de los sentidos que será -como muchos han notado- una de las más evocadoras y mágicas peculiaridades de la prosa de Dacia Maraini. Olores de mar, de tocino, de cebolla, de albahaca, de hierba médica, de margaritas quemadas por el hielo. Y trozos de memoria resucitados por hechizo de un gesto o de un rostro.

1.2. Escritura realista

“Pues tú eres sobre todo una escritora realista”, Alberto Moravia escribe en la

gentil introducción bajo forma de carta a *La vacanza*. Y continua: “¿Qué entiendo por realista? Entiendo al escritor que quiere la realidad por lo que es y no por lo que debería ser, es decir solamente y precisamente porque es realidad; y que no se escapa con respecto a ningún aspecto por cuanto imprevisto de esta realidad.”

Como refiere Paolo di Paolo en el brillante ensayo sobre Dacia Maraini (2003), Moravia estaba convencido de que en las páginas de *La vacanza* “estaban escondidas e invisibles a los ojos de los demás, las semillas de las obras futuras.” Y, efectivamente, había visto bien. Dacia Maraini, en su larga carrera, no ha renunciado nunca a observar la realidad, cada realidad, también aquella más dolorosa y cruel, y a contarla sin perifollos o palabras aladas, con una fidelidad absoluta a las cosas como son. En nombre de esta fidelidad, al principio casi “verista” -tal vez porque en la tierra de Sicilia ha nacido el “verismo” y, de hecho, Maraini admira mucho a los autores veristas- se ha abierto un diálogo con los lectores.

Es siempre Moravia quien explica que, en realidad, “nosotros no leemos tanto un libro como que empeñamos un diálogo con el hombre que está en el libro.” Y a pesar de que hiciera falta tragar mucho para llevarlo adelante, Maraini no ha dejado de creer en el diálogo con los otros -por las palabras de un libro o por las que toman vida sobre un escenario, y que pueden incidir en la conciencia de quien escucha, inducir a la reflexión, y escandalizar si necesario.

1.3. Teatro de palabra y de política

Laura Mariani (1998), observa que es la palabra lo que obsesiona a Dacia Maraini y, sobretudo, que ella ocupe los dominios inquietantes del silencio y sea dada a todos. En primer lugar a las mujeres, a las que ha sido tan largamente negada sobre la escena pública. Quiere un “teatro de palabra”, incluso en la conciencia de “cuánto desgasta y resulta increíble la palabra en teatro.” “Pero yo quiero las palabras -ha escrito- y por tanto sigo usándolas. Es el único modo que conozco para expresarme” (Maraini: 1974: 67). Así, la elección de no limitarse a crear textos dramáticos y de hacer compañía es señalada por una persistente identidad de escritora, pero en realidad surge sobretudo de la pasión política, de un proyecto “subversivo” que se expresa cual “voz” activa y pide relaciones: en hacer arte -”en compañía”- como en ofrecerla a un público presente, visible, que interacciona. “Un sitio dónde se habla de lo que sucede”, (Maraini, 1974: 24), eso es lo que ella quiere en los años setenta y ochenta: también cuando aprovecha sólo a “una” o dos personas, “incluso por aquellos pocos es necesario hacer teatro” (Maraini: 1974:31).

Los impulsos se entrelazan. Del empeño inicial de poner en escena a autores italianos que escriben sobre argumentos de actualidad, estimulando así la producción de nuevos textos y una dramaturgia nacional, nace la *Compagnia del Porcospino* con los escritores Siciliano y Moravia, con tres actores -Carlotta Barilli, Paolo Bonacelli, Carlo Montagna- y un director, Roberto Guicciardini; y también será implicado un actor-director atraído por la poesía como es el caso de Carlo Cecchi, uno de los intérpretes de su *Ricatto a teatro*⁶ (Maraini 1970: pp. 35-111)³. Comedias sobre actores y actrices,

3) *Il ricatto a teatro (Chantaje a teatro)* debutó sobre las escenas de via Belsiana en Roma, en el febrero de 1968, con la dirección de Peter Hartmann; actores: Laura Betti, Claudio Camaso, Carlo Cecchi, Paolo Graziosi, Isabelle Ruth.

sobre su arte: éste quedará como uno de los temas preferidos por Maraini, junto con la puesta en escena de interiores familiares destrozados, mientras el empeño político encontrará satisfacción primero en forma coral, en textos épicos, y luego en figuras femeninas llevadas a la vida más allá de las codificaciones del mito y las eliminaciones de la historia, o todavía en explícitas tomas de posición.

Es del 1969 el *Manifesto dal carcere*, nacido a raíz de una investigación sobre las prisiones femeninas, que reúne alrededor de la Maraini a cuatro actrices - Rosabianca Scerrino, Carla Tatò, Viviana Toniolo, Lucía Vasilicò- y da origen a una más amplia formación, *La compagnia blu*. La “búsqueda de un público popular” se materializa entonces, en Centocelle en la sección del PCI, en la nueva *Compagnia Teatroggi*, director Bruno Cirino: en espectáculos cuyo texto es discutido en asamblea como *Centocelle: gli anni del fascismo* (Maraini, 1974: 293-410), y en espectáculos de calle como *Guerra popolare in Vietnam, Vogliamo le case!, Resistenza a Centocelle*.

En su libro *Fare teatro* (Maraini: 1974), la escritora pone el punto sobre las experiencias de aquellos años, “empapadas de ideología” y conjunto de una extraordinaria voluntad de cambio. Hay una defensa apasionada del “teatro pobre”, del “teatro de los sótanos”, independientemente de los resultados artísticos alcanzados, apoyando su voluntad de refundación a pesar de que llega a abolir al texto y el autor, además de los demás papeles; hay una atención continuada a las modalidades productivas, a un sistema de subvenciones enfermizas que acaba por favorecer a los bancos. Pero sus elecciones de fondo pueden comportar desequilibrios, producidos por la aproximación predominantemente literaria o de urgencia política. Maraini piensa que a los directores y a los actores cuando escriben les falta “la necesidad profunda de su escribir [...] Sólo el escritor escribe para descubrir la realidad además de para explicarla” (Maraini: 1974; 2000). Aprecia a Artaud, el *Living* y Carmelo Bien pero deplora las averías manifestadas en sus seguidores con un énfasis de conservación; no aprecia a Grotowski ni a sus discípulos y la atmósfera que les circunda. Siente admiración por la figura del acróbata (“generoso e impávido”, con su “frescor e inconsciencia”), según palabras de Maraini, y amor por las actrices: véase la *Storia di Piera* (Degli Esposti), conocida actriz e íntima amiga, o las páginas dedicadas a Polaire, Marguerite Moreno, Eleonora Duse...

Por otra parte el teatro, si queda en el territorio de la literatura, difícilmente puede ser asumido en su plenitud de lenguaje autónomo, y raramente nuestros escritores han realizado colaboraciones duraderas y desde el interior. Mérito de Dacia Maraini es haber desplazado esta consequentialidad, poniéndose continuamente en juego e investigando junto a las formas una dimensión ingenua, con resultados dramaturgicos a veces aparentemente simplificadoros y otras veces felizmente solucionados. También hoy que ha vuelto a ser esencialmente escritora, la experiencia teatral le queda como fermento vivo: sea en los textos dramáticos, (porque conoce por experiencia “qué son las partes calientes y las partes frías del escenario, qué es el movimiento en escena, qué quiere decir la iluminación de lo alto, del bajo, de lado” y escribe para personas y cuerpos en carne y hueso), sea en las novelas, que parecen secretamente alimentadas de la experiencia escénica con una dimensión de duplicación que se ha venido insinuando en su laboratorio del escritura.

Pero literatura y escena se han podido confrontar mejor gracias a la existencia

de una pasión generada por ambos: la pasión política en la especie del feminismo. Su empeño en este campo es conocido, (aunque no ha sido reconstruido históricamente de modo adecuado): ideó el Teatro de la Maddalena, un “teatro de barricada” según su definición, (Maraini, 2000) y durante veinte años gastó profusamente energías y dinero en ello. Aquella empresa se inauguró el 7 de diciembre de 1973 con el espectáculo *Mara, Maria, Marianna. Materiali per un discorso sulla condizione attuale della donna, scelti ed elaborati da Maricla Boggio, Edith Bruck e Dacia Maraini*:⁴ un espectáculo emblemático, sea por las modalidades productivas -un colectivo feminista que puso en tela de juicio los papeles tradicionales y privilegió la dimensión colegial-, sea por las temáticas y por el modo de presentarlas. Algunas mujeres hablaban de sí mismas: la joven siciliana María, oprimida por los celos del marido; Mafalda casada con un “marchettaro”; Mara, destruida por los dobles turnos de trabajo; Silvana y sus abortos; Anna, la estéril; y la burguesa, sentada en platea, que se levantaba para reclamar: “¡Ahora yo también quiero contaros mi vida!” (Maraini, 2000). La “Maddalena” luego, en sintonía con los recorridos del feminismo, iba a ir más allá de la denuncia y la dimensión social, pero ya este primer espectáculo contenía ideas nuevas: de la asunción de papeles generalmente cubiertos por hombres al privilegiamiento de la cifra biográfica y el monólogo.

Donne mie -es el título dado a una colección de poesías del 1974- podría comprender buena parte de la producción de Dacia Maraini: mujeres cualquiera (“los silenciosos verdugos” de sí mismas), a las desertoras de la “suerte femenina” por los caminos más inaccesibles. Le han inspirado dramas Sor Juana Inés del Cruz y Verónica Franco, Eleonora Fonseca Pimentel y Carlotta Corday, Maria Stuarda y la gran Elisabetta...

En Maraini es central la ansiedad de redescubrimiento, propia de un sexo largamente connotado por una situación de no-poder. Fijémonos por analogía en la Historia: si no hubieran existido historiadoras de las mujeres encontraríamos en los libros muchos nombres masculinos y algún raro nombre de reina o madre de héroes, masas femeninas en alboroto o figuras tan excepcionales por parecer sobretodo dotadas de “virtudes viriles.” El hecho es que operaciones de este tipo no se limitan a llenar vacíos, a añadir nombres y contenidos: la materia misma emana energía como “el fondo del abismo que grita”, para expresarlo con Artaud. Y quien la mira no puede quedar inerte, siendo necesario eliminar los automatismos, cambiar el punto de vista, aguzar la mirada. “Me he puesto miope a fuerza de escudriñar el vacío en busca de una señal de ambigua certeza, dentro de los ojos angélicos de mis ceremoniosos actores incapaces de escándalo y amor”, escribe Dacia. Y se abre luego el verdadero banco de prueba: en el territorio del lenguaje, donde la palabra es dueña. En la conciencia de que “el infrascrito neutral no existe” Dacia Maraini privilegia no el arraigamiento en un territorio, no la pureza por ahondamientos, sino una dimensión peligrosa de violación de frontera, estando entre varios lugares y buscando palabras nuevas en el espacio entre vida y arte, entre arte y política, entre individualidad y pertenencia de género, entre mente y cuerpo. Una dimensión conforme a esas mujeres que Dacia Maraini

4) (*Mara, Maria, Marianna. Materiales para un discurso sobre la condición actual de la mujer, seleccionados y elaborados por Maricla Boggio, Edith Bruck y Dacia Maraini*).

ha caracterizado con una voluntad de presencia en la batalla civil nunca aflojada, (piénsese en su actual empeño en la lucha contra la mafia y la cultura que la produce), todavía martilleante sobre ciertas cuestiones del feminismo sólo aparentemente superadas, en una justa dimensión de fidelidad a sí misma más allá de las modas. De otro lado, “la militante” siempre ha tendido a ampliar el espectro de su batalla política a las “enfermedades” del lenguaje como terreno de choque primario; y ha seguido interrogándose sobre la escritura dramática: sobre las cualidades del monólogo y el diálogo, así como sobre la naturaleza poética del teatro, unida al ritmo y al presente, mientras que la novela le parece más cerca del cine.

Hoy define el teatro “una línea vertical que se enlaza con el cielo por el interior de un pozo muy estrecho y cerrado que se enlaza con el universo” (1998); la referencia al mundo de la escena está siempre en la actualidad por las constricciones que pone: entre una palabra que no puede ser sólo cotidiana ni completamente literaria, entre soledad del “personaje” y diálogo, entre necesidad de comunicación y espíritu de revuelta, en una dialéctica enriquecida por la pertenencia feminista. Ejemplar puede decirse su disponibilidad a “ensuciarse” las manos, una disponibilidad rara, también éticamente notable para una escritora de éxito internacional: que parece reenviar a la línea del *Agit prop* dispuesta al arte, incentivando la apertura entre los dos términos. En este contexto, concluye Mariani (1998) -asumiendo el *Agit prop* en su naturaleza de arte en movimiento que elige no solucionarse- los más de treinta años de teatro que en Dacia Maraini no van a cerrarse.

2. EL TEATRO DE UNA ACTRIZ: FRANCA RAME. ARTE Y LUCHA POLÍTICA

Franca Rame es la intérprete femenina sobre quien y con quien Dario Fo escribe la mayor parte de los textos que, además de denunciar el poder, afrontan la condición femenina, a partir de *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* de 1963. Con los otros espectáculos de Fo como *Bocina y La Signora è da buttare* (también éste del '63), *Non si paga, non si paga* (del 1967), *Clacson e trombette* (del 1981), *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (del 1984) e *Il ratto della Francesca* (del '84, con cuyo texto Rame se convierte en protagonista absoluta) los personajes femeninos interpretados por Rame siempre adquieren mayor consistencia, con respecto a los papeles iniciales de “guapetona” de turno, simple pretexto para el juego teatral. “En los primeros años” -dice Rame- “era importante la actuación, pero dominaba sobre todo el personaje con sus vestidos y sus tics⁵. Sucesivamente llega el '68 y el feminismo, y los personajes adquieren una fisonomía diferente, por suerte” (Venezia, 1989: 157). Aquellos personajes se convierten en caracteres grotescos, que vencen o son vencidos por determinadas situaciones políticas y sociales.

Rame, más que intérprete, es autora de muchos textos escritos a cuatro manos, pero siempre ha sido una colaboradora en la “construcción” de los textos para teatro de Dario Fo. Subrayo “construcción” porque el mejor teatro de ambos está hecho no de personajes sino de situaciones. Los personajes tienden a las máscaras, por lo tanto a pretextos emblemáticos, al servicio de una situación. Así, cuando los dos conciben un

5) Manías, gestos físicos repetidos de manera obsesiva.

texto, lo hacen a estructura abierta, es decir privado de un guión completo del texto. Se inventan un diálogo sobre una situación paradójica o real y se sigue adelante como por una lógica natural, con conflictos que se desenvuelven, con un “gag” tras otro al mismo paso del discurso político.

El estilo teatral de la pareja Fo-Rame, se hace continuadora, por lo tanto, de la línea de la *Commedia dell'arte*, heredado por la familia de Franca, con su propio equipaje artístico. Fo, a tal propósito, dice haber recibido grandes paquetes de cañamazos de la familia Rame de hace dos o tres siglos, aprendiendo centenares de situaciones cómicas y bromas (*lazzi*), es decir módulos y soluciones típicas de la *Commedia dell'arte*, a los que cómicos y juglares se agarraron para cargar de efecto y subvertir algunos momentos ineficaces de la representación.

En el caso de esta pareja artística es difícil establecer la autoridad de un texto porque la de ellos, en realidad, es una escritura conjunta, o mejor, una re-escritura, como a menudo ocurre en la puesta en discusión de un texto y en la necesidad de reelaboración común. La actividad artística y literaria de uno es inseparable de la otra, puesto que la mayor parte de las obras han nacido de un intenso trabajo de colaboración. Como afirma Franca Rame en el '77, en una conversación publicada en *Teatro político*: “En el teatro de Darío, yo he tenido, desde siempre y cada vez más, un papel de colaboración, de control crítico [...] Es un tipo de colaboración que dura desde hace más de 20 años y que, salvo la redacción de los textos, invierte cada aspecto de nuestro trabajo. Si por ejemplo, mientras estamos probando una comedia, él tiene que acabar o reescribir alguna parte, deja todo en manos mías que soy una escrupulosa ‘alestidora.’” (Puppa, 1977: p. 142)

En la misma conversación, Rame lamenta la escasa consideración que recibe en la intensa actividad política y teatral que ha llevado siempre adelante junto con Darío Fo:

“De acuerdo: Darío es lo que es: un monumento, estupendo, bueno, maravilloso, ¡todo bellissimo! Pero, casualmente, yo también soy actriz; casualmente, *Canzonissima* la hemos hecho juntos;⁶ casualmente las decisiones más grandes de nuestra vida, no siempre pensadas sólo por Darío, las hemos tomado juntos. Pero nunca a nadie se le ocurre decir ‘han dejado la televisión’, no, es Darío Fo quien ‘ha abandonado’, porque él es la cabeza. Eso después de que hemos transcurrido noches insomnes para decidir juntos, porque una cosa parecida no la decide uno sólo. Me acuerdo que justo en aquella ocasión viene uno y me dice: ‘Necesito absolutamente un artículo de Darío’. Digo ‘Mira no está’. ‘¿Dónde está?’. ‘Está de viaje de Roma a Milán, ¡por lo tanto no está!’ Entonces aquél dice: ‘Hacemos así: el artículo lo escribes tú, y lo firmamos con el nombre de Darío.’ Que, creo, es el máximo de la humillación.

El hecho es que luego yo, por mi carácter, no avasallo, no me hago sitio a

6) En 1962, Darío Fo y Franca Rame escriben los textos y presentan *Canzonissima*, una de las revistas televisivas más populares de la Italia de entonces. La transmisión es censurada por las explícitas referencias políticas de los gags de Fo-Rame. La pareja, como protesta, rompe el contrato con la RAI-Tv.

codazos. Hago mi trabajo que, lo digo sin modestia, creo que es extremadamente importante para el colectivo, porque la organización de la compañía, el ocuparse de las ediciones de los discos, de los libros y de las relaciones con el exterior, y todo el resto son cosas esenciales. Efectivamente, sé que soy útil de manera determinante. Pero está aquel estupendo dicho, no recuerdo quien lo dijo: 'Las mujeres no cogéis nunca el Nobel.' 'Claro, porque no tenemos a las mujeres que nos ayuden a cogerlo', sentencia (Puppa, 1977: 141-142).

(Y particularmente apropiado, añadimos, al caso de la pareja Rame-Fo, dado que el Nobel ha llegado, efectivamente, treinta años después de esta declaración).

Desde finales de los años '70, Franca Rame, de musa inspiradora o intérprete irónica y graciosa, además de indispensable colaboradora, se convierte en dialéctica contraparte. Con el espectáculo *Parliamo di donne (Hablamos de mujeres)* la pareja Fo-Rame se propone afrontar los problemas del mundo-mujer con un gusto convencional de comedia brillante; pero el modo de tratar la figura femenina en esta obra no les gusta a las mujeres.

En los primeros años '70 el debate sobre el papel de la mujer y sobre las muchas formas de opresión a las que ésta está sometida se convierte en el argumento de fondo del mundo femenino, y no sólo femenino. En Milán y en Roma nacen grupos feministas que sustentan la separación de los hombres y se declaran autónomos de todo partido y corriente política: a menudo se expresan a través de grupos de autoconciencia, algunos de los que darán origen a los colectivos de *Lotta femminile* (Lucha femenina.). También las mujeres de *Lotta continua* (Lucha continua) deciden separarse de los compañeros varones, porque las jerarquías interiores de la organización, aunque revolucionarias, son fundamentalmente machistas. Los nuevos grupos pueden afrontar así temáticas exclusivamente femeninas y organizar formas de lucha y colaboración que pronto se convierten en modelo y ejemplo para las fuerzas de izquierda.

En el teatro se hace, por lo tanto, cada vez más fuerte la necesidad de escribir obras sobre la figura femenina en las que el personaje no viva sólo en el ámbito de la vida privada, sino que ocupe un lugar determinado en la sociedad, reflejando sus problemas, las limitaciones, las injusticias.

La sensibilidad artística de Franca Rame no huye de esta nueva atmósfera de revisión crítica, y entonces decide intervenir en primera persona en la redacción de los textos de su compañero, Darío Fo (Puppa, 1977: 143).

Así, en este clima rico en fermentos ideológicos y debates políticos, nace la primera obra escrita a cuatro manos: *Tutta casa letto e chiesa (Toda casa cama e iglesia)* (Fo-Rame, 1979). El texto está compuesto por una serie de personajes femeninos diferentes: la "despistada-tonta" de las primeras comedias ya ha alcanzado una conciencia existencial diferente. Junto con la obrera y la mujer pequeño-burguesa, más resignadas a su condición de atávica sumisión, nacen como personajes trágicos *Medea* o *Ulrike Meinhoff*. Además, un nuevo elemento aúna estos escritos y los diferencia de aquellos precedentes: para evidenciar la condición de la mujer, a la ironía, al gusto de lo grotesco y de la paradoja, se asoma lo "trágico".

Protagonista de *Tutta casa letto e chiesa* es la condición de la mujer y de sus servidumbres sexuales. Rame desempeña un papel decisivo y de mayor independencia ideológica en la construcción de un texto, nacido en encuentros, discusiones y testimonios de mujeres de toda Italia.

En la fase inicial el espectáculo, en apoyo de las luchas feministas, se representa en circuitos particulares vinculados al movimiento, y su provecho se devuelve para sustentar causas políticas como la ocupación de las fábricas, la organización de consultorios y la colección de fondos para presos.

En los años siguientes los textos se reelaboran, se transforman y casi reconstruyen ex-novo en un espectáculo que ya se ha convertido en muy popular y que Rame lleva sola en gira por Italia y por Europa, mientras Fo está empeñado en las varias versiones de su *Misterio Bufó*.

La primera representación, en el palacete Liberty de Milán en 1977, está compuesta por cinco monólogos todo recitados por Franca Rame: *Il risveglio*, *Una donna sola*, *La mamma fricchettona*, *Abbiamo tutte la stessa storia* y *Medea*. El texto publicado en el '77 incluye también el *Monologo della puttana in manicomio*, *Accadde domani*, *Io Ulrike grido* y *Alice nel paese senza meraviglie*. Luego se agregarán dos nuevos episodios: *Contrasto a una voce sola* y *Michele lu Lanzone*.⁷

Los personajes femeninos y las situaciones descritas ofrecen ocasiones de comicidad irresistible, pero describen sobretudo la condición dolorosa y atormentada de la mujer que se convierte a menudo en polémica y enfadada. Títulos como *Una mujer sola*, *Medea*, *Alicia en el país sin "maravillas"*, sugiere imágenes divertidas y amistosas e indica que el sujeto inspirador es la mujer de hoy, espejo y testigo de la realidad social y política en la que vive y en la que el mismo público puede reconocer la misma cotidianidad.

El pasado ya no es un filtro para analizar y representar el presente: la condición de la mujer, convertida en protagonista, irrumpe en la escena sin mediaciones. La libertad sexual se ha convertido en la meta que hay que alcanzar para romper las cadenas con las que la mujer está atada, ángel del hogar y procreadora incansable. La yuxtaposición de los temas ideológicos con la realidad cotidiana crea sobre la escena momentos de comicidad hilarante y dramatismo insostenible. Justamente esta yuxtaposición hará de *Il Risveglio* y *Una donna sola* las obras más conocidas y apreciadas por el público, que en ellas se identifica más fácilmente: con ellas se ríe y con ellas tolera la cotidianidad de las que toma conciencia parcialmente y parcialmente entrevé la vía de salida.

Con *Coppia aperta* (Fo-Rame, 1984) continúa acentuándose la mayor caracterización de los papeles femeninos iniciada en los años anteriores por la pareja de autor-actores Fo-Rame. El espectáculo estaba compuesto por tres trozos: *Coppia aperta quasi spalancata*, *Rientro a casa*, *Lo stupro* (*Pareja abierta casi abierta*, *Regreso a*

7) Nos es sencillo proponer la traducción de los títulos de las obras de Franca Rame en castellano pero nos lo proponemos. Los que se han dado son respectivamente los siguientes: *El despertar*, *Una mujer sola*, *La mamá fricchettona*, *Todas tenemos la misma historia* y *Medea*. *Monólogo de la puta en el psiquiátrico*, *Ocurrió mañana*, *Yo Ulrike grito* y *Alice en el país sin 'maravillas'*. *Contrasto a una voz sola* y *Michele el Lanzone*.

casa, La violación),⁸ tres historias de encaje sobre la mortificación de la mujer y sobre la consiguiente quiebra del hombre. Muchos elementos presentes en pasado sobre la exploración de la condición femenina están enfocados con una conciencia crítica más madura y articulada.

Coppia aperta quasi spalancata señala un verdadero viraje en el teatro femenino de Fo-Rame; el texto refleja de manera puntual las ideologías corrientes de rotura institucional de la unión familiar y apertura posible de la pareja hacia más relaciones amorosas, la síntesis, legible en filigrana, de la realidad de los años '80: del vacío existencial en el ocaso de los mitos y de las esperanzas de los años del empeño político a la frágil toma de conciencia antinuclear, a la problemática de la droga y del aborto, hasta las dudas, los miedos al valor de ser mujer como Antonia, la protagonista femenina de *Coppia aperta*. Con ella se sale de la dimensión contingente de la realidad social y política del teatro de Franca Rame para arribar a una dimensión más amplia, casi universal, de la condición femenina. En escena hay, en efecto, una pareja regularmente casada, obligada a echar las cuentas con los desengaños de los años '80 pero también con el papel del macho que identifica con la locura el adulterio de la mujer: “[...] Me pareces convertida en... no sé cómo decir..., completamente extraña, de otro mundo.” (Fo-Rame, 1984: 17).⁹

Coppia aperta es, pues, un acto de pública acusación de la falsa apertura masculina que pretende ser tal hasta que es el hombre quien establece las reglas de la subversión matrimonial, aunque la conclusión demuestra que el desempate de la mujer es, en realidad, otro tipo de derrota.

Perseguido por las polémicas sobre una legislación que pasa desenvueltamente sobre los derechos a las mujeres cuando padecen violación (enmiendas del parlamentario Casini) y del testimonio de la dramática experiencia vivida en primera persona por Franca Rame, nace el monólogo *La violación*, parte conclusiva de la trilogía de *Coppia aperta*.

Su clave de lectura, escamondada como está de toda duplicidad irónico-dramática (elementos a menudo presentes en la producción teatral de Fo-Rame inspirada en la condición femenina), está, no podría ser de otra manera, en el psicodrama verbal que reproduce la intensidad de la violencia física. En el centro de la escena está la mujer, la contraparte masculina es animada por las palabras de Rame que describe la violencia: aquella perversa de los violadores o la otra hipócritamente institucionalizadas de médicos, abogados y policías que con su pegajosas preguntas-trampa durante el juicio no hacen más qué añadir otra violencia a aquella consumada sobre el cuerpo de la mujer.

La violación es quizás el punto más alto de la denuncia-testimonio del teatro “solista” de la Rame en su viaje dentro del planeta femenino, blanco de violencias y abusos individuales o colectivos, criminales o institucionalizados, vulgares o sofisticados, pero siempre violencias. Es un monólogo desgarrador, la representación teatral de una violencia realmente padecida por Rame. Se nota en este monólogo la misma intensidad de desesperada denuncia de *Io Ulrike* donde la mujer superó la

8) *Pareja abierta casi abierta extendida, Regreso a casa, La violación*.

9) *Ibid*, p.17.

conflictividad de su propia relación personal con el hombre para arribar a la relación con la sociedad entera, formada y dominada por hombres.

Con el monólogo se entra en lo vivo de la batalla civil a favor de los derechos de las mujeres, olvidándose de las terrenales caricaturas, gags y duplicidad realidad-ficción con todos los límites y las virtudes de un teatro influenciado por la realidad del momento.

Es un teatro éste donde el silencio desempeña un papel determinante, tanto sobre el escenario con las pausas, cuanto entre el público con la implicación, la adhesión y el impacto emotivo de parte de los espectadores. Fo está siempre presente, pero la historia está todo en lo femenino y no es difícil ver en el epílogo de la fallida denuncia final de la agresión, un rechazo de la mujer, además de su desconfianza de fondo, en el gritar su drama a un mundo de hombres: “[...] Oigo sus preguntas. Veo sus caras... sus sonrisas... lo pienso una y otra vez. Luego me decido. Vuelvo a casa. Los denunciaré mañana.” (Fo-Rame, 1984: 31)

También el monólogo de *La madre*, presentada por primera vez al público en el Teatro Cristal de Milán el 24 de marzo de 1980, dentro del espectáculo *Fabulazzo Osceno* (Fo-Rame, 1982), afronta el problema del terrorismo desde un ángulo completamente nuevo: es la madre, esencia de la feminidad, que se baja en uno de los problemas más candentes de aquellos años y que parecen no tener nada que ver con la maternidad.

Protagonista es una mujer que descubre por las noticias del telediario que su hijo de 26 años es un terrorista que acaban de capturar por haber disparado a un agente. La madre demócrata y progresista, pacifista convencida, educadora atenta y sensible a las teorías pedagógicas más modernas, al principio del monólogo se dirige al público invitándolo a utilizar su imaginación para reconstruir el cuadro de la situación: la de una madre cualquiera, con un hijo normal que ella ve todos los días, del que cree conocer todo y del que se entera de que es un brigadista. Pasan entonces en reseña, en un rápido *flashback*, las varias fases del crecimiento y de la educación del hijo, desde los primeros meses de vida, a los años escolares, a los de la contestación política, para tratar de entender dónde pudiera haberse equivocado.

La figura y los discursos de la acérrima madre moderna son en realidad funcionales en el polémico ataque que sigue justo después, contra el estado, los fascistas y los violadores. Y no ha sido ningún Lenin mal interpretado la causa de la lucha armada, cuanto más bien la corrupción y la injusticia de un gobierno transformista o los largos procesos-farsa por varias matanzas con fondo político ocurridos en Italia en aquellos años. La descripción de la cárcel especial y su encuentro con el hijo, a través de un muro impenetrable de cristal, precedido además de la aberrante visita médica, con perquisición anal y vaginal, absuelve en una clara función contrainformativa culminante en la descripción del sueño. Aquí ella lleva al proceso a su hijito de cinco años, brigadista que ha entrado hace poco en la banda armada al que se le sugiere denunciarse como arrepentido, proveyendo nombres e informaciones sobre los compañeros. Pero en el sueño se levanta de improviso una nube de humo que esconde a la vista al pequeño: cuando por fin lo recupera, se encuentra entre los brazos al hijo muerto: “[...] He capturado a mi hijo! He hecho mi deber de ciudadana demócrata que tiene confianza en las instituciones. Se lo entrego Sr. juez... ¡Ay!... ¡lo siento... he

apretado demasiado! ¡Lo he estrangulado! Ha muerto.” (Fo-Rame, 1982: 267).

Como en *Medea*, el papel de la madre es puesto en relación con el poder, pero aquí el poder del hombre sobre la mujer es reemplazado por el del estado. En ambos casos el discurso político antepuesto a exponer y desmitificar las causas de la opresión se mezcla con el discurso personal de la batalla ideológica de la mujer que lleva a una mayor toma de conciencia, pero también a una incertidumbre más compleja. En el monólogo de *La madre* se advierte por primera vez el vacío ideológico determinado por la crisis de la teoría y de la organización revolucionaria. El ejemplo del *katanga* (representante del servicio de orden de la universidad Estatal de Milán), que hoy reniega todo su pasado político y “escupe sobre el '68 y sobre las tonterías hechas” (Fo-Rame, 1982: 261), ofrece a Rame la posibilidad de apalear todos aquellos “removidos” que en tiempo de crisis marxistas renuncian a la lucha y se burlan de los viejos ideales: reafirmando al revés la necesidad de combatir contra la opresión. A pesar de los tiempos oscuros en los que vivimos, son justamente los personajes femeninos de Franca Rame llamados a enriquecer y completar este teatro popular y político: sus mujeres matizadas y pluridimensionales son, en efecto, una imagen indispensable y necesaria en el universo de los oprimidos del teatro de Fo.

Completa este mundo de criaturas trágicas y grotescas a la vez, Giulia, la protagonista de *Una giornata qualunque (Un día cualquiera)* (Fo-Rame, 1986). Una mujer ya no tan joven, separada del marido, que decide terminar sus días. Prepara por lo tanto un vídeo-tape para el cónyuge en que filmarse mientras cuenta las razones de su decisión. Pero el discurso de despedida de la vida es interrumpido por una serie de llamadas de mujeres que buscan a un psicoanalista: su número de teléfono, de hecho, ha sido publicado por error en una revista médica. A pesar de sus protestas, al final, exhausta, acepta el papel de analista y escucha paciente las vicisitudes dolorosas, a veces absurdas, a veces trágicas de sus pacientes. Y eso le permite reflejar, indirectamente, las propias.

Representado por primera vez en Milán en octubre de 1986, *Una giornata qualunque* es una obra importante porque señala la última etapa en el itinerario de liberación de la mujer y su intento de liberarse de los condicionamientos de dos mil años de historia. La decisión final del suicidio adquiere por lo tanto un sentido particular: después de décadas de luchas, de esperanzas, de rabia, la mujer independiente, “liberada”, capitula frente a la soledad y a la incapacidad de administrarse “su” vida. Es incapaz de conformarse y aceptar el “ritual” de un juego ya poco interesante: lo real es demasiado desilusionante, las ideas “espléndidas” se han revelado inútiles, y las utopías se han quedado tales; la necesidad de conformarse con un mundo de “paraculi, opportunisti, ipocriti [...] venditori ambulanti di dignità e di sederi...” (Fo-Rame, 1986: 13) es intolerable. Giulia tiene ganas de morir, pero serán justo las llamadas de mujeres igualmente desesperadas las que le den fuerza, las que le hagan sentir menos sola y aislada, obligarla a enfrentarse con realidades peores que la suya y a hacerle relampaguear resquicios de esperanza. Pero dura poco: porque justo cuando, arrinconados los problemas personales, recobra las energías para ayudar a una verdadera doctora que ha decidido suicidarse con el gas, y se dirige a la policía para pedir ayuda, será justamente la institución de cuya ideología se ha librado apenas, la que le dé el golpe final: se le tomará por loca y será llevada al manicomio.

Para Franca Rame, *Una giornata qualunque* es el texto más bonito de los años '80, al menos como estudio de un personaje femenino, lo que mejor compendia la historia de las mujeres de estos últimos años. Es un texto que la actriz quiere mucho: "...porque está dentro el sufrimiento de mil millones de mujeres, su condición de malestar. No es el caso de que estén traducándolo en todo el mundo. Está el malestar de una mujer que llega a los cincuenta años, tiene su trabajo, un sitio en la sociedad y de repente se encuentra sola justo en el momento en que es más justo que le sea cercano el hombre con el que ha vivido durante muchos años." (Venezia, 1989).

La comedia, desde un punto de vista rigurosamente teatral, le ofrece a la actriz la posibilidad de exhibirse en una gama de matices interpretativas más rica que nunca. Pero desde un punto de vista ideológico, personajes como Giulia de *Una giornata qualunque*, *La madre*, *Ulrike* y Antonia de *Coppia Aperta* son expresiones de un momento preciso: nacen directamente de las temáticas de aquellos años.

En los años '90 Rame escribe, con la colaboración de Dario Fo, los dos textos: *L'eroína y Grasso è bello!* (*La heroína y ¡La gordura es bonita!*). Representados por primera vez en un espectáculo en el Teatro Rasi de Ravenna el 26 de noviembre de 1991; sucesivamente escribe, *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (*¿Sexo? Gracias, tanto para probar*), puesto en escena por primera vez el 18 de noviembre de 1994 en el Teatro Municipal de Cervia. El texto de este último espectáculo ha sido actualizado el día de la última representación, acaecida el 22 de octubre de 1998 en el Teatro Regio de Parma y ha sido publicado en el '98 junto con *L'eroína y Grasso è bello*, por Einaudi, como XIII volumen de *Le Commedie di Dario Fo e Franca Rame* (Rame, 1998).

La heroína, como escribe Franca Rame en el prólogo a esta edición, es heroína entendida ya como droga, ya como madre heroica (Rame, 1998: 5), la protagonista de hecho es *Madre tossicorum*, madre de dos chicos y una chica, los tres drogadictos: los primeros dos muertos por sobredosis y la última, Anna, es hija de Carla, la protagonista de la historia, a quien trata desesperadamente de salvar de la droga y la ata a la cama, procurándole ella misma la "cosa", con mil expedientes.

La comedia es una denuncia de la difusa llaga social que es la droga y contra la que Rame propone como solución la legalización de la misma, indispensable para romper el inmundo mercado y sacar a los jóvenes de las calles, de los robos, de la prostitución, de las cárceles. Pero también es un escrito de acusación de la falta de amor de nuestra sociedad que deja que haya chicos que se drogan.

Grasso è bello trata de la condición de la mujer, ya no tan joven, abandonada por el marido por una bonita veinteañera. Es un tema recurrente, que hallamos, en otros textos de la Rame como *Una donna sola* y *Una giornata qualunque* (hace pensar en la figura de Giulia de *Una giornata qualunque*).

Como aclara Rame, "hay mujeres que por la desesperación de encontrarse solas empiezan a atracarse de pastillas... pastillas para dormir, pastillas para despertarse, psicofármacos... y luego acaban en el manicomio. Conozco más de una. Otras empiezan a beber -de hecho se sabe que las más grandes consumidoras de alcohol son las amas de casa, que a menudo acaban alcoholizadas. Luego están las que engordan de melancolía...." (Rame, 1998: 6) y es el caso de Mattea, la protagonista de *Grasso è bello!*

L'eroína y Grasso è bello! son comedias irónicas en clave grotesca -pero

terriblemente dramáticas y verdaderas- sobre los problemas de la condición de la mujer, sobre los hijos, las traiciones, las infidelidades, y sobre “él que envejece y no lo sabe... ella que envejece y lo sabe... etcétera.

Sesso, grazie tanto per gradire es un monólogo hilarante, un discurso sobre la sexualidad desde el punto de vista de Rame misma como mujer, un discurso en parte autobiográfico sobre sus experiencias y desventuras con el otro sexo como niña, como adolescente, como mujer adulta y como madre; discurso en el que es fácil la identificación de muchas mujeres desde los 30 años en adelante. El monólogo en cambio, se dirige sobre todo a las chicas y a los chicos jóvenes que, según encuestas publicadas, demuestran todavía una sorprendente ignorancia sobre la sexualidad a pesar de la pornografía que hay alrededor (Fo-Rame 1998: 209-210). Y por fin se dirige a los padres que, con sus legados culturales sobre la sexualidad, a menudo comprometen la vida de los chicos. Una vez más, se trata de un monólogo que denuncia la necesidad, en Italia, de una ley sobre la educación sexual y un serio campo de sensibilización y prevención del SIDA.

Está claro, pues, que en todo el teatro de Rame hay política, ya que siempre hay un intento preciso de hacer tomar conciencia y de denunciar una situación social. La actividad teatral de Franca Rame deriva, de hecho, de una precisa elección ideológica y política basada en la denuncia de la situación femenina y sobre el intento de contribuir a la lucha por la emancipación de la mujer, desde los años '60 hasta ahora. En los textos representados por Rame está toda la vida y la política italiana de estos últimos cuarenta años, con una atención especial a la condición femenina.

A propósito de la definición de la actividad teatral suya y de Fo y de la escisión entre una primera fase no política, con el predominio de las comedias más convencionalmente brillantes, y una segunda fase desde el fin de los años '60 en adelante, Rame reafirma lo que Fo sustenta, que no sólo su teatro es en general un instrumento político, sino que el teatro en general lo es, como lo es el arte entero. Fo dice a propósito que “Todo el teatro es político, todo el arte es político [...] por lo tanto cuando se dice teatro político en realidad se suma un inútil adjetivo especificativo.” Rame refuerza, diciendo:

Nunca ha existido un teatro no político o apolítico, ya que también el de pura evasión, lo que sirve para no pensar, para no tomar “parte”, para evitar la toma de conciencia y el empeño, es teatro político y como... es la política de las clases dominantes. Pero a propósito del primer teatro de Darío, (*y de Franca Rame, n.d.r.*) aquello era todo menos un teatro de evasión, era ya verdadero teatro político de empeño, con una clara colocación de parte en el juego satírico, en la denuncia... Así es tanto que el “régimen” de entonces enseguida se dio cuenta y buscó por todos los medios pararnos y encogernos los espacios de acción (Rame, 1977: 129).

Por lo tanto, observa Rame, ya en el origen su teatro era político. La pareja y su actividad artística no ha nacido con una precisa ideología, sino que ha madurado con el movimiento y con las luchas, y su teatro ha crecido junto a ellos, volviéndose más preciso en su ser político (Rame, 1977: 132-133).

3. LAS DIFERENCIAS EN EL RECORRIDO PARALELO DE DOS DRAMATURGIAS EN EL CRUCE DE LA ESCRITURA SOCIAL Y EL FEMINISMO

En el 1978, en el teatro de la Magdalena, se representa *Diálogo de una prostituta con un cliente suyo*, un texto muy provocador que se convierte en un éxito notable y sobre todo internacional, representado en más que 30 países. Es ésta la fase en la que Dacia Maraini se mueve en el teatro por empeño social. En los años setenta, la escritora crea un teatro-denuncia, rico en estímulos, que afronta temas neurálgicos como el aborto, el poder político, la cárcel, el papel de la mujer en la sociedad. *Pièces* que han abierto debates y discusiones contribuyendo a una mejoría de situaciones de gran importancia social.

En eso Dacia Maraini se acerca al trabajo de Franca Rame: ambas se dirigen al teatro como una forma de protesta social y política. Es también señal de los tiempos, porque ambas comienzan a escribir para el teatro en los años '70 como reflejo de la toma de posición social y feminista: el teatro es desde siempre el espacio aparentemente inocuo para la actividad política porque es disfrazado como forma de arte y forma de entretenimiento. Así para las intelectuales del '70 el teatro se convierte en un cartel, un credo, el escenario desde el que representar y hacer reflejar la situación social y política de las mujeres.

Pero la diferencia más relevante entre las dos autoras está en el modo en que entienden el teatro. Para Rame el teatro es vida, imprevisto, improvisación: el teatro es "su" vida, porque en el teatro ha vivido, y al teatro se dedica desde que era niña, primero como actriz heredera de una conocida familia de comediantes de la *Commedia dell'arte*.

La relación con el teatro es una relación de oralidad y colectividad, es plurívoco, pluridiscursivo y plurifónico (Bajtín, 1963; 1965), y no sólo en el sentido bajtiniano, sino en el sentido literal: en el teatro no hay espacio para el individualismo, para la soledad, incluso cuando no se recita sino que se escribe por el teatro.

El recorrido de Maraini es opuesto: ella nace como escritora para llegar al teatro, del que tendrá que ocuparse también de la organización, de la financiación, de la puesta en escena y aprenderá a vivirlo desde el interior, conociéndolo hasta el final debiendo preocuparse incluso de los aspectos técnicos de la representación como declara en el prefacio de su *Fare teatro* (2000). Con el teatro, Maraini tiene que medirse con "el otro", con el lector implícito por ella supuesto (Eco, 1979; 1990), y con aquel explícito, empírico, real, que es su público, con el que su texto se enfrenta físicamente en cada representación. La relación con el teatro es física, y no sólo con el público, sino que es una relación continua entre el autor y los actores, los técnicos de las luces, los directores, los empresarios, los escenógrafos, con los sastres, con los apuntadores.

La otra diferencia importante que mantiene con Rame es el aspecto cómico, que aparece de paso en Maraini, pero no es nunca el fondo de un texto suyo y tampoco un estilo suyo. Como afirma la misma Maraini: "Me gusta jugar con la comicidad. A menudo en mis textos aparece este lado cómico que tengo. Bajo la comicidad, pero filtra lo amargo de la realidad social. En todo caso, me gusta que los personajes sepan bromear: es una constante de mis textos teatrales. Sólo cuando elijo un tono lírico la comicidad desaparece: el lirismo no se lleva bien con la ironía" (Maraini, 1998).

En Rame, en cambio, lo cómico lo es todo. Además de hacer por elección ideológica un teatro basado en la ironía, lo cómico es necesario por motivos prácticos porque en su teatro la actriz es la única intérprete sobre la que tiene que construir y desmontar situaciones y lugares comunes que de por sí producen hilaridad. Y la característica de la *pièce-monólogo* enfatiza este aspecto, ya que la actriz tiene que jugar también con muchos registros lingüísticos que producen un efecto, en la mayoría de los casos, ridículo, grotesco; y, además, a menudo implicando a los espectadores con toques de improvisación cómica que otorgan cierto frescor, inmediatez y popularidad.

De hecho otra diferencia básica es que los textos de Franca Rame son comúnmente monólogos, mientras que el teatro de Maraini está basado en los diálogos, que incluso cuando son irónicos o punzantes siempre son físicamente a más voces, dado que el diálogo de Maraini es un diálogo físico: sus textos teatrales, en efecto, siempre están concebidos para más de un/una intérprete, o incluso sólo para dos personajes femeninos, como por ejemplo en *Maria Stuarda*. Sin embargo, paradójicamente, por el criterio bajtiniano, gracias a la ironía con la que se construyen las *pièces* de Rame, la plurivocidad y la polifonía (Bajtín, 1963) están omnipresentes, e incluso, en mayor medida también, en sus monólogos y en sus puestas en escena jugadas sobre su única presencia.

3.1. Analogías: La necesidad de una escritura femenina

¿Qué tienen en común las dos dramaturgas? El hecho de escribir un teatro femenino, un teatro hecho por mujeres, y por papeles femeninos, que siempre escasean en el teatro italiano. Pero también es teatro femenino porque escriben teatro desde el punto de vista femenino, cosa que pudiera ser también hecha por hombres, como se ha intentado desde siempre por grandes dramaturgos, pero siempre con grandes contradicciones como, por ejemplo, Flaubert con *Madame Bovary*. En el caso de este último, a pesar del notable y merecedor esfuerzo de trazar la psicología femenina de su personaje Emma, a la que tanto ha querido, en un determinado momento de la narración se da cuenta que describir su recorrido y compartir su suerte comporta el riesgo de la identificación con esta mujer, situación que se vuelve algo embarazosa y molesta, y llega a odiarla; luego para liberarse de ella, para tomar distancias con ella, Flaubert castiga duramente a Emma dedicando los últimos tres capítulos de su novela a la muerte de su heroína, con tal violencia y sadismo que afectan por su ferocidad y por el tesón en la descripción de la agonía interminable, el vómito de sangre, el corte del pelo, la boca como un agujero negro y horrible. La identificación total con un personaje femenino no es posible para un escritor varón, le amenazaría con perder su identidad.

Por eso, Maraini y Rame escriben sobre todo de mujeres y para mujeres, y no de propósito, ni sólo por un hecho ideológico, sino porque los textos teatrales son pobres en papeles femeninos, como lamentan todas las actrices. Y eso no ocurre sólo en el teatro italiano contemporáneo, sino que el gran teatro clásico siempre ha sido pobre en papeles femeninos, excepto por el paréntesis de la *Commedia dell'arte* donde las mujeres han gozado de cierta "presencia"; de todas maneras, después de *La Commedia dell'arte*, las mujeres teatrales en los siglos siguientes han vuelto atrás con respecto a aquel momento de libertad.

A propósito de *Commedia dell'arte* conviene recordar, como hace Maraini -

pero también según acreditados estudiosos de teatro-, que la verdadera razón del gran éxito de esta forma teatral italiana conocida, apreciada y exportada al extranjero desde el Renacimiento, no está justificada por la novedad de la improvisación, de la alegría de las máscaras, del nacimiento del verdadero teatro popular, sino más bien por el hecho que con la *Commedia dell'arte*, por primera vez, aparecen las mujeres en escena, y no sólo para recitar historias ajenas sino para poner en escena sus mismas ganas de libertad. Es el caso de Isabella Andreini que decretó el extraordinario éxito y la suerte del grupo de los cómicos *Gelosi*, requeridos por las mejores cortes de Europa. Junto con Eleonora Duse, Isabella Andreini, de hecho, sigue siendo la actriz más célebre del teatro italiano.

Y es gracias a la *Commedia dell'arte* que las mujeres pueden expresar en primera persona, aunque de manera estilizada, sus propios intereses. Hasta entonces el teatro era considerado como el lugar de la trascendencia, el espacio en el que uno se interrogaba sobre la suerte del hombre, sobre su relación con la muerte y con el cielo. Y dado que las mujeres eran consideradas impuras, estaban excluidas del teatro. En el teatro griego las mujeres eran tabú, no podían representar ni tampoco subir al escenario: los papeles femeninos eran representados por hombres con máscara femenina. El actor, al principio, salía de detrás de la *skéné* y se ponía la peluca que representaba a Medea, Clitemnestra o Fedra, grandes personajes femeninos aunque las mujeres tampoco estaban admitidas en platea. Y lo mismo ocurrió en el teatro romano. Solamente con la decadencia romana, en el 50 a.C., aparecieron mujeres en escena, aunque en papeles decorativos. El teatro medieval no hizo excepción: era recitado por frailes que se disfrazaban de Virgen, de Santa o de Virgo.

El teatro siempre ha sido considerado un lugar sagrado, reservado, sexista, y no es una prerrogativa exclusiva de la tradición occidental. Aún hoy en día en el teatro *No* las mujeres son excluidas; es un teatro hecho por hombres que interpretan los papeles de mujer con máscaras y vestidos femeninos, justo como hacían los griegos.

En el teatro de Rame y Maraini, éste es femenino no en términos de estilo o contenido, lo que depende de la personalidad diferente de las dos mujeres. En Rame, el teatro tiene un estilo -señal también de una poética- cómico, socarrón, irrisorio, irónico, punzante, pero también divertido, muy afín a su compañero de vida y teatro, Darío Fo, con el que a menudo ha colaborado, escribiendo comedias "a medias". El de ellos es siempre un teatro de situaciones, indudablemente pre-concebidas para tratar de problemas universales, pero también creadas como pretexto para implicar al público con la improvisación. En Maraini, repetimos, el teatro tiene un estilo más íntimo, introspectivo, reflexivo, típico de investigación psicológica a veces y, sobre todo, lírico. Y es un teatro de personajes, predominantemente femeninos, pero no sólo. El teatro de Maraini tiene un ritmo que lo acerca a la poesía, como ella misma admite. El suyo es un teatro hecho de ritmo, que se podría transcribir como un dibujo geométrico, una proyección que representa una figura gráfica. La propia Maraini sustenta que, en su caso, hay más relaciones entre el teatro y la poesía que no entre el teatro y la prosa, aunque de vez en cuando la prosa es utilizada por la escena.

Pero ambas hacen un teatro femenino de aquella escritura que asume una subjetividad histórica: es una cuestión de punto de vista, de perspectiva. Cuando un hombre se pone a escribir un libro asume una subjetividad que no es sólo la suya,

personal, sino también la de su género y es histórica. Como dice Maraini:

El infrascrito neutral no existe: tampoco los científicos pueden pretender ser neutrales; siempre hay una perspectiva, que se identifica a veces con lo universal. Así como en la gramática italiana, lo universal es masculino y lo femenino es su derivación. Dónde hay un género masculino y uno femenino, el adjetivo casa con el masculino, sometiéndose a una verdadera jerarquía. Por otra parte no es que se pueda modificar el lenguaje en un pispás. Pero es importante ser consciente de esa jerarquía (Maraini, 1998).

Cuando una mujer escribe, asume una subjetividad histórica que es también de género. Su mirada, por mucho que pretenda ser “objetiva” y universal, siempre tendrá una perspectiva femenina, una óptica femenina. Lo que no tiene nada que ver con el estilo, o menos aún con el contenido, porque las mujeres no hablan de cosas que conciernen sólo a las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M., *Problemy tvorcestva Dostoevskogo*, Sovetskij Pisatel', Mosca, 1963; tr. it., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, a c. di G. Garritano, Einaudii, Torino, 1968.
- BAJTIN, M., *Tvorcestvo Fransua Rable I narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Rennansa*, Izdatel'stvo Mosca, 1965; tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.
- BANDINI BUTI, M. (a cura di), *Enciclopedia Biografica e Bibliografica italiana*. Serie VI. *Poetesse e scrittrici*, Roma, Ist. Ed. Italiano, 1941-42.
- CANONICI FACHINI GINEVRA, *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal sec. XIV fino ai nostri giorni*, Venezia, 1824.
- CROCE, B., *Isabella Andreini*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. III, Bari, Laterza, 1952.
- DE ANGELIS, F. R., *La divina Isabella: vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1991.
- DI PAOLO, P., “Le stagioni di Dacia Maraini. Lo stile dell'anatra: lettura critica dell'opera della scrittrice”
- ECO, U., *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979 (ed. 2001).
- ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- FERRONE, S., “L'invenzione viaggiante. I comici dell'arte e i loro itinerari tra Cinque e Seicento”, In *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, *Atti del Convegno Internazionale, Torino, 6/8 aprile 1987*, Genova, Costa & Nolan ed, 1989.
- FO, D., *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Franca Rame, Torino Einaudi, 1987, p. 285
- FO, D., *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, vol. I, Milano, Mazzotta, 1970.
- MARAINI, D., opere teatrali edite:
- MARAINI, D., *Il ricatto a teatro e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1970
- MARAINI, D., *Viva l'Italia*, Torino, Einaudi, 1973

- MARAINI, D., *La donna perfetta; seguito da Il cuore di una vergine*, Torino, Einaudi, 1975
- MARAINI, D., *Don Juan*, Torino, Einaudi, 1976
- MARAINI, D., *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, Padova, Images 70, 1978
- MARAINI, D., *I sogni di Clitemnestra e altre commedie*, Milano, Bompiani, 1981
- MARAINI, D., *Lezioni d'amore e altre commedie*, Milano, Bompiani, 1982
- MARAINI, D., *Stravaganza*, Serarcangeli, 1987
- MARAINI, D., *Veronica, meretrice e scrittrice*, Milano, Bompiani, 1992
- MARAINI, D., *Fare teatro, 1966-2000*, Milano, Rizzoli, 2000
- MARAINI, D., *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974.
- MARAINI, D., *La vacanza*, Roma, Lerici Editore, 1962.
- MARAINI, D., *Attori e altri attori*, Giugno 1970.
- MARAINI, D., *Donne mie* (raccolta di poesie), Torino, Einaudi, 1974.
- MARAINI, D., *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, Padova, Mastrogiacomo-Images 70, 1978.
- MARAINI, D., *Lettere a Marina*, Milano, Bompiani, 1981,
- MARAINI, D., *Treno per Helsinki*, Torino, Einaudi, 1984.
- MARAINI, D., *La lunga vita di Marianna Ucraia*, Milano, Rizzoli, 1990.
- MARAINI, D., *Viaggiando con passo di volpe* (raccolta di poesie), Milano, Rizzoli Editore, 1991.
- MARAINI, D., *Il sommacco. Piccolo inventario dei teatri palermitani trovati e persi*, Palermo, Flaccovio, 1993.
- MARAINI, D., *Bagheria*, Milano, Rizzoli, 1993.
- MARAINI, D., *Dolce per sé*, Milano, Rizzoli, 1997.
- MARAINI, D., "Il mio teatro" e "Il dialogo nel romanzo": interviste con il pubblico, *Prove di drammaturgia* 6, anno IV - numero 1 - giugno 1998.
- MARAINI, D., *Fare teatro, 1966-2000*, Milano, Rizzoli, 2000.
- MARAINI, D., "Dacia Maraini e il teatro: una storia di trent'anni e più" *Prove di drammaturgia* 6, anno IV - numero 1 - giugno 1998.
- MAZZONI, S., "La vita di Isabella", in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini, "Culture teatrali", (primavera 2004), n° 10, pp. 85-105.
- MELDOLESI, C., *Ferdinando Taviani, Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1991.
- PANDOLFI, V., *Il teatro del Rinascimento e la commedia dell'Arte*, Roma, Lerici, 1969.
- PIERI, M., *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- PUPPA, P., "Conversazione con Franca Rame", da *Il teatro politico*, Milano, Mazzotta, Milano, 1977.
- PUPPA, P., *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, Venezia, 1978.
- RAME, F., "Da Isabella a Parliamo di donne, Conversazione con Franca Rame" in Fo Dario, *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.
- RAME, F., *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XIII, Torino, Einaudi,

1998.

RAME, F., nel prologo di “Parliamo di donne”, *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XIII, Torino, Einaudi, 1998.

TAVIANI, F. y SCHINO, M., *Il segreto della commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

TAVIANI, F. y SCHINO, M., “Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte”, in *Teatro e Storia*, a. I, l. ottobre 1986, pp. 25-75.

TESSARI, R., “O Diva, o “Estable à tous chevaux”. L 'ultimo viaggio di Isabella Andreini”, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Genova, Costa e Nolan, 1989, pp.128-142.

VALENTINI, C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977.

VENEZIA, A., *Dalla svampita alla rapita. L'evoluzione dei personaggi femminili nel teatro di Dario Fo*, Dissertation Services, UMI, Ann Arbor, Michigan, USA 1989.

ZANCAN, M., *Nel cerchio della luna. Figure di donne in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983.

ZANCAN, M., “Il doppio itinerario della scrittura”, *La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

<http://www.italialibri.net/dossier/maraini/stagioni.html>, Milano, 11/01/2003.

ALDA MERINI, CUANDO LA PALABRA SE HACE BESO: SUSPIRO DIVINO Y ÉXTASIS DE LA CARNE

Filippo Giuseppe di Bennardo

Universidad de Sevilla

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

La introducción del cuerpo en la escritura no se concibe como tema en la escritura femenina, sino como trámite entre la percepción y la formalización, como modelo comunicativo creador de signos. De este modo, los problemas amorosos no son sólo abstracciones que interesan a la esfera de los sentimientos; son afrontados con hechos concretos: el deseo satisfecho o no, la espera o la relación sexual. Las mismas palabras no evocan ideas, sino emociones físicas, visibles, tales como el embarazo, el llanto, la sonrisa, la voz temblorosa y tenue, el paso firme o lento: la escritura es signo del lenguaje del cuerpo. Julia Kristeva nos habla de este nexo físico entre escritura, cuerpo y existencia, y constata que:

156

Los escritos femeninos ('textos de insurrección' o 'textos de silencio') hacen ver, oír, tocar, nos devuelven un cuerpo hecho de órganos y radiografían las relaciones intersubjetivas o sociales hasta el *underground* de los humores y las vísceras, que desafía no sólo a la cultura, sino al poder de expresión del lenguaje (Kristeva, 1997: 7).

Cuando se le da voz al deseo femenino por el cuerpo del hombre, se rompe otro tabú, que en realidad hoy está todavía vivo.

Cuando la escritura femenina se presenta fuerte, tiende a crear una 'sinestesia' por la que 'leer se convierte en tocar', y cuando esto sucede, entra en crisis el 'sistema literario' y el 'sistema de valores' de los lectores tradicionales, los cuales, como mucho, tratarán de encuadrar este fenómeno como 'fenómeno específico', tan oscuro como 'oscura' es la naturaleza (Santoro, 1997: 31).

Por ello, todavía hoy el discurso del cuerpo es mal interpretado. No se trata de reconocer la naturaleza de la mujer, de atribuirle un mundo arcano, sino de comprender la correspondencia entre un adentro y un afuera, cuerpo y mente. La literatura femenina pone en evidencia la profunda unión entre emoción y razón, sin que ninguno de los dos elementos sea considerado más importante que el otro. Es ésta la unidad que se transmite gracias a la recuperación de la propia palabra, que se transforma en un punto de confluencia entre la tradición oral o tradición de palabras entre las mujeres y el discurso literario, racionalizado y formalizado por la escritura.

Una de las expresiones corporales más usuales en la relación carnal, y una de las más recurrentes en la poesía de Alda Merini, es el beso. Recita una poesía de Rilke, que está entre los poetas más amados por Merini:

Cuando el uno al otro
os dais los labios y os bebéis (...); (Rilke, 1922, 1978: 103)

Son unas palabras espléndidas para describir un gesto antiquísimo y desde siempre celebrado en poesía. Posar los labios sobre el cuerpo del otro es, en cierta manera, reunirnos con nuestro primer modo de entrar en contacto con el otro. El beso nunca es extraño a la ‘voracidad’:

¿Quién no sabe que en el impulso del amor humano casi se querría comerse, incorporarse el uno en el otro, de todas las formas; y, como decía aquel Poeta, casi aferrar con los dientes al ser amado, para poseerlo, para nutrirse de él, para unirse a él, para vivir? (Duyckaerts, 1965: 69).

Es un acto que también puede parecer sublimación de la palabra. Se puede afirmar perfectamente que el beso se abre y se desarrolla en el campo de lo decible-dicho y, al mismo tiempo, en el campo de lo no pronunciado, del silencio. La carne en Merini, según Mercedes Arriaga, sigue el rastro bíblico del ‘verbo’ que se hace carne, y continúa Arriaga:

[Entre el verbo y la carne] hacen de mediadores una serie de elementos anatómicos como ‘la lengua’ y ‘los labios’, dotados de un doble valor simbólico: órganos de contacto físico íntimo, y de trascendencia y ausencia absoluta. La concreción, la materialidad y los límites del cuerpo se convierten, a través del eros-amor, en no-distinción, en totalidad (Arriaga Flórez, 2002: 25).

Posar los labios sobre los labios del otro es el acto que queda tras haber comunicado lo posible; es, al fin, dejar expresar el silencio y con él para expresar lo que la palabra ya no puede, para que el cuerpo, la piel, pueda expresar lo que ya el logos ha intentado. El beso indica que el amante está preparado ‘para nutrir al otro’. Por tanto, besar en la boca, como expresa la cita de Rilke, podría ser un retorno a los orígenes de la palabra.

Merini explica ampliamente el valor que el beso tiene en la vida. Esta página dedicada por completo al beso la encontramos en *Orazioni, Favole, Salmi* (1998). La reproducimos íntegramente:

El beso es la parte más importante del amor porque en el beso está el suspiro divino. En el beso el amado y la amada sienten el alma del enamorado y, a menudo, todo el panorama de su potencial erotismo. Por tanto, el beso es un éxtasis y también un gran estímulo para lo que vendrá.

Sin embargo, el beso a veces no tiene consecuencias: se queda allí no resuelto, como un pajarito lanzado al aire que no tiene una rama debajo a la que agarrarse. Así, cuando un hombre besa a una mujer la priva de una parte de su maternidad, de su porvenir y también de su inteligencia. Me viene a la mente a propósito una foto de Castagnola, que era la amante de Totó. Castagnola se suicidó, pero antes de morir mandó una foto sobre la que estaba escrito: “Totó, un beso tuyo lo es todo” (Merini, 1998: 11).

Este fragmento de Merini puede sorprender en algunos aspectos. ¿Merini habla de amor sobrenatural (‘en el beso está el suspiro divino’), o de amor erótico (‘... panorama de su potencial erotismo. Por tanto, el beso es un éxtasis ...’), de un amor rapaz (‘cuando un hombre besa a una mujer la priva de ... maternidad ... porvenir ...

inteligencia’), o de un amor capaz de llegar a la muerte (‘... un beso tuyo lo es todo’)?

Para ampliar aún más este abanico de posibilidades sobre cómo Merini piensa y canta el beso, basta leer la lírica que se titula precisamente *Il bacio*, donde este ‘medio comunicativo’ se verticaliza, se transforma en una realidad tan ligera como los pétalos de una flor, donde los labios se transforman en ojos ardientes. Permanece el deseo ardiente, aunque privado de la carne, que en esta ausencia y no consumación del beso, no dado, espera el final, es precursor de la muerte:

Qué flor me nace de la boca
apenas me miras
y temes romperte.
Inundaciones inesperadas
Son tus ojos ardientes
Pero la flor no quiere morir
Se queda allí sin carne
Esperando la muerte (Merini, 2002a: 41).

Pues bien, de besos ‘de todo tipo’ rebosan las líricas de Merini. La naturaleza diferente del beso puede depender con certeza de los destinatarios del acto, así como de un estado de ánimo más o menos sereno de la poeta, de un deseo impetuoso, o momentáneamente dirigido a otros pensamientos, pero con seguridad el beso es la jerga de los poetas:

158

(...)
Soy cruel, lo sé,
pero la jerga de los poetas es ésta:
un largo silencio encendido
tras un larguísimo beso (Merini, 1995: 73).

Puede que un beso sea una promesa de pasión. Entonces los tonos se convierten en los propios de la poesía amorosa:

Yo amo con una mirada loca
ese rostro tuyo,
ese rostro tuyo que me pone al rojo vivo
de serpientes
como aquellos besos nocturnos
que tenebrosamente
hiciste florecer sobre mí
como rosas de una promesa
osada y desconocida (Merini, 2001a: 26).

En este caso, por ejemplo, el beso es para la poeta una toma de contacto con el mundo desconocido del otro, un universo ardientemente deseado, el cumplimiento necesario de su no bastarse. Merini, también en este peculiar aspecto de la corporeidad,

no esconde que todo puede nacer de una obsesión, pero también de la ternura, del deseo y de la necesidad.

En otra espléndida lírica, nos presenta los labios, pero bajo diferentes angulaciones; lo hace casi hablándoles, como si fuesen presencias de su hablar, y una vez más, objeto de su canto:

Oh labios, labios desunidos y blancos
 en el valor del llanto penitente,
 labios desunidos dentro del beso
 en tierna protesta de locura,
 oh labios sin tiempo
 que habéis amado a un hombre,
 labios sin perdón
 sacáis la protesta por una ventana.
 Oh labios de la Virgen divina
 que cantáis al Ángel que ya se avecina,
 está listo el gran secreto,
 no cumplo la prohibición (Merini, 1995: 30).

Una vez más un solo elemento, los labios en este caso, es portador de grandes contrastes (por ejemplo, los labios no tienen perdón y, al mismo tiempo, están listos para cantar a un Ángel) y, lo que es más importante aún, los labios están desunidos en todas sus expresiones, entreabiertos a una multiplicidad de cosas que son ‘distintas de sí’. Están entreabiertos por un ‘llanto penitente’, o ‘dentro del beso’, en una ‘tierna protesta de locura’.

La actitud física es indicativa de una apertura a la realidad circundante, que se realiza en forma de palabra, de llanto, de protesta o de beso. También el llanto es indicador de pasión o paz, búsqueda o éxtasis,... estados de ánimo de la intimidad que, subraya Merini, hace dar besos equivocados:

(...) Tú quieres ser una tempestad
 de pasión erótica
 pero el perro que tienes en el alma
 te hace equivocar
 cada beso de amor (Merini, 2003: 98).

De nuevo, un elemento quizás más fácil de intuir, el beso puede infundir seguridad, es un elemento capaz de expulsar cualquier espanto. En el fragmento extraído de *La pazza della porta accanto*, en el que habla de ello, Merini nos deja también un escorzo de experiencia, de tensión no resuelta respecto al amor carnal. Ella dice:

Richard era como un pan caliente de amor. Pan lleno de figuras. Su caridad era humana, justamente como la de David. En esta caridad quizás también hubiera amor carnal, porque el hombre está hecho de amor y está hecho de

placer. Pero el placer, a mi edad, puede llevar a una muerte limítrofe, a una muerte cansada y vivida en la periferia del misterio. Los besos apasionados de Titán me tomaban de forma vertiginosa, me daban un largo reposo y tenían la mejor suerte sobre mi miedo (Merini, 1996: 32).

Por tanto, el impulso erótico es visto como impulso creador. Es lo que se entiende cuando se consideraba al eros como forma de arte. En particular, el vínculo entre la sexualidad y el lenguaje parece muy aumentado por las ya fuertes inclinaciones de Merini a vivir la carnalidad como parte integrante de su ser, que no se debe descuidar o renegar ni siquiera cuando coincide con el dolor, si no con la muerte. Podemos fácilmente imaginar cuán preponderante era este aspecto, en la experiencia de Merini.

Considérese, al respecto, este fragmento extraído de *Lanima Innamorata*; el beso es aquí acompañante directo de la muerte y, quizás, su misma causa:

Extremo saludo es el amor, como una mano que coge la última hoja y la devora como si fuese el alma. Extremo saludo es tu beso. Yo quería terminar en ti como un segundo respiro. Te he elegido para mi muerte; había entendido en un momento que tu beso me mataría (Merini, 2000: 85).

En este escorzo prosaico, no creo que sea difícil vislumbrar influencias shakesperianas. El beso como extremo saludo es un topos en la literatura de todos los tiempos. Nótese, además, cómo el beso es elegido por la poeta como instrumento de muerte. Casi como si se quisiese hacer frente a la ineluctabilidad del destino con la simple dulzura de un beso. Recordar al Romeo de Shakespeare, en estas palabras, es una operación simple y natural.

En la evolución que estamos valorando en la vida y en la poética de Merini, notamos que también el beso sufre un sustancial cambio 'ontológico'. En *Poema della croce* los raros besos que encontramos en los versos son los que, en la originalidad de las interpretaciones de Merini, vuelven a recorrer la vida de Jesús Nazarenob.

En *Corpo d'amore* encontramos una pluralidad de besos que son preludios de novedad y de posibilidad, de cambios de naturaleza, de intervenciones salvíficas divinase, hasta llegar al beso carnal -trascendente, de fuerte sabor místico, de la isla desiertaf.

La isla desierta en la que tú y yo, Señor,
hemos habitado solos y desnudos
(...)
la isla de carne y de materia,
la isla de nuestros besos.

Sin embargo, donde encontramos una gran variedad de besos, recorriendo las etapas de la vida de María, es en la colección *Magnificat*: el beso en estas líricas equivale en muchos versos al don del Espíritu Santo, progresivo y vivificador, a la génesis de María, al 'Hágase' de María interpretado con las categorías del presagio:

Y María dijo su sí
y no entendió que estaba besando
la boca de la muerte (Merini, 2002: 38).

También el beso del *Magnificat* regresa a la doble connotación trascendente-carnalidad; el beso vuelve a formar parte de la relación erótica y, en la falsa línea del Cántico de los Cánticos, la relación Merini-María (también en este caso el yo de la poeta se transfigura y transmigra en el yo poético de la Virgen) con Dios parte de la carne (que el beso de Dios hace incandescente como las carnes de un amante) y, metafóricamente, se ‘angeliza’, se vuelve ligera como una hoja. Ligera para poder subir en un juego de ascensión-ascesis, para poder liberarse del peso de la carne:

Yo soy la mujer de Dios,
El que ha besado las carnes
de mi estupidez
con el fuego de Su Amor
y las ha vuelto incandescentes.
Yo soy la amante de Dios,
la que Lo ama,
y la que en Él transmigra
como una hoja (Merini, 2002: 48).

Pero el beso con mayor carga de simbolismo, donde lo que queda es sólo el espíritu y la carne sólo está al servicio del espíritu; donde el acto de besar en los labios llega con un emblemático ‘por fin’ que manifiesta la llegada a una feliz y final meta; el espacio donde todas las tensiones se resuelven en una visión ‘celestial’ lo encontramos en la clausura de *Poema della croce*. Tras la Resurrección de Jesucristo, Merini concluye la colección de poemas y nos ilumina con los siguientes versos:

En tu nombre,
Padre,
se puede por fin besar a María
en los labios (Merini, 2004: 106).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIAGA FLÓREZ, M., “La lujuria es un monumento secreto: cuerpos y eros en Alda Merini”, en “Escritoras atlánticas y escritoras mediterráneas” (ed. C. Ramírez Gómez), Sevilla, *Filologia Hispalensis*, N. XVI/2, 2002.
- DUYCKAERTS, F., *La formazione del vincolo sessuale*, Roma, Ed. Borla, 1965.
- KRISTEVA, J., en MORANDINI, G., *La voce che è in lei*, Milano, Bompiani, 1997.
- MERINI, A., *Ballate non pagate*, Torino, Einaudi, 1995.
- MERINI, A., *La pazza della porta accanto*, Milano, Mondadori, 1996.
- MERINI, A., *Orazioni, Favole, Salmi*, Soncino (Cr), Ed. La libreria, 1998.
- MERINI, A., *L'anima innamorata*, Milano, Frasinelli, 2000.
- MERINI, A., “Io amo”, en *Rose Volanti*, Acquaviva delle Fonti (Ba), Ed. Acquaviva,

2001a.

MERINI, A., *Corpo d'amore: un incontro con Gesù*, Milano, Frassinelli, 2001b.

MERINI, A., *Il maglio del poeta*, Lecce, Ed. Manni, 2002a.

MERINI, A., *Magnificat: un incontro con Maria*, Milano, Frassinelli, 2002b.

MERINI, A., *Alla tua salute amore mio, poesie, pensieri*, Acquaviva delle Fonti (Ba), Ed. Acquaviva, 2003.

MERINI, A., *Poema della croce*, Milano, Frasinelli, 2004.

RILKE, R. M., "Elegia seconda", en *Elegie Duinesi* [*Duineser Elegien* (1922), trad. it. E. e I. De Portu], Torino, Einaudi, 1978.

SANTORO, A., *Il novecento. Antologia di scrittrici italiane nel primo ventennio*, Roma, Bulzoni, 1997.

Notas

a) "Madre: esta palabra nos la ha dado Dios / y la ha puesto en tus labios / para que tú besases a todos / y no besases a nadie" (Merini, 2004: 17).

b) "Cuando Judas me besó lo encontré natural. Hacía tiempo que querían ver cómo reaccionaría el Hombre" (Merini, 2004: 41).

c) "Cristo murió a los treinta años / cuando sus labios perfectos / besarían cualquier ocasión humana / y tuvo que demoler toda esperanza humana / y huir de sí mismo (...)" (Merini, 2001b: 51). Y también "se convertirán en un gran aleluya frente al hecho de que Él, como nuestra madre, nos besará en la frente, y nos besará en la frente hasta la muerte final (...)" (Ibidem: 72).

d) "Toda cosa bella es precedera en las manos de los hombres, pero toda cosa bella besada por Dios se convierte en una rosa roja llena de sangre" (Merini, 2001b: 51).

e) "y muchas veces quienes salvan a los enfermos no saben que están enfermos de amor, y que bastaría con poco para hacerles florecer: un beso, el canto de una primavera, una flor mandada en el momento adecuado, un ala de Dios recordada en una carta" (Merini, 2001b: 24).

f) "La isla desierta en la que tú y yo, Señor, / hemos habitado solos y desnudos / (...) la isla de carne y de materia, / la isla de nuestros besos" (Merini, 2001b: 36).

g) "¿Cómo habría podido contar, (yo que soy humilde por naturaleza), / que tú me habías elegido / y me habías besado en la frente / y luego en la boca?" (Merini, 2002b: 29).

h) "Cuando el cielo besó a la tierra nació María" (Merini, 2002b: 13).

SER UNA MISMA: CARMEN DE BURGOS, LA MODA Y EL CHIC

Ana María Díaz Marcos
 Universidad de Massachusset

Carmen de Burgos (Rodalquilar, Almería 1867- Madrid 1932) firmó con el pseudónimo de Colombine sus numerosísimos artículos, relatos, ensayos, traducciones, libros de viajes y novelas. A lo largo de su vida trabajó como profesora y periodista, viajando por Francia, Alemania, Portugal y el norte de África durante la Primera Guerra Mundial para hacer sus reportajes. Además de su ingente producción literaria es preciso destacar su papel como activista a favor de los derechos civiles y políticos de la mujer, que la llevó a presidir la *Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas*. Algunas de las reivindicaciones más importantes de sus escritos incluían el voto femenino, la abolición de la pena de muerte, el derecho al divorcio y la igualdad de salarios para ambos sexos.

A caballo entre dos siglos, la obra y el ideario de Burgos armonizan a la perfección con la “modernidad”, periodo que Baudelaire había asociado en 1863 con lo efímero y fugitivo, la belleza y la armonía palpable en las ciudades (34) y la moda en su deseo de aproximarse al ideal, reformando la naturaleza (62-63). La crítica literaria ha analizado la modernidad a través de diversos símbolos: Walter Benjamín destacó su ritmo alterado y el vértigo de las nuevas velocidades, encarnado en la fascinación del momento por la montaña rusa (*Arcades* 65) y George Simmel consideraba que el reloj de bolsillo era el emblema de una época caracterizada por la producción y el consumo (328). Ese *tempo* nuevo del mundo urbano que se establece a finales del siglo XIX encuentra su suprema expresión en la moda, caracterizada por el cambio constante, el dinamismo, la fugacidad y la obsolescencia inmediata, existiendo un estrecho lazo entre moda y modernidad ya que la primera armoniza perfectamente con ese carácter transitorio y vertiginoso de la vida urbana. La moda, con su carácter efímero y su variación constante puede muy bien servir de paradigma de la modernidad, tal y como señala Herbert Blumer: “El rasgo de modernidad en la moda es especialmente significativo. La moda siempre es moderna, siempre busca situarse a la cabeza de su tiempo” (283).

La moda y la modernidad son los temas centrales de un ensayo de Colombine publicado en 1922 con el título *El arte de ser mujer*. Si muchos novelistas decimonónicos heredaron del debate ilustrado sobre el lujo cierta visión de la moda como “demonio negro” corruptor de las mujeres (algo que se hace palpable en Galdós, Zola y Valera entre otros) Burgos, en cambio, identifica en esta obra el lujo con el progreso, la civilización y la democracia: “El lujo es condición indispensable del refinamiento de la moda. Ir contra él equivale casi a ir contra el progreso y la civilización [...] El lujo de las grandes damas, es bienhechor para las industrias que de él viven, y no puede ser motivo de censura; la democracia hace que soberana y burguesas ricas vistan con igual

ostentación” (*El arte de ser mujer* 93-99). Este planteamiento es radicalmente opuesto al de otras escritoras que tratan este tema en la segunda mitad del XIX como por ejemplo Pilar Sinués, que dibuja al lujo como un *voraz dragón* y manifiesta su preocupación por la extensión de este “mal” a todo el cuerpo social: “el lujo, el detestable lujo, ha hecho imposible el hogar y la familia [...] Semejante a la pasión del juego, la pasión del lujo absorbe por completo la existencia; como la hidra de la fábula, que siempre tenía siete cabezas, porque renacían cuantas se le cortaban, el lujo tiene siempre hambrientas sus siete fauces” (287).

Uno de los aspectos más novedosos del pensamiento de Burgos es su análisis de la moda como forma artística y vehículo de expresión de la creatividad femenina. Colombine se adelanta en varias décadas al *boom* del estudio académico de la moda, reivindicándola como objeto de estudio serio y anticipándose a la perspectiva que adopta recientemente la teoría de la moda, disciplina que surge en el ámbito anglosajón con el auge de los estudios culturales. En este sentido, Burgos revisa muchas de las ideas preconcebidas sobre la moda como, por ejemplo, la consideración de ésta como asunto frívolo, aspecto que resulta clave en su introducción a *El arte de ser mujer* (1922), donde Burgos ironiza sobre la frivolidad y subvierte esa categoría manifestando que su libro trata sobre psicología de la moda y adopta una estética atrevida, superflua y pueril pero manifiesta a continuación que es una injusticia desdeñar “las bagatelas de la moda,” porque este tema merece una atención que le ha sido negada históricamente. Colombine rechaza la identificación de las variaciones de la moda con la frivolidad, subrayando en cambio que su naturaleza efímera está causada por una poderosa relación con el presente y por el ritmo cambiante que define su esencia: “La misma naturaleza de la moda [...] exige en ella una constante variación [...] La mujer a la moda nos regala el presente, y como éste es tan efímero, ha de encarnarlo en algo efímero” (*El arte de ser mujer* 55).

En *El arte de ser mujer* Burgos reivindica el estatus de la moda como arte a través de dos niveles sucesivos: a) la moda es expresión artística, equiparable a las otras artes, y b) la moda es expresión del arte de la mujer que “muestra su pasión por la estética en la pasión por la moda” (75). Dentro de este primer nivel que relaciona la moda y las artes Colombine expone varios aspectos que ejemplifican esa relación: la idea del arte y la moda como expresiones del *Zeitgeist* o espíritu del tiempo; los lazos entre ésta y las otras artes; el lenguaje poético que utiliza la moda y la valoración del modisto como artista.

La idea de *Zeitgeist* se remonta al concepto hegeliano del “espíritu del tiempo” y fue la favorita de muchos escritores del XIX como Galdós o Baudelaire. Más recientemente se han apropiado del concepto algunos diseñadores, Mary Quant, por ejemplo, apuntó que los buenos modistos, como los buenos periodistas, saben que para tener influencia deben mantenerse al día con la opinión pública y conectar con las ideas y sentimientos que circulan en el ambiente, o -como diríamos coloquialmente- necesitan “estar en la onda” para captar el espíritu del día e interpretarlo en sus diseños (Horowitz 284). Si Balzac había declarado en su *Tratado de la vida elegante* (1830) que “la indumentaria es la expresión de la sociedad” (63), también para Colombine la moda -igual que el arte- refleja y expresa ese espíritu del momento.

La moda, que los espíritus superficiales miran como cosa frívola, encierra un sentido profundo [...] Algo muy importante, muy recóndito, capaz de revelar por sí solo toda el alma de una época, todas las costumbres y todo el espíritu de un pueblo. En este caso está el arte de la indumentaria: la moda. (*El arte de ser mujer* 27)

En ese sentido, Burgos iguala la moda con la arquitectura, la música o la literatura en ese papel de espejo de la época: “Arte y ciencia, no podemos desdeñar la indumentaria, como no podemos desdeñar la arquitectura o la música. Una forma de traje corresponde a un estado del espíritu de un pueblo lo mismo que su literatura o su estilo arquitectónico” (ibíd. 28). Colombine subraya que la moda comparte estrechos vínculos con la pintura, con la que mantiene relaciones y semejanzas, en tanto que un museo de pintura es siempre un museo de historia del traje (ibíd. 39) y considera también que existe una influencia de la moda en la literatura (y viceversa) a través de la novela y, por ello, advierte a los novelistas que no deben descuidar el estudio del traje si quieren producir una obra verdaderamente artística, sugiriendo que el escritor no debe copiar, sino estilizar la moda en sus creaciones (ibíd. 49) si quiere que su obra no se quede anticuada junto con el vestuario descrito en ella.

En *El arte de ser mujer* también se alaba el lenguaje poético presente en las revistas de moda, lleno de riqueza y dinamismo y destaca el estilo impecable y la belleza de las descripciones de moda, ironizando sobre la necesidad de que los escritores se den una vuelta por tales publicaciones (12). Por último, cabe destacar que Colombine considera al modisto como artista, lo que se relaciona con el surgimiento de la alta costura de la mano de Worth a finales del siglo XIX: “El modisto no es ya sólo un artífice, es a la vez un artista que estudia e inventa sus modelos influido por uno de esos tipos de mujer que viven en los museos o en las páginas de un libro” (66). La elevación de las prendas de vestir a objetos artísticos procede precisamente de su carácter único, algo que nos remite a la enorme preocupación por la autenticidad y lo genuino en un momento en que las copias se multiplican y el objeto de arte empieza a perder su antigua aura porque son posibles las reproducciones ilimitadas. Walter Benjamin en su ensayo “The work of art in the age of mechanical reproduction” subrayó la disputa decimonónica sobre el valor artístico de la pintura frente a la fotografía y la posterior pérdida de autoridad del objeto artístico a causa de las reproducciones, debate que, en última instancia, gravita sobre los conceptos de “original” y de “copia” (221). A este respecto, Burgos articula una distinción muy similar a la establecida por Pardo Bazán en su artículo de 1899 “La mujer española” donde mantiene la existencia de un original aristocrático frente a una copia burguesa y, por tanto, una clase aristocrática auténtica y otra clase burguesa cuya elegancia es de lance, mero remedo de la clase genuina.

Analizad bien, sin embargo, esas dos figuras tan semejantes y veréis que se asemejan como la reproducción galvanoplástica a la moneda de viejo cuño. Los vestidos se parecen en la forma; pero en el uno se ve la tijera del modisto célebre, en el otro el laborioso arreglo hecho a la luz del quinqué de familia. El andar y los modales no son más que remedo infeliz (106).

De la misma forma Colombine distingue el arte del modisto del de las costureras y afirma que el modisto mira a la mujer como un ídolo, mientras que, para la mujer, “su semejante es una muñeca” (*El arte de ser mujer* 62), de modo que ni la modista ni el bazar que vende prendas de confección pueden competir con “el modisto enamorado de su arte [...] una creación insustituible” (ibíd. 63); es decir, la alta costura es “Arte” mientras que la labor de las modistas es “artesanía” o, lo que es lo mismo, el modisto es artista y las costureras son copistas que crean imitaciones para el gran público que no puede acceder a la prenda exclusiva.

Burgos no sólo considera la moda en relación con las artes sino que específicamente subraya su valor como expresión artística de la mujer que la viste. Se pasa aquí, por tanto, de un nivel “teórico” que equipara al modisto con el artista y a la alta costura con el Arte, a un nivel “práctico” que se centra en la vivencia de la moda por la mujer que la lleva. Colombine refuta, además, la identificación exclusiva de la moda con lo femenino típica de muchos autores del XIX y buena parte de la crítica posterior, considerando que la historia revela que los hombres han sido los primeros en dar ejemplo de coquetería (*El arte de ser mujer* 69) y que la mujer moderna desempeña el papel de artista y no el de esclava en su relación con la moda. Según Colombine, se acusa a la mujer de una frivolidad congénita pero lo que ocurre en realidad es que su sexo tiene un sentimiento estético innato que hace que “se apasione de lo que realiza su belleza y demuestre su pasión por la estética en su pasión por la moda” (ibíd. 75).

Para Burgos la moda se explica como recurso expresivo de la mujer, ya que, por haberle estado vedado a su sexo el acceso a otras formas artísticas, su treta ha consistido en utilizar la moda como instrumento creativo que usa el cuerpo como soporte.

Durante mucho tiempo no ha tenido la mujer más campo que la moda para emplear su fantasía, de aquí la pasión con que se ha entregado a crear y reproducir nuevas formas de trajes, peinados y accesorios. En la historia del traje está todo el arte de la mujer. Sus cuadros, sus esculturas, su literatura se tuvieron que condensar en sus creaciones de indumentaria. (*La mujer moderna* 252)

Esta revisión del papel expresivo de la moda en la vida de la mujer, entiende que el querer ir a la moda no es una actividad pasiva de “copista” sino una adaptación creativa. Frente a la tradicional desvalorización de los productos asociados a la cultura popular femenina Burgos ensalza el valor de las actividades relacionadas con la moda como intentos de lograr la trascendencia mediante la fantasía, el buen gusto y la originalidad que son la base de una *toilette artística* (*Vademécum* 113). Colombine destaca además el carácter de la moda como creadora de vínculos de hermandad femenina al afirmar que a través de ella se forma una especie de masonería entre las mujeres de todos los países. (*La mujer moderna* 252).

En su genuino intento de comprensión de la moda, su dinámica y esencia, Burgos ofrece un esbozo de los rasgos que ya hacia 1920 demarcaban la dirección que iba a tomar la moda en el futuro. Probablemente una de las características más importantes de la moda de hoy sea el eclecticismo, la idea de que no hay “una moda” sino varios estilos coexistentes entre los que elegir, algo que se ha relacionado recientemente con

la fragmentación y el pastiche postmodernos y la idea del *todo vale*. Esta convivencia de propuestas y variaciones posibles ya fue apuntada por Colombine en *El arte de ser mujer* al subrayar que la multiplicidad de las modas era un signo de superioridad de la mujer moderna que imponía su gusto entre la *anarquía y el más completo eclecticismo* reinantes en el momento (57). Burgos auguró también lo que sólo recientemente se ha dado en llamar la globalización de la moda occidental: “Hasta cuando se viaja, si se atiende a las modas, parece que no se cambia de sitio. Los salones son idénticos en Petrogrado, Roma, Madrid o Viena. Todas las mujeres se visten por el mismo figurín” (118-119). La universalidad de la moda -lo homogéneo- convive y contrasta, por tanto, con la heterogeneidad y anarquía de tendencias, de forma que, según Colombine la mujer debe crear su estilo personal tomando de la moda lo conveniente y rechazando lo que no sienta bien, privilegiando, por tanto, lo individual y negándose a seguir otra *moda* que no sea *su moda* (117). Se trata, en definitiva, de un concepto de *chic* y distinción que tienen que ver con “separar la personalidad de las impersonalidades de la moda” (22) y “no dejarse arrastrar por la corriente general de la moda” (*La mujer moderna* 260) de forma que, aunque ésta sea accesible a un número mucho mayor de mujeres, sea posible todavía distinguirse, “ser una misma y no una copia vulgar,” (119) se trata, por tanto, del moderno deseo de autenticidad en un mundo de copias (Brydon y Niessen 2). No en vano, en este mismo momento Cocó Chanel proponía sus modelos con un concepto del diseño que aspiraba a un estilo atemporal porque, según sus propias palabras, la moda se desvanece mientras que el estilo permanece. El estilo Chanel, por tanto, se convirtió rápidamente en un “clásico moderno” marcado por algunos rasgos distintivos que se han mantenido hasta hoy como los collares de perlas o los bolsos guateados con cadena.

Elizabeth Wilson subraya que la moda está compuesta de múltiples paradojas: el deseo de ser como los otros y de destacar dentro del grupo, su supuesta frivolidad y los ataques furibundos que despierta o su consideración como asunto trivial y todopoderoso al mismo tiempo. Esta comprensión de la moda como continua paradoja explicaría la contradicción presente en la visión de Burgos de la moda como democrática y elitista a un tiempo. Así, Colombine afirma que cualquier bolsillo puede aspirar a cierto grado de moda, como evidencia su visión del zapato como objeto democratizador: “Hay que hacer notar como un signo de los tiempos, la unanimidad con que todas las mujeres han acordado calzarse bien. Las humildes, las modestas, las burguesitas, las lindas obreritas, modistas y costureras, todas las que sería difícil que pudieran conseguir una elegancia refinada en sus trajes, consiguen esa misma elegancia aristocrática, merced al subterfugio de cuidar la belleza de los pies. Esta belleza las iguala a las grandes damas, las emancipa. Podría decirse que es la mayor conquista democrática que han hecho las mujeres” (*El arte de ser mujer* 160). Casi a continuación Burgos recalca que la auténtica distinción sólo está al alcance de aquellas “artistas” que sepan crear un estilo acorde a su personalidad. Y es que bajo esa apariencia democratizadora existe siempre algo que salvaguarda las diferencias y para Colombine los detalles son los que distinguen a la mujer de rango frente a la advenediza. Es importante destacar aquí que Burgos sigue manteniendo una actitud elitista con respecto a un *estilo* basado en la personalidad y en los detalles, idea que armoniza perfectamente con el interés del Art Decó por el diseño de accesorios y joyas. Para Colombine estos detalles son “el alma

de la elegancia” y marcan a la mujer de gusto refinado pues “Una mujer vulgar, aun cubriéndola de joyas y terciopelos, se delatará por las maneras, por el gesto, por los pañuelos, los perfumes, los guantes o los más pequeños detalles” (*El arte de ser amada* 84). Por tanto cuando Burgos apunta que “todas las mujeres se visten por el mismo figurín” (*El arte de ser mujer* 118-119) lo hace a sabiendas de que existe un sistema de diferencias sutiles que aseguran la distinción entre la *señora* y la *advenediza*. El acceso indiscriminado al consumo, por tanto, no habría eliminado las diferencias tanto como parece dejar entrever en *La mujer moderna y sus derechos*: “La moda tiende a igualarlo todo. Esa diferencia que existía en el aspecto exterior de la gran dama, la burguesa y la mujer de conducta dudosa ha desaparecido. Todas visten lo mismo [...] Está todo permitido. Hasta las prendas que no usaba la mujer del pueblo son ya de su dominio. Una doncella lleva sombrero como una dama” (262). Pero tal democratización e indistinción no son absolutas sino que generan un código nuevo de diferencias y, por eso, ya no basta con ir a la moda, sino que es preciso singularizarse dentro de la corriente general creando un estilo genuino y personal: “Un traje bien hecho y costoso, de última moda, se puede tener con poco esfuerzo si se poseen medios de fortuna, merced al gusto de un gran modisto; pero los detalles elegantes y selectos se escapan a la perspicacia de las mujeres poco distinguidas” (*El arte de ser mujer* 159). Se ha producido, por tanto, un paso de la *cultura del lujo* a la *cultura de la moda* y, en última instancia al imperio del estilo pues el hecho de disponer de dinero para comprar los bordados o las telas más caras no garantiza automáticamente ese “chic” que obedece a un código mucho más complejo: lo *chic* es elegante sin estridencias pero también es algo más que tiene que ver con lo singular (saber distinguirse) y con la autenticidad (la armonía entre lo que se es y lo que se muestra) y Burgos lo relaciona con contenidos abstractos difíciles de verbalizar: “El chic es la sonrisa de la elegancia... Es el talento de hacer valer lo que se lleva y de llevar lo que se hace valer” (ibíd. 21), estableciendo así la imposibilidad de separar en adelante lo de dentro y lo de fuera, el vestido y el cuerpo que le sirve de soporte, como apunta la teoría más reciente al subrayar que el vestido, sin el cuerpo, siempre está incompleto (Entwistle 24). No resulta casual, por tanto, que en esta época en que se sentía la amenaza de los “nuevos ricos” Cocó Chanel recomendara a su selecta clientela que mezclaran la bisutería con las joyas verdaderas o que llevaran las joyas como si fueran bisutería, superpuestas a prendas de un estilo estudiadamente informal caracterizado por la simplicidad lujosa, es decir, un lujo sutil en vez de manifiesto.

Aquí se situarían precisamente los límites de la modernidad del pensamiento de Colombine pues su defensa de la moda contrasta con esa concepción clasista de la elegancia y con su conservadora definición del estilo que, en realidad, sigue siendo patrimonio de unos pocos privilegiados. El mejor ejemplo de la incapacidad de acceder a lo “genuino” para la mayoría lo tenemos en la reflexión de Burgos sobre el “mal gusto con que el Japón inundaba a Europa de abanicos vulgares” de forma que “contra esta invasión, las damas distinguidas opusieron sus abanicos antiguos, verdaderas joyas” (169) lo que viene a negar su anterior manifestación de que “todas visten lo mismo” porque el detalle fabricado en serie no es “lo mismo” que el objeto genuino, heredado de los antepasados.

Por lo tanto, si tenemos en cuenta la invitación de Burgos a “ser *una misma* y

no una *copia* vulgar” (*El arte de ser mujer* 119), y su insistencia en que sólo la mujer de gusto superior es capaz de crear *su* moda y ser “auténtica” mientras que las advenedizas no lo consiguen, puede decirse que Colombine está ligando la idea de identidad a la de clase y perpetuando de alguna forma el discurso decimonónico con sus distinciones entre el original aristocrático y la copia burguesa. La moda, incluso para Burgos, sigue viéndose como moda de clase, siempre inaccesible y más allá para el gran público que aspira a llegar a ella sin conseguirlo. La moda, en realidad, consiste para la inmensa mayoría más bien en el intento vano y nunca del todo logrado de “estar” a la moda, pues una vez que se llega a su meta es sólo para ser conscientes del espejismo pues la moda “está” en otro lugar, más allá, su *glamour* resulta casi siempre inaccesible para la mayoría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, Honoré de, *Tratado de la vida elegante*, Barcelona , Casiopea, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, “The painter of modern life” en *My heart laid bare*, New York, The Vanguard Press, 1951, págs. 23-72.
- BENJAMIN, Walter, *The arcades project*, Cambridge , Harvard University Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter, “The work of art in the age of mechanical reproduction”, en *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969, págs. 217-251.
- BLUMER, Herbert, “Fashion: from class differentiation to collective selection”, en *The sociological quarterly*, nº 10, 1969, págs. 275-291.
- BRYDON, Anne y Sandra Niessen, *Consuming fashion: adorning the transnational body*, Oxford, Berg, 1998.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Sempere, 1927.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *El arte de ser mujer*, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1922.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *Vademécum femenino*, Valencia, Prometeo, [1918]
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *El arte de ser amada*, Valencia, Prometeo, [s.a.]
- ENTWISTLE, Joanne, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002.
- HOROWITZ, Tamar, “From élite fashion to mass fashion” en *Archives européennes de sociologie*. vol.16 nº 2, 1975, págs. 283-295.
- PARDO BAZÁN, Emilia , *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999.
- SIMMEL, Georg, *On individuality and social forms*, Chicago , The University of Chicago Press, 1971.
- SINUÉS, Pilar, *Un libro para las damas*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, 1875.
- WILSON, Elizabeth, “Fashion and the meaning of life”, *The guardian*, 18 May 1992, pág. 34.

THE SWEETEST DREAM DE DORIS LESSING COMO EJEMPLO DE DENUNCIA Y DEL NUEVO DEBATE NORTE-SUR

José Manuel Estévez Saá
Universidad de Sevilla

La realidad Norte-Sur constituye un proceso relacional tan complejo que son numerosísimas las intelectuales y los pensadores que desde sus distintos ámbitos del saber y del conocimiento han volcado su mirada a analizarlo. Muchos son los artículos que día a día acometen la tarea de desarrollar y analizar tal realidad bilateral; y muchas son, también, las aproximaciones incluso didácticas que desde distintos foros, departamentos universitarios y centros de investigación se están llevando a cabo con el fin de desmontar lecturas interesadas así como aproximaciones críticas partidistas al conflicto generado por las relaciones Norte-Sur.

Hoy más que nunca, a principios del siglo XXI, surge la necesidad de valorar críticamente las distintas experiencias y debates que sobre el tema se están desarrollando para poder así descubrir las raíces del conflicto como paso previo al desmontaje de una serie de asunciones erróneas basadas bien en la intencionada ocultación de la historia o a la imposición de una visión hegemónica de la misma desde los estamentos del poder y los privilegios.

A tal fin, la producción literaria de los escritores que pudieron vivir y viven en sus propias carnes las consecuencias del doble proceso de colonización y descolonización resulta una excelente fuente de documentación política y cultural. Jeremy Harding en su estudio "African Countries" señala el extraordinario impacto de este proceso en la historia africana; y el poeta y pensador zaireño Vumbi Yoka Mudimbe define este inacabado proceso histórico como "charged and controversial" para la mayoría de los escritores africanos (Harding 1). Periodistas, escritores e intelectuales han tenido que pagar por sus visiones críticas de este episodio histórico con el exilio, sobre lo que tan bien ha reflexionado el poeta y editor nacido en Ghana, Kofi Awoonor (1935), los sudafricanos Breyten Breytenbach (1939) y André Brink (1935) o el bostwano Bessie Head (1937); con el abandono, silenciamiento o giro de sus carreras hacia la causa anti-apartheid, como la y el premio Nobel sudafricanos Nadine Gordimer (1923) y John Maxwell Coetzee (1940); con la cárcel, como el escritor nacido en Kenya Ngugi wa Thiong'o (1938); o incluso con sus propias vidas, como en el caso del periodista nigeriano Dele Giwa, asesinado en 1986, o el escritor Ken Saro-Wiwa en 1996. Figuras imprescindibles en el panorama literario de los últimos treinta años resultan el Premio Nobel A. Oluwole (Wole) Soyinka (1934) y el también nigeriano Albert Chinualumogu (Chinua) Achebe (1930), quienes además de su numerosa producción creativa colaboraron junto con Awoonor y Ngugi en periódicos tan importantes en la década de los setenta y ochenta, como el *Black Orpheus* (1957-76), editado en Nigeria o el *Transition* (1961-75), editado en Uganda; así como comprometidos poetas con el

África postcolonial que desarrollaron su creatividad en francés como Bernard Dadié (Costa de Marfil, 1916), Tchicaya U Tam'Si (Congo, 1931), o en portugués como Agostinho Neto (Angola, 1922), José Craveirinha (Mozambique, 1922) y Noémia de Sousa (Mozambique, 1927). En el terreno narrativo y, concretamente, con la guerra como trasfondo, cabe señalar novelas de escritores nigerianos como *Destination Biafra* de la escritora nacida en Lagos, Buchi Emecheta (1944), *Soza Boy* de Ken Saro-Wiwa (Bori, 1941), *Survive the Peace* y *Divided We Stand* de Cyprian Ekwensi (1921), *The Combat* de Kole Omotoso (1943) o *Never Again* de Flora Nwapa (1931).

En nuestro empeño de desmontar o subvertir dicotomías tradicionales como norte-sur, occidental-oriental, colonizador-colonizado, capitalismo-comunismo, Europa-África, etc., la novela *The Sweetest Dream* (2001) [*El sueño más dulce* (2003)], de la iraní, nacida en la antigua Persia, y afincada en Londres tras un periodo de veinte años viviendo en Zimbabue (antigua Rhodesia), Doris Lessing, premio Príncipe de Asturias 2001, constituye un marco de referencia privilegiado, no sólo por la atención que a tales nociones presta la novela, o a la propia experiencia personal de la escritora a caballo entre dos mundos - África y Europa - desde su temprana madurez, sino también por la pretendida y conseguida superación de la barrera realidad/ficción de la que hace gala su última novela. Doris Lessing, figura clave en la literatura postcolonial en lengua inglesa, cuyo nombre suena una y otra vez asociado al Premio Nobel, nos ofrece en *El sueño más dulce* una nueva "vuelta de tuerca" que alerta al lector de los peligros que conlleva para la sociedad, y sobre todo para la juventud, la tentación de privilegiar e idealizar conceptos tradicionalmente menospreciados como sur, oriental, colonizado, comunismo, etc. Su novela pasa de ser un mero ejercicio creativo a constituir un auténtico documento a propósito del cual pesquisar y establecer las causalidades de los problemas demográficos, políticos, económicos, sociales, culturales, etc., que emergen de la relación Norte-Sur.

La novela, que se ambienta en Londres y en África, como la misma autora indica en la nota introductoria a la novela, trata de "recrear el espíritu de la década de los sesenta, una época que, vista retrospectivamente y comparada con lo que vino después, parece sorprendentemente inocente" y que no tiene nada que ver con "la maldad de los setenta o de la fría codicia de los ochenta." Pese a ello, la novela nos presenta muchos acontecimientos que pese a estar ambientados a finales de los setenta y principios de los ochenta, "sucedieron en realidad una década después" (7). Así, por ejemplo, el espíritu del 68 aparece bosquejado al lado de conflictos como el generado por la Campaña por el Desarme Nuclear. La novela de Lessing nos proporciona un mensaje que cobra especial vigencia en el contexto social actual, en el que oriente y occidente, norte y sur, parecen estar a punto de volver a confiar en una serie de estereotipos que, por un lado, la propia historia ya había descartado, y por otro, no tienen lugar de ser en un momento histórico que ya algunos antropólogos, filósofos, críticos literarios y teóricos sociales y políticos han dado en denominar '(neo)postmodernidad' '(post)postmodernidad' o 'la nueva realidad postmoderna'.

Sobre este marco desarrolla su novela Doris Lessing a través de una amalgama de personajes algo estereotipados pero que consiguen, a través de sus acciones e interacciones poner de manifiesto y pasar de contrabando lo que la autora desea decir. Lessing, antigua militante del Partido Comunista y activista *anti-apartheid* "no escatima

sus críticas contra el estalinismo, la *gauche divine*, las organizaciones internacionales y sus parásitos que se enriquecen a costa del Tercer Mundo, la ideología como coartada y la corrección política, de la que se dice que ‘no es más que otra pequeña muestra del imperialismo yanqui’” (Villanueva 2).

Así, nos encontramos en el libro personajes que van desde los oficiales africanos corruptos hasta los dirigentes locales o agentes mediadores de las organizaciones filantrópicas que parecen hacer más mal que bien al impedir que el dinero que llega ejecute el fin para el que fue destinado alegando como disculpa que está destinado a causas mayores que nunca se llegan a vislumbrar:

-Ahora, si me permite el atrevimiento, ¿existe alguna posibilidad de que haga algo por nosotros, por la escuela, por el hospital? ¿Pensará en nosotros cuando regrese la paz y la tranquilidad de...? ¿Dónde ha dicho que está la sede de su organización?

-En Nueva Cork. Pero creo que ha entendido mal la situación. Destinaremos fondos a Zimlia, un préstamo muy importante, pero no---

-¿Quiere decir que somos indignos de su atención?

-De la mía no -dijo Andrew con una sonrisa-, pero Dinero Mundial trabaja con las altas esferas de...

Sea como fuere, hablaré con alguien. Me pondré en contacto con Cooperación Internacional.

-Se lo agradeceríamos mucho -dijo el padre McGuire. (408)

[...] “No haremos comentarios, pero alguien ha metido la pata hasta el fondo”. ¿Quién? Y ¿por qué? Se rumoreaba que alguien había robado el dinero destinado al hospital; algunos afirmaban que el Gobierno en cuestión se había quedado sin fondos. (426)

De este modo, los corruptos déspotas locales dan lugar a una nueva elite que Theo Pavlidis denomina “black British”, entendiendo ‘British’ como un término peyorativo en el contexto africano que ahora se asocia a los propios africanos y quebrando la dicotomía black/white y African/British(European). En el contexto actual ya no existen buenos y malos. Lessing pretende evitar asunciones esencialistas y propone un proceso de reflexión honesto y no simplista. Es por ello que en la novela nos encontramos con *black British* así como con *white Africans*, como la familia Pyne, que se ve obligada a marcharse del lugar y abandonar la granja en la que había invertido todo el capital del que carecían en el momento de llegar:

Y de nuevo se apreciaban diferencias en la forma de vestir: la nueva elite negra con sus ternos enjugándose el sudor de sus radiantes caras, y los blancos enfundados en tejanos y camisetas, listos para partir hacia sus humildes destinos en el monte o en la ciudad. Pronto, esos dos grupos tan distintos de seres humanos jijaron la vista en un mismo punto: una joven negra de unos dieciocho años, muy bonita, que lucía la última creación de un diseñador de moda con tacones de aguja y el presuntuoso ceño de los jóvenes consentidos. Había reclutado a dos mozos de equipaje, que recogieron de la cinta una, dos, tres, cuatro -¿eso era todo?- , no, siete, ocho maletas Vuitton. (450)

[...] Ante la continua amenaza de que los expulsasen y les quitaran las tierras, los agricultores blancos se sentían inseguros, no sabían si invertir o no y vivían a salto de mata, sin hacer planes a largo plazo. Edna Pyne interrumpió a su marido para decir que estaba harta y que quería marcharse. (460)

Los presupuestos y fórmulas marxistas y socialistas aparecen criticadas, y son muchas las ironías que sobre las mismas podemos encontrar en la novela:

Debido a que el Líder propugnaba ideas socialistas, abrazadas en la madurez con el fanatismo del converso, diversas políticas que consideraba esenciales para el marxismo había adquirido el peso de mandamientos divinos. Una de ellas establecía que nadie podía ser despedido de su empleo, lo cual significaba que todo empresario debía cargar con trabajadores que, sabiéndose a salvo, bebían, eludían sus obligaciones, se tendían al sol y robaban siempre que se presentaba la oportunidad, al igual que sus superiores. (460)

Del mismo modo, los posicionamientos de compromiso Comunista aparecen desbaratados a través de la figura de uno de los personajes principales, el camarada Johnny, que se desentiende a lo largo de la novela de sus obligaciones como padre ante Andrew, Colin y Sylvia, como amante ante las mujeres que va abandonando a lo largo de su vida, como hijo ante Julia, y como marido ante Frances tanto a nivel afectivo como económico alegando siempre que la causa comunista es lo primero y que todos sus flacos esfuerzos van destinados a la misma; y convirtiendo a su mujer en la auténtica figura materna y protectora alrededor de cuya mesa de la cocina se hacinan la marea de personajes que circulan por la novela. No olvidemos la importancia de los asuntos de género para Doris Lessing, epítome y bandera de los estudios feministas desde la publicación de su libro *The Golden Notebook* (1962) [*El cuaderno dorado*]. Con todo y pese al papel fundamental que la mujer juega en toda su producción literaria, también en esta novela, como decíamos antes, se ataca las formas extremas y radicales de feminismo, por ejemplo a través de la figura de Rose, quien llega a desquiciarse ante la afirmación de que es el mosquito hembra el transmisor de la malaria. Sin embargo, son Julia, Frances y Sylvia los personajes que realmente constituyen modelos de esfuerzo y responsabilidad, mujeres que logran mantener a las familias y a la sociedad que les rodea unida en cada una de las tres generaciones. Sin olvidar la función realizada por Sylvia cuando se traslada a Zimlia (trasunto de Zimbabwe) al frente del centro que atiende al pueblo infestado por el virus del SIDA, o a la mujer africana Rebecca que juega un papel decisivo en la misión en la que trabaja y que finalmente muere víctima del SIDA que su propio marido le había contagiado.

A través de éstos y otros muchos temas, Doris Lessing no sólo consigue plasmar las tensiones norte-sur sino subvertir las barreras tradicionales colonizador-colonizado, verdugo-víctima, radical-moderado, etc. para generar así un nuevo debate y una nueva reflexión pausada. En palabras de Edmund Hardy, la sátira desarrollada por Lessing esconde una clara preocupación por el futuro tras el resquebrajamiento de las antiguas utopías, los fallos cometidos por la izquierda, el daño humano de todo tipo, y la exploración de temas tan actuales como la anorexia, el SIDA, el dinamismo de las relaciones humanas, los ideales simplicistas del catolicismo, el feminismo, los hippies y numerosos aspectos de la labor de desarrollo internacional (Hardy 4).

Esta obra constituye, como diría el economista egipcio Samir Amin, un desafío al imperio del caos. A partir de la novela es fácil concluir que estamos viviendo un momento de caos internacional; más acentuado aún si atendemos a los recientes conflictos bélicos y las perennes guerras y contiendas civiles a lo largo del mundo. Ha llegado un momento en el que todo signo de desequilibrio parece aceptarse y asumirse como algo natural y propio de la esencia humana. La justificación del desorden ha generado un falso orden desordenado que hace que nos parezca natural coger un vuelo a cualquier punto de África y observar desde la ventanilla del avión cómo, mientras nosotros cruzamos el Estrecho de Gibraltar como sujetos turistas que realizamos una migración voluntaria con billete de regreso, por el mar las pateras realizan un viaje en sentido inverso plagados de seres objeto(s) de mafias e intereses que realizan una migración forzosa hacia la supervivencia que la mayoría de las veces no sólo no se consigue sino que se desvanece y perece en el fondo de las gélidas aguas y de sus tramposas corrientes. Este trasvase de gentes que confluyen en un punto en el espacio constituye pues, además de un conflicto, una paradoja singular de enormes implicaciones.

La noticia del naufragio de una patera o la llegada masiva de inmigrantes “sin papeles” (un paso ha sido cambiar el término “ilegal” por “sin papeles” por lo difícil que hubiese sido juzgar la ilegalidad de un ser humano o la ilegalidad de su lucha por la supervivencia) es algo que ya no sorprende a nadie; y la única reacción que provoca en nosotros es una mezcla de indiferencia y hastío por lo habitual de la noticia y por la repetición de la misma una y otra vez en los medios de comunicación.

174

Pero esa actitud no es la peor, mayor injusticia la constituye ya no sólo el no buscar soluciones a tal flujo humano sino el ni siquiera plantearnos las causas que lo generan. En este sentido, el artículo del intelectual, creador polifacético y periodista de Guinea Ecuatorial Donato Ndongo-Bidyogo (Niefang, Río Muni 1950), titulado “¿Por qué vinimos a Europa?” se convierte en un documento revelador. Ndongo-Bidyogo reflexiona sobre la inevitabilidad del fenómeno de la emigración masiva de negroafricanos y magrebíes, sobre las razones por las que en Europa y América del Norte se quedan más de los dos tercios de los estudiantes africanos que vienen a estudiar a los países desarrollados (recordemos el caso de Franklin en la novela de Lessing), sobre el “nivel de desesperación [al que] hay que llegar para que unos seres humanos abandonen a sus seres más queridos y se arriesguen a recorrer miles de kilómetros a pie, atravesando el desierto y países desconocidos, para aventurarse hasta Gibraltar,” sobre las “imágenes repugnantes” de Ruanda, de Liberia, de Sierra Leona, de Somalia, de “Zimlia” en la novela, y tantos otros escenarios en los que tienen lugar los dramas africanos. Las respuestas se hacen si caben más difíciles si tenemos en cuenta que, como el propio Ndongo-Bidyogo señala, se supone que los países africanos son independientes desde hace cuatro décadas y además poseen una gran riqueza cultural y son productores de unos recursos naturales tan abundantes como esenciales. Estamos hablando de petróleo, oro, diamantes, uranio, cobre, manganeso, recursos madereros y pesqueros, etc. Pero la posesión de todos esos recursos no es suficiente para la salvaguarda y autosubsistencia de los países africanos porque hay una serie de factores, intereses y políticas norteadas, eurocéntricas y norteamericanas que han provocado y provocan que tales países no tengan libertad ni les haya alcanzado el

desarrollo. Desde este punto de vista vemos que la independencia formal no implica la libertad real. Ndongo-Bidyogo lo explica del siguiente modo:

África es independiente formalmente, pero las independencias no han supuesto la libertad. Tenemos inmensas riquezas, pues no hay un solo país africano pobre, pero no las controlamos los africanos, sino los europeos, que sustituyeron enteramente el colonialismo directo, demasiado caro y conflictivo, por lo que se ha llamado el neocolonialismo, sistema en el que siguen Gobernando los mismos, y los recursos africanos siguen controlados por los mismos, pero a través de intermediarios o capataces negros, que son los dictadores que malgobiernan nuestros países supuestamente soberanos.

La mayor parte de los conflictos armados, de las hambrunas y demás situaciones de caos que se producen en África no son debidos a luchas tribales, como nos los presentan los medios de comunicación occidentales, que en estas cuestiones ni son objetivos ni son independientes. Esos conflictos están provocados por las luchas de intereses de las potencias occidentales, que defienden sus inversiones y las fuentes de materias primas que sirven para que los europeos sean cada día más libres y más prósperos. (Ndongo-Bidyogo 2)

Pero el caso del Congo no es ni mucho menos el único. Sometidos a tales injusticias viven en Senegal, en Camerún, en Guinea Ecuatorial; circunstancias semejantes se pueden observar en Burkina Faso, en Kenia o Zimbabwe, a poco que hagamos un estudio comparativo entre el dinero que genera la explotación de los recursos de esos pueblos, las altas cantidades a las que ascienden sus deudas externas y los bajos niveles de renta con la que malviven sus habitantes. Ante esta realidad, no sólo la represión de los ejércitos europeos y locales sino también la prensa internacional parece haber desplegado un manto de opacidad, silencio e indiferencia que “[parece dar a entender que los africanos] no estamos preparados para la democracia, como si los negros estuviésemos genéticamente predeterminados a no gozar de la libertad; una falacia más del racismo que dicta las relaciones entre África y Europa.” Este neo-racismo económico lo entiende Ndongo-Bidyogo sostenido desde Europa que mantiene a los dictadores africanos para favorecer su propio estatus y nivel económico. La finalidad de ese posicionamiento atiende a un triple objetivo: “explotar los recursos naturales de África, base del bienestar de Europa; explotar la mano de obra de origen africano necesaria para hacer producir esos recursos naturales, y, por último, favorecer la emigración de africanos hacia Europa, con el fin de que se ocupen de los trabajos penosos o pesados que ya no quiere realizar el proletariado europeo” (Ndongo-Bidyogo 3). A modo de resumen:

La miseria africana jamás se solucionará con migajas como las que nos proporcionan las -hay que creerlo- bienintencionadas Organizaciones No Gubernamentales; hacer un pozo en una aldea de Ruanda o de Somalia no deja de ser irrisorio frente al cúmulo de problemas estructurales que tienen ruandeses o somalíes. Nosotros mismos, los africanos, tenemos la solución de nuestros problemas, pero ocurre que los gobiernos europeos nos empujan hacia Europa, al sostener a nuestros verdugos y venderles las armas con las que nos matan por decir que no somos libres o carecemos de agua corriente en nuestras ciudades y aldeas, todo ello a cambio de una tarjeta de refugiado que tampoco nos hace más libres ni más felices. Las empresas

que sostienen a nuestros tiranos a cambio de que ustedes tengan la calefacción o el litro de gasolina más barato, o que regalen a sus esposas una cadena de oro el día de los enamorados, son las nos impulsan a venir aquí. Si todos los médicos africanos establecidos en Europa, Estados Unidos y Canadá pudieran regresar a África, se pasaría el problema de la salud en África; si todos los abogados africanos que ejercen en Europa y América del Norte regresaran a sus países, se modernizarían las sociedades africanas; si todos los arquitectos africanos que construyen en los países desarrollados pudieran levantar esas casas en sus países, se mitigaría el problema de la vivienda; si todos los profesores africanos que enseñan en Europa y América del Norte pudieran impartir sus conocimientos en África, el problema del analfabetismo y de la educación en general sería resuelto en gran medida; si todos los obreros y peones que mueren en la travesía del desierto sahariano o en aguas del estrecho de Gibraltar, o malviven en los países europeos pudieran tener ese salario mínimo y esa seguridad imprescindible en sus propias patrias, no habría emigración y todos estaríamos mas contentos.

La única ayuda útil que necesita África, desde mi punto de vista, es que se creen en nuestros países las condiciones mínimas para que podamos vivir en ellos. Todo lo demás son paliativos sólo destinados a tranquilizar las conciencias de los propios europeos, sin incidencia real ni en los índices de desarrollo ni en ningún otro baremo verdaderamente liberador (Ndongo-Bidyogo 5)

Es aquí donde podemos entender la famosa “Teoría de la Desconexión” debatida por Raul Prebisch y Andre Gundar Frank aunque acuñada y desarrollada por el mencionado Samir Amin, autor de libros tan significativos como *Imperialism and Unequal Development* (1976), *Eurocentrism* (1988), *Maldevelopment in Africa and in the Third World* (1989) o la más reciente *El Imperio del Caos* (1998), en virtud de la cual África precisa un respiro, una moratoria, en el constante acoso de las fuerzas coloniales capitalistas, para encontrarse a si misma. En sus derivaciones más radicales esta teoría desembocaría en el rechazo frontal de la cooperación al desarrollo por entenderla portadora de un eurocentrismo intolerable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIN, SAMIR, *Imperialism and Unequal Development* (1976), *Eurocentrism* (1988), *Maldevelopment in Africa and in the Third World* (1989), *El Imperio del Caos* (1998), New York: Monthly Review Press, London, Zed, Paris, Harmattan; Barcelona, Anthropos, etc.
- CHINWEIZU, JEREMIE (ed.), *Voices from Twentieth-Century Africa: Griots and Towncriers*. London, Faber & Faber, 1988.
- HARDING, JEREMY, “African Countries.” *Contemporary World Literature*. John Sturrock (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1997.
- HARDY, EDMUND, “The Stuff Of Nightmares. *The Sweetest Dream*.” <http://www.spikemagazine.com/1102dorislessing.php>
- LESSING, DORIS, *The Sweetest Dream*, London, Flamingo, (2001) 2002.
- LESSING, DORIS, *El sueño más dulce*. M.^a Eugenia Ciochini (trad.), Madrid, Ediciones B, Punto de Lectura, 2003.
- NDONGO-BIDYOGO, Donato, “¿Por qué vinimos a Europa?” *CIDDE Documentación Ecuatoguineana*, Página de Patricio Nbé Ondó.

http://www.afrol.com/es/Paises/Guinea_Ecuatorial/documentos/opinion_emigracion.htm

THE AFRICA CENTRE, LONDON, *Contemporary Africa Database*.

<http://people.africadatabase.org/people/data/person3215.html>

VILLANUEVA, DARÍO, "Doris Lessing: el sueño más dulce."

http://www.dorislessing.netfirms.com/sueno_mas_dulce.htm

REENCUENTRO CON “ALMERÍA”, DE ALDOUS HUXLEY

*José Francisco Fernández Sánchez
Universidad de Almería*

El objetivo de este trabajo es examinar el soneto que Aldous Huxley dedicó a Almería, fruto de una visita realizada a finales de los años veinte. Para tal fin resumiré en primer lugar el contexto de esta visita a España, expondré la principal teoría sobre el poema, que ha sido desarrollada por Arturo Medina, y a continuación ofreceré una lectura alternativa del texto siguiendo una perspectiva de género.

El novelista y ensayista británico Aldous Leonard Huxley (1894-1963) fue durante toda su vida un viajero incansable. A mediados de los años 20 ya había recorrido gran parte de Europa en automóvil, y había establecido su residencia en ciudades del continente, como Florencia (1924), y posteriormente Suresnes (1928). Durante 1925 y 1926 Huxley y su esposa María Nys habían viajado alrededor del mundo, visitando La India, Singapur, Japón y los Estados Unidos, siendo en este último país donde vivirían a partir de 1938.

Su condición de escritor errante no era un hecho aislado en el periodo de entreguerras. Por distintos motivos, que podían ir desde el compromiso político a la huida de una sociedad estancada en rancios prejuicios de clase, los intelectuales de su generación sentían la necesidad de asomarse al mundo exterior, un aspecto que en el caso de Huxley se acrecentaba por su particular personalidad creadora:

The getting away was a necessary part of his creativity. In many respects a typical Englishman of his class and epoch, Huxley was also the type (...) of the willingly self-exiled. Like Lawrence Durrell who mocked his native land as ‘Pudding Island’, Huxley was one of those who functioned better abroad - not just because it was cheap and freer from stuffy convention - but because distance sharpened the pen. (Murray, 2002: 219-220)

Por sus propios escritos sabemos además que Huxley se tomaba el viajar muy en serio. Detestaba a los esnobs que viajaban por ser ésta una práctica socialmente aceptada y encontraba de muy mal gusto aquellos que se empeñaban en hacer cuadrar los mitos con la realidad, esforzándose en disfrutar de situaciones que les aburrían soberanamente. El auténtico viajero, según Huxley (1948: 10-11) tiene una curiosidad insaciable, adora todo aquello que no le es familiar y disfruta de cualquier manifestación de la belleza, encontrando agradable incluso el aburrimiento. “With me, travelling is frankly a vice”, afirmaba el escritor (Ibíd., 13).

De todos los lugares que había visitado, Huxley sentía especial predilección por el Mediterráneo. En una carta a su amiga Flora Strousse fechada el 9 de mayo de 1929, le cuenta que se dispone a pasar las vacaciones en Italia. Acaba de regresar de Inglaterra y se alegra de poder escapar de allí. “Gloomy” (melancólico, deprimente) es el término que utiliza para referirse al sentimiento que le produce su país de origen, y añade:

Civilization will return to the warm and luminous places where it was born. The Mediterranean is the centre of the world. Everything of which human beings can feel proud has come out of the Mediterranean - the arts of life, the fine arts, politics, law, philosophy. All that's beastly in human life comes from the North or West or the East - horrible religions, asinine moralities, sordid money-grubbing... (en Smith, 1969: 311-312)

Será en 1929 cuando los Huxley visiten España por primera vez (y dos veces ese año; realizarían una tercera visita en 1933). El matrimonio había adquirido un coche nuevo, un Bugatti modelo deportivo: "It was a slim, powerful two-seater, scarlet, with the upholstery in dove-grey leather" (Bedford, 1973: 213). El coche había sido fabricado a medida en Italia, entre otras cosas para acomodar las piernas de Huxley en toda su extensión. Para hacer los rodajes al coche, en abril hicieron todo el trayecto desde Francia hasta Madrid, y regreso. Fue una visita fugaz que sin embargo debió dejar huella en el escritor pues en una carta a un amigo fechada el 2 de agosto le comentó que pensaban visitar España de nuevo en otoño: "It's obviously a place one ought to know. Most mysterious" (en Smith, 1969: 316). En otra carta a su hermano Julian, el 12 de octubre, confesó estar leyendo mucho sobre España, "whose history is the strangest and most terrifying reading I've ever undertaken" (Ibid., 318).

El segundo viaje a España tuvo lugar entre octubre y noviembre de 1929 (partieron el 13 de octubre), y comenzó con una estancia de una semana en Barcelona en un congreso de intelectuales. Después la pareja siguió por carretera el camino hacia el sur: Tarragona, Valencia, Alicante, Murcia y Almería, para de ahí pasar a Granada, Ronda, Jerez, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Madrid, y de vuelta a Francia pasando por Burgos y San Sebastián. El viaje en automóvil, de 5 semanas de duración aproximadamente, debió ser agotador, especialmente para María, su esposa, que era la que conducía (Huxley tenía dificultades para ver bien, habiendo estado a punto de quedarse ciego en la adolescencia por causa de una enfermedad de la vista).

Lo que sabemos del viaje es lo que Huxley dejó escrito en su correspondencia. El 24 de noviembre, poco después de regresar, escribió a Flora Strousse desde Suresnes que España era "the strangest country in Europe (...) one of the oddest in the world even. Half very sympathetic, half very repulsive. But always odd and full of the most extraordinary things, natural and artificial" (en Smith, 1969: 319). A su padre, en una carta el 1 de diciembre, le detalló los pormenores del viaje, informándole entre otras cosas que se aburría en el congreso, que en Andalucía se perdieron por las tortuosas carreteras de montaña antes de llegar a Ronda, que el vino de Jerez le encantó, que no es de extrañar que Don Quijote se volviera loco en las llanuras interminables de La Mancha o que fue un alivio llegar a San Sebastián tras el frío de Madrid y el viento en el camino hacia Burgos. En esta carta no hay una mención especialmente destacada a Almería, tan sólo el siguiente comentario cuando dejan Murcia: "Thence across some wonderful bare country with every 10 miles or so a queer mountain village of which half the inhabitants are troglodytes, living in cave dwellings scooped out of the side of the hill, to Almería of dessert-grape fame, incredibly sterile, but with the best winter climate in Europe, I fancy" (en Smith, 1969: 320). Huxley no menciona el tiempo que él y su esposa estuvieron en Almería, aunque por la naturaleza itinerante de su visita a España y el número de ciudades que visitaron en un tiempo tan relativamente

corto es lógico pensar que no fuera una estancia muy prolongada. Lo cierto es que un año y medio más tarde, en mayo de 1931, Huxley publicó un volumen de poemas que contenía además una obra de teatro, titulado *The Cicadas and The World of Light*, en el que incluía un soneto de corte clásico shakesperiano titulado “Almería” (sic) que reproduzco a continuación (tal y como aparece en la recopilación posterior *Verses and A Comedy*, 1946). Incluyo además la traducción del poema por José Luis López Bretones (2004).

ALMERIA

Winds have no moving emblems here, but scour
A vacant darkness, an untempered light;
No branches bend, never a tortured flower
Shudders, root-weary, on the verge of flight;
Winged future, withered past, no seeds nor leaves
Attest those swift invisible feet: they run
Free through a naked land, whose breast receives
All the fierce ardour of a naked sun.
You have the Light for lover. Fortunate Earth!
Conceive the fruit of his divine desire.
But the dry dust is all she brings to birth,
That child of clay by even celestial fire.
Then come, soft rain and tender clouds, abate
This shining love that has the force of hate.

ALMERÍA

Los vientos no tienen aquí banderas, sino que barren
una vacía oscuridad, una luz desmedida;
ni ramas dobladas ni flores violentas,
de fatigada raíz, se agitan en el borde del vuelo.
Alado futuro, pasado marchito, ni semillas ni hojas
confirman el paso de esos veloces pies invisibles, que corren
libres a través de una tierra desnuda, cuyo seno recibe
todo el intenso ardor de un sol también desnudo.
La luz es tu amante, ¡tierra afortunada!
Concibe el fruto de su divino deseo.
Pero no es más que polvo reseco lo que la tierra alumbró,
criatura de arcilla bajo el constante fuego del cielo.
Venid, pues, dulce lluvia y tiernas nubes, abatid
este amor fulgurante que tiene la fuerza del odio.

El investigador que con más interés ha divulgado el poema de Huxley ha sido el almeriense Arturo Medina. Ya en un artículo publicado en la revista *Índice* de Madrid en agosto de 1957 daba a conocer el soneto al público español junto con una traducción del mismo por Guillermo Cuadra. Este artículo fue incluido en un trabajo mucho más completo publicado por el Boletín del Instituto de Estudios Almerienses

en 1991. En este posterior estudio Medina explicaba la génesis del poema basándose en las cartas de Huxley, ofrecía una interpretación del texto y, lo que es más importante, aportaba una carta personal que el propio autor le había enviado el 24 de marzo de 1957 como contestación a un mensaje previo.

En opinión de Medina, Huxley se identifica con las tierras baldías e inhóspitas que contempla en el sudeste español; son el vehículo para alcanzar una verdad esencial sobre el ser y sobre la percepción humana en forma de revelación despojada de todo intelectualismo. La desnudez de Almería tendría, según este punto de vista, una función depuradora:

El paisaje de Almería, primordial y ascético, tuvo, por tanto, que impresionarle vivamente en ese momento crítico de su pensamiento. Un paisaje con el que se le hacía presente, de manera brusca y directa, el problema de la intelectualidad pura, entendida no en el sentido de investigación y erudición, sino en el instintivo y afectivo del gran arte de la vida... (Medina, 1991: 308)

Medina apoyaba esta interpretación en la carta que Huxley le había enviado y en la que el autor de *Brave New World* se alegraba que el estudioso pensara que el poema hubiera captado el espíritu de Almería. Recordando su viaje, Huxley añadía: “Murcia made a profound impresión on me and so did Almería, the landscape of which seemed to express my own preoccupations with the problems of ‘pure’ intellectuality, ‘pure’ spirituality - too much sun, but no rain” (en Medina, 1991: 309). Huxley explicaba en la carta que “the sense of landscape”, que podríamos entender como la revelación antes mencionada, la tuvo el autor al salir de la ciudad de Almería (no hacia el sur sino en dirección a poniente, como acertadamente corrige Medina (Ibíd., 312)). La combinación de un sol abrasador y un fuerte viento, todo ello en un paraje desprovisto de vegetación, le harían concebir al escritor inglés las impactantes imágenes cargadas de un alto contenido simbólico: “los vientos de doctrina” que menciona en su carta, y que en el poema corren libres, sin ataduras, se combinan con lo que él llama “luz espiritual” y que actúa sobre un paisaje que no esconde su desnudez, dando como resultado una experiencia de percepción trascendente.

El momento extático que el autor alcanza con su visión de Almería no es de una sublime pureza espiritual, sino que está firmemente anclado en el mundo físico. Huxley en esta época sentía especial atracción por los cuadros de El Greco, y en particular por *El Sueño de Felipe II* que había visto recientemente en El Escorial. A la vez que afirmaba la validez de las experiencias numinosas en los artistas barrocos para alcanzar una visión de la divinidad, a Huxley le interesaba enormemente la cualidad orgánica, reminiscente de procesos digestivos, de la mística de El Greco: “His meditations were all of religious experience and ecstasy - but always of religious experience in its raw psychological state, always of primary, immediate, visceral ecstasy” (Huxley, 1986: 52). No es difícil apreciar la influencia de esta forma de sentir en el propio poema de Huxley, en expresiones que hacen referencia al contacto físico de los cuerpos: “naked”, “breast”, “fierce ardour”, “lover”, o al acontecimiento vital por excelencia: “brings to birth”.

Esta interpretación metafísica del poema tiene un valor importante, aún más teniendo en cuenta el tipo de escritor que era Huxley, interesado en discutir ideas y con cierta tendencia hacia lo absoluto: “There was in Aldous Huxley perhaps a never

fully realized religious yearning, and also perhaps a streak of credulity, not altogether unknown among men of scientific training..." (*The Times*, 1963: 14).

Existe, sin embargo, otra interpretación del poema sobre Almería que no contradice lo expuesto hasta ahora. Se trata de un enfoque desde una perspectiva radicalmente distinta, los estudios de género, que puede arrojar una nueva luz para interpretar algunos conceptos del soneto que, en mi opinión, quedarían sin aclarar según la lectura metafísica del mismo. No se entiende, por ejemplo, la referencia final a la destrucción y al odio, especialmente tras la sensualidad sugerida en las líneas previas. La identificación de la tierra con una mujer, en otro orden de cosas, parece exigir una lectura del texto teniendo en cuenta categorías sobre lo masculino y lo femenino.

Es evidente que en el poema la identificación de Almería con una mujer está teñida de ambivalencia. La tierra a la que se refiere el poeta es afortunada por tener al sol como amante. La mujer desnuda que se entrega plenamente a la pasión, sin embargo, es castigada por no poder engendrar más que barro seco. Nos encontramos aquí con un dualismo ancestral (admiración/temor, deseo/rechazo) en el tratamiento del hombre hacia la mujer. Ya en las culturas primitivas del Mediterráneo, cuando se adoraba a Gea como diosa de la tierra por su fecundidad, se destacaba en ella un lado oscuro:

El hecho de que la tierra fuera la última morada de los muertos, o tal vez el misterio que rodeaba la germinación de la semilla a los ojos del hombre primitivo, puede haber sido la causa de que Gea fuera considerada como depositaria de la sabiduría, conocedora de las cosas ocultas y, en consecuencia, divinidad oracular. (Falcón Martínez, 1995: 270)

Sin necesidad de retroceder a épocas remotas, los teóricos de la masculinidad coinciden en señalar que las imágenes de la mujer como las que señalamos aquí provienen de una contradicción presente en el varón: la necesidad de intimidad con la mujer, por un lado, y la amenaza que supone ese contacto para su "yo" autónomo, por otro:

Men have associated women with the earth, the flesh subordinate to men's reason. Mother Earth, green fields and lush pastures that men can bask in, that feed us. But she is also the mud and the dirt of women's bodies, the menstrual blood, the female sexual desire that instills panic (...) The moral archetypes that confront women - the mother and the whore, the good and the bad - are a projection of the contradictions within male heterosexuality. (Rutherford, 1989: 49-51)

Siguiendo estas premisas se pueden apreciar en el poema de Huxley ejemplos de afirmación masculina frente a la mujer. Hay que notar que la voz narradora es la que impone su criterio, la que ordena los pasos a seguir sin permitir que otras voces tengan cabida ni que exista ningún otro tipo de desenlace que no sea el que esta voz ha determinado. Esta voz se presenta como la de un descubridor, pues el lugar que describe no tiene banderas, está virgen, dispuesto a ser conquistado.

Tras la descripción inicial del entorno, donde predomina la desolación, la tierra

personificada en una mujer tiene un papel pasivo (“receives”, “have”, “conceive”) ante el empuje de un ser masculino superior (“his divine desire”). La voz del poeta intenta moldear a la mujer/tierra según su deseo preconcebido pero, por razones obvias, Almería no puede dar los generosos frutos que se esperan de ella. La voz del poeta, entonces, que decide el destino de la tierra y que ha sido testigo de la posesión carnal de la mujer, puede ordenar que sea abatida como una forma de resolver la contradicción entre el deseo y el rechazo, y también para hacer constar la apropiación de la tierra/ mujer, para dejar patente que ésta ha sido conquistada, saciada, gustada, en un proceso que ha sido descrito en sus líneas generales por Simone de Beauvoir:

Grotto, temple, sanctuary, secret garden - man, like the child, is fascinated by enclosed and shadowy places not yet animated by any consciousness, which wait to be given a soul: what he alone is to take and to penetrate seems to be in truth created by him. And more, one of the ends sought by all desire is the using up of the desired object, which implies its destruction. (1972: 186)

Se podría argumentar que el castigo que sufre Almería por no adecuarse a un determinado modelo de fertilidad no es tal castigo; al fin y al cabo la voz del poeta clama la llegada de suaves lluvias que beneficiarán a la tierra. “Abate”, además, indica moderación, pues hace referencia a bajar la intensidad, disminuir la tensión creada. Pero las palabras de alto contenido emocional y normalmente asociadas al ámbito masculino de actuación, “force of hate”, que por su posición recogen el mensaje final del poema, interrumpen el tono conciliador y cargan de violencia una pasión por la cual Almería antes había sido alabada: “Fortunate Earth!”

El poema está dominado por imágenes contradictorias que, en mi opinión, reflejan la ambivalencia de los modelos que el hombre ha aplicado tradicionalmente a la mujer. Esta aproximación desde una perspectiva de género indica que, como señala otro teórico de esta corriente, Arthur Brittan (1989: 3), los roles asignados a los hombres y a las mujeres nunca son casuales: “At any given moment, gender will reflect the material interests of those who have power and those who do not”. No quiero decir con esto que Aldous Huxley partiera de un ideario de dominación masculina perfectamente definido cuando redactó el poema. Probablemente vertió en el soneto de forma inconsciente unos presupuestos ideológicos propios de su condición y contexto histórico. Huxley tuvo sin lugar a dudas una experiencia trascendental del “hecho de ser en sí”, en palabras de Arturo Medina, ante el desolado paisaje de Almería, como confirma el testimonio personal del autor. Lo que he querido demostrar es que en el poema los contenidos que hemos llamado metafísicos se enlazan con modelos culturales de gran arraigo que apuntan hacia una interiorización, que para Huxley dista mucho de ser problemática, de patrones de subordinación de la mujer por parte del hombre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, SIMONE DE, *The Second Sex*, Harmondsworth, Penguin, 1972 (1949).
- BEDFORD, SYBILLE, *Aldous Huxley. A Biography*, Vol. 1. London, Chatto and Windus, 1973.
- BRITTAN, ARTHUR, *Masculinity and Power*, Oxford, Blackwell, 1989.

FALCÓN MARTÍNEZ, CONSTANTINO, EMILIO FERNÁNDEZ-GALIANO Y RAQUEL LÓPEZ MELERO, *Diccionario de la Mitología Clásica*, Vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (1980).

HUXLEY, ALDOUS, *Along the Road*, London, Chatto and Windus, 1948 (1925).

HUXLEY, ALDOUS, *Music at Night*, London, Triad Grafton Books, 1986 (1931).

HUXLEY, ALDOUS, *Verses and a Comedy, Early poems, Leda, The Cicadas, The World of Light*, London, Chatto and Windus, 1946.

LÓPEZ BRETONES, JOSÉ LUIS, Traducción del poema “Almería” de Aldous Huxley, 1939-2004, *La Voz de Almería, 65 Años Juntos Cada Mañana*, Almería, La Voz de Almería, 2004, p. 386.

MEDINA, ARTURO, “El viaje de Aldous Huxley a España y su soneto a Almería”, *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, 9-10 (1991), pp. 303-312.

MURRAY, NICHOLAS, *Aldous Huxley. An English Intellectual*, London, Little, Brown, 2002.

RUTHERFORD, JONATHAN, “Who’s That Man?” *Male Order. Unwrapping Masculinity*, Rowena Chapman and Jonathan Rutherford, eds. London, Lawrence and Wishart, 1989 (1988), pp. 21-67.

SMITH, GROVER, ed., *Letters of Aldous Huxley*, London, Chatto and Windus, 1969.

The Times (sin autor), “Aldous Huxley”, (25 noviembre 1963), p. 14.

ÍCARA (1910, 1911), DE EUGENIO SELLÉS. UN DRAMA SOBRE EL FEMINISMO O LA SUBVERSIÓN DE UN MODELO IBSENIANO

Concepción Fernández Soto
Profesora de Lengua castellana y Literatura. IES “Fuente Nueva” El Ejido
(Almería)

INTRODUCCIÓN

En pocas ocasiones la historia literaria ha estado tan relacionada con la sociología como en las postrimerías del siglo XIX. La revolución de Septiembre incrementó en España la preocupación por los problemas sociales. El arte, pues, no podía permanecer indiferente a la principal preocupación de su tiempo, precisamente cuando su signo era el del realismo. Éste era el camino emprendido por el teatro, ya iniciado en la novela. La crisis de las ideas sobre el honor, el matrimonio, los ideales, incluso la relajación ética en muchos aspectos de la vida, hicieron sentir a algunos autores la necesidad de hacer un teatro de crítica social de las costumbres contemporáneas, siguiendo, eso sí, el ejemplo de la escena francesa. Cualquier motivo de malestar en la sociedad era un tema adecuado para ser llevado a las tablas, en una especie de particular “microsociología”; de esta forma se fue arrinconando el drama histórico romántico y abriéndose paso a la *alta comedia de costumbres*, con asuntos más cercanos a la mentalidad de los espectadores.

Y dentro de los principales asuntos que interesaban a los espectadores aparecían los relacionados con el matrimonio y la familia porque, dentro de la sociedad burguesa del siglo XIX, éstos constituían la base de la estructura social, tendiendo a idealizarlos como barrera y refugio frente a la corrupción y crudeza del mundo exterior, de forma que trasgresiones radicales de estas barreras, como podían ser el adulterio o incluso el feminismo, se veían, no ya como un dilema individual exclusivamente, sino también como una confrontación con el código social establecido; así se indicaba desde las propuestas escénicas mayoritarias.

Por otra parte, a lo largo del siglo XIX se fue instalando un sistema moderno de género, que sentó sus bases en leyes y en el desarrollo de un discurso que relegaba a las mujeres y reforzaba su situación de subalternidad (Nash, 2004:28). Y el sistema de género quedó sobre todo legitimado por un cuerpo legislativo altamente discriminatorio que, a su vez, era una manifestación de las costumbres y actitudes al uso y una de las más valiosas fuentes de información sobre la posición de la mujer española en el fin de siglo.

En esta línea temática se sitúa la obra dramática de Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926)¹, encuadrada dentro del denominado teatro de la Restauración o teatro

1)El polifacético dramaturgo granadino Eugenio Sellés (1842-1926), académico, ateneísta, periodista y político, se inició en el drama histórico bajo la tutela de José Echegaray, con obras como *La Torre de Talavera* (1877) y *Maldades que son justicias* (1878), abandonando esta

posromántico, con un fuerte componente de crítica social e intensificando la finalidad correctiva y moral mucho más que en los dramaturgos de su tiempo - L.Cano, J. Feliú y Codina, J. Echegaray, B.Pérez Galdós o E. Gaspar-, concibiendo, al mismo tiempo, la escena como púlpito desde el que lanzar anatemas contra la sociedad.

Entre los principales temas del teatro de Sellés, y dentro de lo que ya hemos señalado anteriormente como rasgo general de la literatura de la época, ocupan especial consideración los relacionados con la mujer y su papel en la sociedad -a través de la familia y el matrimonio- condenando las trasgresiones de esos ámbitos, en un especial reforzamiento del discurso de la domesticidad.

Creo que el teatro burgués de esta época afianza aún más esta ideología de la domesticidad, en unión a los diversos discursos del momento (filosófico, legal, religioso y científico); esto trato de demostrarlo centrándome en el drama *Ícara*, producción tardía de Eugenio Sellés, donde aborda el tema de feminismo desde una perspectiva que sólo puede entenderse paralelamente a un proceso histórico de transición y de estabilización del orden social establecido².

Antes de adentrarme en el tema haré un breve repaso sobre el estado de la cuestión feminista en España durante las postrimerías del siglo XIX, para llegar a comprender mejor el enfoque contradictorio que nos devuelve la obra literaria y la percepción de la incipiente lucha feminista, en un autor burgués que camina hacia el siglo XX, que abre nuevas perspectivas de análisis de los fenómenos sociales, pero que arrastra abundantes rémoras del siglo anterior. Creo que el interés del presente trabajo, y en general, de la obra de un dramaturgo como Sellés, radica precisamente en el

186

línea en la década de los 80 para intensificar la crítica de las costumbres sociales de su época, tratando temas como el adulterio femenino o las corruptelas sociales, con *El Nudo Gordiano* (1878) y *El cielo o el suelo* (1880); asimismo participa en las polémicas sobre la introducción del naturalismo literario en España, con obras como *Las Esculturas de carne* (1883) y *Las Vengadoras* (1884;1892), que tratan de manera cruda para su época temas tan espinosos como el adulterio masculino y la prostitución.

Sus estrenos fueron altamente polémicos y tuvieron mucho eco en la prensa de su época, intensificando en las postrimerías del siglo XIX una tendencia regeneracionista, como resultado de su posición ideológica ante la crisis de fin de siglo; en esa línea, y atento a la realidad de su época, también se traspasaron a su teatro cuestiones tan candentes como las emergentes luchas social y feminista -en un reflejo contradictorio e incluso banalizador- coincidente con una perspectiva burguesa de transición y de estabilización del orden social. Responden a esta perspectiva su trilogía anarquista (*Los Domadores*, 1896, *Los caballos*, 1899, *Las serpientes*, 1903) y el drama *Ícara* que aquí analizo. El estudio de la evolución dramática de Eugenio Sellés en el contexto del debate social e ideológico de su época ha sido el objeto de mi reciente Tesis Doctoral, titulada *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1942-1926). Un acercamiento al teatro español de finales del siglo XIX*, dirigida por el Dr. Francisco Checa y Olmos.

2)Hablando del teatro del siglo XIX en España es obligado referirse a la expresión del mundo burgués y su contradictoria evolución: desde la burguesía agitadora que aspiraba al poder y luchaba por su conquista (1800-1840), hasta un segundo período de asentamiento de esta clase en el poder y difusión de sus ideales (1840-1868), terminando en la Restauración, con posiciones claramente conservadoras, que al final de siglo chocan con las posiciones revolucionarias del proletariado.

análisis de esta perspectiva en su especial coyuntura histórica entre siglos.

LA CUESTIÓN DEL FEMINISMO

A finales del siglo XIX la mujer se convirtió en un asunto candente y de máxima actualidad que atrajo la atención de un amplio elenco masculino, compuesto por moralistas, científicos, filósofos, intelectuales y artistas. *Ella* será objeto de los análisis más variados, no reflexionando sólo sobre sus derechos y el papel que debía ocupar en la sociedad, preocupará también su fisiología, su psicología y su inteligencia, así como sus facetas más oscuras, misteriosas y fatales. Como expone E. López Bago (1885:169), resulta “muy difícil analizar las sensaciones y los sentimientos propios de lo que es femenino. Hállase, cuanto con lo interno de la sensibilidad de la mujer se relaciona, envuelto por conveniencia de ella misma en sombras y misterios. Es una especie de consigna tácita desde la creación”.

Es decir, estaba de moda hablar de la mujer y empezaban a proyectarse sobre el discurso social diversas imágenes y representaciones culturales de lo femenino. El teatro de la época no iba a substraerse a esta tendencia, y desde su potente pantalla de proyección nos va a devolver algunas de estas imágenes, en un reflejo, a veces, contradictorio, difuso, poco consolidado, que va a ir constituyéndose paralelamente a la dialéctica social

En cuanto a la cuestión del feminismo en España, ésta se redujo a la información que ofrecían algunas revistas, así como a la aparición de una incipiente polémica en las mismas. Además, el movimiento feminista entre nosotros tardó en obtener logros importantes mucho más tiempo que en otros países, aunque la polémica sobre el papel de la mujer en la sociedad siguió la misma pauta en España que fuera. Periódicos y revistas culturales como *La España Moderna*, *Blanco y Negro* o *La Lectura*, hablaban con frecuencia del asunto, comentaban las actividades realizadas en el extranjero y reseñaban o reproducían artículos publicados en la prensa internacional.

Es interesante reseñar cómo estas referencias comparten página y sección con múltiples reseñas de otro tipo de libros en los que la cuestión femenina era vista de manera completamente diferente, diríamos que con la perspectiva de lo que ha dado en llamarse un “feminismo conservador”, “feminismo moderado” o “templado” que no cree en la revolución sino en la evolución; a modo de ejemplo se pueden señalar algunos: *Plan Nuevo de educación completa para una señorita al salir del colegio* (1898), de la Vizcondesa de Barrantes; *La niña cortés o lecciones de urbanidad* (1898), de J. Codina, o *En el salón y en el tocador* (1899), de Concepción Gimeno de Flaquer.

Adolfo Posada afirmaba en su libro *El feminismo* (1899) que en España no había una polémica seria sobre esta cuestión y que no existían grupos feministas bien organizados con un programa de reformas prácticas. Además, señalaba que los escritores y políticos demostraban poco interés sobre el tema y las manifestaciones del feminismo, y que los acontecimientos reseñables que denotaban un interés por la posición de las mujeres eran escasos: la labor de los krausistas en educación, los Congresos Pedagógicos de 1882 y 1892, la reforma de la Escuela Normal de Maestras; los comienzos de una literatura que trata del feminismo (gran parte de la cual, por supuesto, era antifeminista) y, por último, las secciones especiales dedicadas al feminismo en algunas publicaciones periódicas, como la *Revista Política* y la *Revista*

Popular (1899:191-3).

A pesar de que el feminismo durante los primeros años del siglo XX fue un tema cada vez más frecuente en los artículos periodísticos y conferencias públicas, hasta el final de la segunda década del siglo no empezaron a organizarse las mujeres en grupos feministas que plantearan programas de reforma coherente. Sin embargo, sí descubrimos en los finales del XIX ciertas revistas con voluntad de ampliar la cultura de la mujer, y de convencerla de las injusticias de su situación, sobre todo en lo tocante al alcance a la educación con respecto al hombre; aunque sin dejar atrás los códigos femeninos de belleza, moralidad y sacrificio. Entre otras, caben citarse *La Instrucción para la Mujer* (1882), órgano de la “Asociación para la Enseñanza de la Mujer” o *La Ilustración de la Mujer*, dirigida por Gimeno de Flaquer, etc.

Y por supuesto también llegaron a España los ecos del debate científico y filosófico en torno a la inferioridad intelectual y moral de la mujer y muchos de los autores que trataban de demostrar científicamente la menor capacidad femenina se leyeron y divulgaron (véase Scanlon, 1986:163-165).

Algunas avanzadas de su tiempo, como Emilia Pardo Bazán o Concepción Arenal, reaccionaron contra la extensión y popularidad de esas teorías pretendidamente “científicas”, pero se puede afirmar que, a excepción de una minoría, la tendencia generalizada fue la de, por lo menos, dudar acerca del potencial de la mujer, y cuando no se duda al menos se ridiculiza. Anecdóticamente estas mujeres avanzadas despertaron la sátira malintencionada del mundo masculino. Así ridiculizaba el revistero *Fray Candil* estas luchas feministas y a esto las reducía (de paso nos muestran las suspicacias masculinas a las que estas mujeres tenían que enfrentarse): “¿Qué me ha enseñado doña Emilia? Poco o nada, salvo palabras arcaicas, neologismos caprichosos, giros audaces y floridos (...). Lo que ha hecho es obligarme a consultar mucho el diccionario. (...) En la tertulia literaria de doña Emilia se sirve el caldo gallego, a guisa de sorbete o algo así -según me han dicho- y en la de Concepción J. Flaquer (¡flaquezas de la Flaquer!) pulque, bebida mejicana (...). Lo chistoso del caso es que ambas señoras se disputan a los hombres de letras, con el fin de dar más brillantez a sus respectivas tertulias. Valera prefiere el “pulque” de la Flaquer y Campoamor el “caldo” de doña Emilia” (citado en Caballé, 2004:543).

ÍCARA. EL FRACASO DEL PROCESO EMANCIPADOR DE LA MUJER

Es en esta perspectiva, a saber, en el discurso masculino que marca unos límites estrechos a la acción de la mujer, y en el que parecen coincidir “racionalistas y neocatólicos, carlistas y republicanos federales”³ es donde se sitúa *Ícara*, una de las últimas producciones de Sellés, y objeto del análisis que nos ocupa.

Ícara se publicó en Madrid bajo la forma híbrida de drama novelado en 1910⁴,

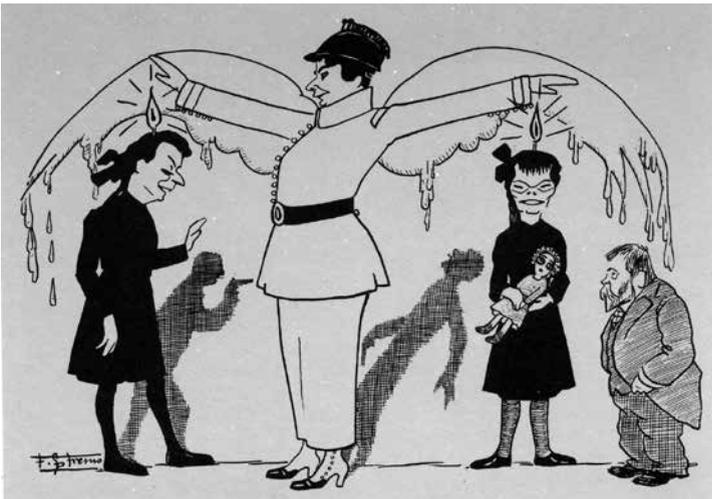
3) Así lo señala Emilia Pardo Bazán en una de las páginas de su *Nuevo Teatro Crítico* (“El Discurso del marqués del Busto en la Real Academia de Medicina Una opinión sobre la mujer”) (citado en Caballé, 2004:592).

4) La obra ya la tenía ideada bastantes años atrás, prueba de ello es que el Plan manuscrito está datado en Septiembre de 1903.

coincidiendo con Galdós, quien en 1910 estrenaba en el Teatro Español su *Cassandra*, arreglo de la novela homónima, por la compañía de Carmen Cobaña⁵.

La obra se estrenó en el Teatro Principal de Barcelona, en 1911, en versión traducida al catalán y fue ejecutada por la compañía de Margarita Xirgu, quien hizo el papel de la protagonista femenina.

Esta obra tardía de Sellés puede servirnos de síntesis de todas las ideas con las que el dramaturgo ha ido configurando sus paradigmas femeninos a lo largo de su evolución dramática. Para presentar este último modelo femenino, el autor ya despliega todas las fases del proceso emancipador femenino, con la intención de demostrar su imposibilidad a través de un mito de trasgresión masculino, el de Ícaro, feminizando su nombre⁶. La perspectiva de Sellés es que el derribo del ser alado -muy utilizado por las feministas en forma de pájaro o mariposa libre- rompe todas las aspiraciones de libertad femenina, y la debilidad de las alas será la debilidad femenina que hace inevitable su caída cuando la mujer va más allá de sus estrechos límites. Ese castigo de la protagonista -por el acto de rebeldía hacia el paradigma patriarcal- se manifiesta tradicionalmente en la literatura con la muerte, en los casos más extremos, pasando por imágenes de mutilación, llegando a la imagen de “las alas rotas”⁷.



Caricatura de *Ícara*, por Fresno

5) Otras heroínas dramáticas de nombres griegos en ese principio del siglo XX serán *Electra* (1902) y *Alceste* (1914), de Galdós y *Fedra* (1910), de Unamuno.

6) Es frecuente la utilización de mitos trasgresores en la literatura de comienzo de siglo XX, y así junto al de Ícaro, aparecerá el de Prometeo, que dará nombre a una obra de Pérez de Ayala y a la inquieta y popular editorial creada por Blasco Ibáñez.

7) Recordemos en esta línea a Isidora Rufete o a Tristana, en Galdós, modelos narrativos que Sellés tenía presente. Según Alicia G. Andreu (2001:38), “las imágenes de mutilación que acompañan la representación de protagonistas rebeldes, las alas cortadas o rotas o de amputación, son manifestaciones del deseo de la sociedad de suprimir el potencial femenino y de contener su sexualidad”.

Ícara nos devuelve un reflejo inverso de la Nora modélica de Ibsen: si este personaje alumbra las primeras fases del comportamiento de Adora, en las que ésta abandona la casa conyugal, dejando atrás familia e hijos, y tratando de vivir una vida independiente con las herramientas que le presenta el incipiente feminismo, el final de *Ícara* no puede ser más desolador: habrá un nuevo portazo, pero ahora Adora quedará encerrada para siempre en ese hogar que le era tan ajeno y aceptando de manera conformista todo el peso de su pasado, venerando la imagen del marido muerto, y con sus alas completamente derretidas.

A la vista de semejante argumento, y apoyándonos en sus vinculaciones ibsenianas, se puede observar cómo Sellés estructura la historia de su *Ícara* a partir del portazo de Adora, convertida en su Nora particular, pero con un invertido proceso que lleva al fracaso total de su proceso liberador. Está clara la influencia de la obra de Ibsen, a saber, que Sellés mantiene la estructura, mas subvierte el modelo⁸.

Expongo a continuación, de forma más detallada, los planteamientos de esta extensa obra. Para ello me refiero primero a unas notas importantes que el dramaturgo traza en su *Plan* (manuscrito) en el que se condensan las líneas básicas de su pensamiento, para luego seguir con las directrices argumentales del drama novelado, que en poco difieren de la comedia representada.

El *Plan* comienza señalando que la inferioridad física y moral de la mujer deriva de su especial naturaleza: “La Mujer no está organizada para llegar adonde llega el hombre. Sus alas, tiernas fisiológicamente y espiritualmente, se derriten en cuanto tocan en regiones caldeadas cuya temperatura moral resiste el hombre”. Una vez establecida dicha premisa, se pregunta si esa desigualdad de la mujer procede sólo de la naturaleza o “de una artificiosa e injusta constitución social amañada por los legisladores masculinos en su provecho”.

El planteamiento de esta pregunta nos resulta cuando menos indicativa del discurso progresista decimonónico en la percepción de lo femenino (compartido por autores como Galdós, Pardo Bazán, Clarín, etc.), y de ciertos intentos conciliatorios de resolver algunas discriminaciones sociales contra la mujer, aunque dentro del marco que imponía el discurso burgués masculino mayoritario, bastante “antifeminista” y totalmente apoyado en la autoridad religiosa y científica. Así continúa Sellés: “Demuéstrase que hay desigualdades que son nativas y otras que son, obras de las leyes y prejuicios humanos. Respetense (sic) las primeras, que se imponen por sí mismas y hagase (sic) por abolir las que provienen del capricho, las costumbres o las injusticias de la sociedad cuando contradicen los derechos legítimos y la naturaleza de las cosas”.

A continuación reclama para la mujer, no un lugar junto al hombre porque eso le está vetado, pero sí el que “realmente” le corresponde en la sociedad, y ahí incluye

8) Sellés conocería a Ibsen en los años 90, a través del eco del escándalo de sus estrenos en París, en el *Teatro Libre* de A. Antoine. *Casa de muñecas* fue traducida al español por *La España Moderna* en 1892, y se estrenó primero en Barcelona en 1893 con el título de *Nora*, con una fría acogida de público. En Madrid Ibsen fue representado por compañías extranjeras, sobre todo, italianas. *Casa de muñecas* no se representó en español hasta 1908, según una versión adaptada del francés por Villegas. Según Marisa Siguán, por las críticas se deduce que se llegó a cambiar el final, de forma que Nora no abandonase a su familia. Villegas, sin embargo, defendía la validez de su traducción (*La Época*, 16/1/1908) (citado en Siguán, 2003:2.169).

su derecho al trabajo y la independencia intelectual, en perfecta consonancia con las reivindicaciones krausistas del momento: “No puede participar de la dirección política de los pueblos como tampoco puede participar de las guerras. Pero debe intervenir en la dirección de las costumbres, en el gobierno de la familia y el peculio, debe trabajar como el hombre en los oficios intelectuales y no relegarla a los manuales, debe liberarse de las preocupaciones y de la ignorancia en la que se la mantiene. Se le debe la independencia intelectual”.

Desde esa perspectiva, las aspiraciones feministas de *Ícara* se interpretan como la búsqueda de un lugar impostado, una salida ilegítima del marco familiar nutricional, en el que la mujer fracasará irremediablemente: “*Ícara* es la representación del feminismo planteado ahora... pretende la reivindicación de las libertades y los derechos intelectuales, morales, sociales, políticos y económicos que constituyen el programa feminista. Quiere ser un hombre sin barbas, sin echar de ver que precisamente en las barbas ha puesto la naturaleza la divisoria de las funciones humanas”.

Termina diciendo que el dictado de la naturaleza es el que finalmente se impone a las ideas “y va desmintiendo todas las teorías. *Ícara* va sintiendo sucesivamente el peso de las realidades que cortan sus vuelos”.

Veamos la plasmación escénica del *Plan*: *Ícara* se articula como una secuencia de partes narradas y dialogadas alternantes, esto es, prólogo -al que denomina *Prehistoria*- (narrativo), tres actos (dialogados), seguidos de sendos “entre actos” (narrativos), un epílogo (dialogado) y *Detrás del telón* (narrativo)⁹.

En la *Prehistoria* da noticia de por dónde va a discurrir la acción y se recogen interesantes datos sobre los personajes protagonistas. Fernando, el marido, en su retrato se nos dice que descende de alto linaje, “piensa a la moderna”, pues es hijo de su siglo, pero en lo tocante al decoro personal sigue pensando “a la antigua”.

El padre de Adora, Don Diego Villalba, “paladín de todas las libertades y todas las igualdades, un demócrata bien trajeado a la inglesa por fuera y por dentro (...). Perteneció a aquella legión de revolucionarios que fueron los últimos románticos y los primeros realistas de nuestra política” (pág. 11).

Adora, quien, con semejante ascendencia, no podría por menos que ser defensora de la libertad individual y de los derechos de la mujer, es de firmes convicciones feministas y muy culta.: “le sienta bien en su espíritu la moda del feminismo, invención hecha a su medida y natural en sus méritos” (pág. 13).

Fernando se casó con Adora, vivieron enamorados y en paz doméstica hasta que Adora proclamó su independencia dentro del matrimonio. Y llegó el divorcio espiritual.

Los aristócratas familiares de Fernando no recibieron bien a la condesa advenediza, porque había irrumpido en la casa familiar con costumbres tan revolucionarias como intentar que el matrimonio se celebrase en Francia, para poder ampararse en la ley del divorcio¹⁰, o para resistirse a bautizar a su primera hija.

Fernando, mientras tanto, buscó otra compañía en otro tipo femenino, Aurelia, que poco instruida y sentimental, aparece como la antítesis de Adora. Empezaron

9)Cito por la edición de Madrid, Tipología Antonio Marzo, 1910.

10)Esta ley está vigente en Francia desde 1884, tras la conocida Ley Nacet.

los amores ilícitos del marido con Aurelia y ésta los aguantó contraviniendo con su comportamiento las venganzas antiguas basadas en las leyes del decoro y el honor conyugal.

Tomó sus propias medidas para cerciorarse de la infidelidad, pero “sin el alboroto de la reyerta, ni el formulario de los autos judiciales. Se basta a sí misma para condenar, en definitiva, no a cadena perpetua, sino a libertad perpetua, tomando de ella ejemplo y motivo para la libertad propia” (pág. 24).

Las rupturas drásticas del personaje femenino quedan ya expresadas¹¹. A partir de ese momento, Sellés desarrollará la peripecia vital de una “mujer sola”, y el dilema de qué hacer con su libertad, que, por otra parte, discurre en la época en unos cauces muy estrechos que el dramaturgo denuncia porque para el derecho la mujer sin marido carece de interés: si es menor depende del padre; si no se casa es una mujer solitaria, jurídica y civilmente capaz, pero socialmente marginada; si se “separa” voluntariamente del marido no puede ocupar ningún espacio. En conclusión, donde más lejos puede llegar una “mujer sola” es a rodar por la pendiente de la prostitución (véase Alborch, 2000:30).

Una vez que Adora ha descubierto la infidelidad de su marido le pide la disolución del matrimonio. Fernando le contesta que eso no es posible porque las leyes no lo permiten, por la inexistencia del divorcio en España y la indisolubilidad católica del vínculo sagrado del matrimonio. Adora declara su libertad por encima de las leyes sociales, renuncia a sus hijas y despreciando las amenazas del marido sale de la casa.

En el *Entreacto primero* el autor sigue comentando el camino que han seguido los personajes y las actitudes que toman: Fernando asume, tras la separación, el cuidado de las hijas, pero, especialmente teme por su honor. Adora, abandona el hogar, “juzgándose victoriosa e independiente, como aquella Nora, su modelo” (pág. 66). Rehúsa todas las ayudas y renuncia a usar su título nobiliario. Emprende una nueva vida, en la que tiene que aprender a sobrevivir por sí misma por medio del trabajo, aunque “se convence de que la mujer, siendo pobre o no siendo grande artista, no tiene más que tres caminos abiertos: el matrimonio, el vicio o el trabajo humilde. Y se decide por la humildad. Plega las alas y se posa a ras de suelo”.

Pero el hastío la invade en el pobre mundo laboral y empiezan sus “claudicaciones”, de manera que decide abandonar el trabajo e irse a vivir a París, donde no la conozca nadie y aceptando una pensión paterna. Allí entra en contacto con todo tipo de personas que tratan de ganarse la vida -ideólogos, literatos, artistas- y con un variado grupo femenino, descrito por Sellés de esta manera ambigua: “mujeres de todo origen, buenas o malas, quizá feministas de buena fe y soñadoras sin malicia, tal vez busconas o aventureras, socapa del feminismo; unas libres de persona porque

11) Otra cosa bien distinta es que, para el contexto español de primeros del siglo XX, estas rupturas sean excesivas y, por ende, imposibles de sostener como propuesta dramática, si no es con la intención de demostrar plásticamente su imposibilidad. Como comparación recuérdese el efecto fulminante que provocó en Alemania el abandono de Nora de la casa conyugal: Marisa Siguán señala que en las invitaciones a actos sociales se incluía la posdata, “se ruega no hablar de Nora”. El impacto social fue más fuerte que el de otras obras de Ibsen porque en ella precisamente se cuestionaba un elemento constitutivo social básico, como era la familia, y su estructura de poder (2003:2159-2160).

trabajan; otras libres en las costumbres, porque los lascivos trabajan para ellas” (pág. 76).

En la ciudad francesa también conocerá a quien más tarde será su amante, el médico ruso Peters, quien terminará manteniendo a Adora, pese a las iniciales reticencias de ésta¹².

Mientras tanto, el conde Obrela empieza a perseguir a su mujer, delineándose como todo un caballero español obsesionado por la defensa de su decoro, personaje dramático que Sellés ya había trazado perfectamente en sus dramas de honor y que aquí aparece descrito con todas las exageraciones posibles, pero también, creo, con cierta distancia paródica. El Conde en su persecución de Adora llega a Cantabria, donde el autor enfrenta dos actos de signo opuesto: un certamen de belleza y un mitin de mujeres feministas en el que participa Adora.).

Así comienza la *ridiculización* de la liberación feminista: Sellés presenta una reunión típica de feministas de la época, haciendo de ella una pintura paródica¹³, para nada alejada de los estereotipos que se manejaban en la época, incluso dentro de los escritos de algunas mujeres adeptas a los movimientos de liberación femenina¹⁴. Por lo demás, esta desconfianza hacia esta nueva modalidad de reivindicación femenina -atentadora contra las virtudes preconizadas por la iglesia católica y la tradicional sociedad española- se explica también porque la imagen de la feminista venía asociada en España a la de aquellas sufragistas inglesas que apedreaban los comercios londinenses y se encadenaban a las rejas del Parlamento Británico¹⁵.

Adora participa en un mitin feminista y se va descubriendo cómo son sus compañeras: Lucía, “feminista de mala fe, que no cree realmente en la emancipación de la mujer, sino para justificar su emancipación de la moral”; Elena, de apariencia y desenvoltura varonil, viajera y deportista, soltera emancipada; lectora voraz, con conocimientos de política, que fuma y bebe; una vizcondesa feminista y su marido: “la vizcondesa, traje muy hombruno, como son hombrunos sus ademanes; el vizconde, traje afeminado, como es afeminado su porte” (pág. 84).

En el *Entreacto segundo* persiste la caricatura de la representación feminista,

12) En el *Plan* hemos leído anteriormente una denuncia de esa especial “esclavitud” femenina: “La verdadera esclava es la mujer que no tiene más carrera, ni profesión que la de buscar marido, ni más porvenir que el de ser sustentada por un hombre, sea marido o sea amante” (páginas sin numeración).

13) En el *Plan* se refiere a ellas como “Icarillas”.

14) La misma Carmen de Burgos dirá: “las feministas exaltadas no me son simpáticas (...), mujeres de líneas rectas, duras, mal vestidas, con sombreros masculinos desprovistas de toda gracia femenil, capaces sólo de hacer antipática la justa causa femenina” (citado en Fagoaga, 1985:115).

15) Sirvanos este ejemplo en el resumen que la Condesa de Campo Alange (M^a de los Ángeles Reyes Laffite, 1963:1999) realiza respecto a la situación del feminismo en el panorama español de principios de siglo: “El término *feminismo* llega cargado de inquietudes y recelos, y en general despierta pocas simpatías. Sugiere un tipo de mujer física o sentimentalmente desgraciada que, en franca rebeldía, adopta actitudes desenfadadas o agresivas. (...) La incipiente actitud -circunscrita a un grupo de actantes, pero que atañe a todo el sexo femenino- viene a remover profundamente los cimientos de nuestro viejo edificio social con riesgo para el mismo”.

trazada como los excesos de un grupo de libertarias-anarquistas maledicentes¹⁶, que representan los extremos abominables de la feminidad, cuyo interés en conocerlo reside en que realmente representa la percepción externa masculina del estereotipo feminista: en el mitin Adora y sus amigas “imaginábanse vestidas de férrea coraza y duro casco, y patentizaron bien pronto que su coraza era un corsé de seda, y su casco un sombrero de plumas” (pág. 150). Una vez más se asocia al grupo de feministas con un ejército vociferante, desequilibrado y ridículo, repleto de excentricidades, perjudiciales incluso para la causa de la mujer.



“La edad del descaro”. Siglo XIX

Pero ocurre algo tal vez inesperado: Adora va abandonando su lucha emancipadora y empieza a ser presa de los dictados del sentimiento, la relación amorosa la va domesticando, devolviéndole su feminidad perdida, “acurrucada junto al rescoldo del hogar. Las caricias la han amansado. El cariño le ha puesto su collar, con el cual no cuentan la *ícaras* que quieren salir a las afueras de su sensible humanidad” (pág. 155).

En el *Acto Tercero* cobra importancia en la vida de Adora la presencia de los hijos, atadura de la que había estado liberada hasta el momento y cuya circunstancia hace que el argumento transcurra por cauces más melodramáticos. Llegan sus hijas para quedarse a vivir con ella, pues su padre ha muerto en un duelo. Peters confiesa que ha sido él quien lo ha matado, tras el reto que le hizo. Adora rechaza a Peters, horrorizada por su acción, y éste sale de la casa. Las hijas obligan ahora a su madre a vestirse de luto. Desaparecida la tutela del marido y del amante, Adora cae en la de las hijas. “¡Poder del amor materno!”.

Durante el *Entreacto tercero*, Adora sigue envejeciendo y perdiendo su espíritu libertario. Vive con sus tres hijos, las dos niñas mayores, y Fernandito, el hijo menor. El condesito muestra delirios de grandeza: le parece mal que su hermana pequeña,

16) Cuando en 1906 Carmen de Burgos criticaba los “funestos delirios de igualdad” de un “ejército de feministas exaltadas” y se regocijaba de la ausencia de enraizamiento del “feminismo exagerado” en España, sin duda no hacía más que reflejar un sentir extendido en la clase media de nuestro país (*La mujer en España*, “Conferencia pronunciada en la Asociación de Prensa en Roma el 28 de Abril de 1906”, Valencia, Imprenta Sempere, s.f.

Elisa, esté a punto de casarse con un advenedizo como Gustavo Cañizares, cuyo padre auspicia el compromiso por la adquisición del apellido nobiliario.

En el *Epílogo*, que transcurre en la sala del castillo de Obrela, contemplamos a una Adora -a quien el paso del tiempo le ha ido dando un aire de abatimiento y melancolía- que aun tiene que someterse a una claudicación más, cuando Fernandito, su hijo espurio, herede el condado de su padre, sacrificando así la posibilidad de un matrimonio ventajoso para su hija mayor, que tuvo que renunciar al título. Por ello, totalmente vencida dice: “Hágase la voluntad de todos sobre el espíritu, sobre la carne, sobre la conciencia de esta mujer de alas derretidas, postrada por su flaqueza, enamorada de la sinceridad y la libertad, y viviendo en la obediencia y consagrando la impostura” (pág. 265).

En la parte final, *Detrás del telón*, Sellés hará recordar al personaje sus errores del pasado, instalándola en un fracaso existencial, del que sólo podrá consolarse con el recuerdo del marido muerto: “¡Y cómo le pesa al término de su derrotada existencia!” (pág. 274).

La casa ajena cerrará sus puertas otra vez, para dejar ahora dentro a una Ícara derrotada, colgando en su alcoba el retrato enlutado de su marido: “imagen del Cristo que dio la sangre por ella, a quien ella crucificó y de quien ella aguarda hoy paz para la vejez, ya que no perdón para la juventud!” (pág. 276), con una declaración de amparo masculino: “La mujer ha puesto, al fin, su devoción terrenal en un Dios, aunque de carne y hueso, proclamando así que el hombre le da, cuando vivo, amparo, y cuando muerto, sombra de respeto y dosel de autoridad” (pág. 278).

Concluyo este apartado creyendo haber mostrado que Sellés, como otros tantos dramaturgos del momento, logra poner de relieve dramáticamente que no puede subsistir un modelo de mujer sin hombre, pues por su naturaleza inferior no sabe qué hacer con su libertad, y no está preparada para vivir sin tutelaje; una mujer sola, desvinculada del ámbito familiar no tiene lugar en la sociedad y es proclive a utilizar su libertad por el “vicio” que se presenta como la “pendiente” de la pasión. El feminismo como arma de emancipación tampoco sirve porque coloca a la mujer en el lugar que no le corresponde.

Sin embargo, de nuevo se vislumbra que en Sellés, como en otros tantos intelectuales liberales, subyace cierta denuncia hacia la sociedad que condena a la mujer sola a una perpetua infamia, que no le abre caminos honrosos para ganarse la vida, y que la lanza hacia el amancebamiento como su único protección. Como apunta algún sector de la crítica feminista, su obra también puede entenderse como una voz de protesta liberal ante una situación de la mujer que también considera injusta. Con otros términos, Adora se aleja definitivamente de los modelos dramáticos europeos por su vuelta al hogar, con la cabeza inclinada, pero, en sus planteamientos iniciales *Ícara* también contiene el germen de esas nuevas actitudes de rebeldía femenina (aunque después queden abortadas en su desarrollo existencial).

¿Por qué Sellés presenta presupuestos ideológicos avanzados que no culminan en esa misma lógica en los desenlaces dramáticos? No olvidemos que el dramaturgo produce dentro de un proceso histórico de transición, además esas propuestas teatrales en España estaban ralentizadas por el peso sociológico de la mujer tradicional, mayor que en la mayoría de los países de Europa, y no llegamos a encontrar de manera

definida reformulaciones o rectificaciones significativas de los antiguos prototipos de feminidad. Sellés no es el único caso: por ejemplo, Benavente en 1902 había estrenado *El hombrecito*, donde Nené, la protagonista, al principio exhibe un espíritu independiente, pero cuando le llega la verdadera hora de actuar en consecuencia le falta valor y en vez de vivir su propia vida se adapta al ambiente y a las circunstancias, claudicando de sus aspiraciones primeras. De la mano del mismo autor vendrían después otras mujeres que también claudican, en *Rosas de otoño* (1905), *Señora Ama* (1908) o *La Malquerida* (1913). En España aún imperaba el ámbito de la doble moral, que exige al varón de responsabilidades -incluso premia socialmente su comportamiento libertino- mientras que carga en la mujer todo el peso de la “honra”. Las mujeres siguen siendo quienes sufren todo el oprobio social, mientras los coautores del “delito” -socialmente considerados no responsables- salen incólumes.

Se nos hace necesario, pues, señalar las conexiones de Sellés con estas propuestas dramáticas menos rupturistas, ya que de lo contrario será difícil comprender la inversión del modelo ibseniano. ¿Cuáles fueron algunas reacciones ante esa propuesta revolucionaria? La versión traducida de *Casa de muñecas* de Ibsen, hecha por el crítico Fernández Villegas, fue estrenada en la Princesa en Abril de 1908, a iniciativa de Federico Oliver, y obtuvo una gran resonancia. El crudo planteamiento existencial de *Casa de muñecas* llevó a la obra a cierto rechazo del público, ya que era normal que en España no se entendiera la psicología de la protagonista, y mucho menos sus reacciones; interesan los dos primeros actos, pero el desenlace provoca repulsa: “La obra, que en sus dos primeros actos interesa y conmueve, concluye de una manera que ni convence ni emociona, y que no satisfizo al público. Tal vez el carácter de la protagonista sea muy real... en Noruega, y en este caso, muy lógico el desenlace; pero por acá no sentimos del mismo modo, y el proceder de Nora abandonando a sus hijos por una mal entendida incompatibilidad de caracteres, no da satisfactoria y cumplida solución al problema que se plantea, ni deja persuadido al auditorio”¹⁷.

“A nosotros los latinos, hijos de una raza solar, hombres, más que de ideas, de pasión, poco nos seduce el altivo continente de desafío y el bello gesto de Nora. En cambio nos sigue admirando los bellos galanteos de amor con que rinde enamoradas mujeres *Don Juan*”¹⁸, aseguraba Betancourt Cabrera, años antes.

Todavía era mucho el peso de la represión de género y las convenciones sociales, de manera que se toleraba mal cualquier rebelión frente al modelo tradicional femenino. En este sentido, la propuesta de Sellés aparece más en consonancia con el modelo femenino tradicional, y arraiga con propuestas como la de Benavente, que apenas dos meses antes en la Princesa presentaba una visión sumisa y abnegada de la mujer en *Señora Ama*. En esta obra, la protagonista, Dominica, casada con un donjuán rural, Feliciano, ignora todas sus aventuras amorosas de su marido para soportar su existencia. Solamente le exigirá fidelidad absoluta cuando quede embarazada, es decir, cuando haya cobrado entidad como mujer a través de la maternidad..

17) Véase Armando Gresca, “Crónica Teatral”, *El Arte del Teatro*, nº 45, 1 de Febrero de 1908, pág. 1.

18) J. Betancourt Cabrera, *Angel Guerra*, “La evolución de la estética teatral”, *La Ilustración española y Americana*, nº 10, 15 de marzo de 1906, págs. 166-67.

En consecuencia, para primeros del siglo XX pienso que todavía estamos muy lejos de una configuración dramática que nos acerque al concepto de “mujer moderna” que reivindique sus derechos individuales y que se vaya constituyendo no como un ser “en relación”, con autonomía moral y social, porque este modelo fue extremadamente frágil en España, ya que fue rechazado tanto por fuerzas políticas conservadoras como progresistas: “a pesar de su defensa por parte de sectores de la vanguardia española, esta nueva moda cultural no logró desplazar lo esencial del discurso de género” (Castillo Martín, 2001, citado en Nash, 2004:58).

Si hablamos de la discusión sobre los derechos de la mujer quizá tendremos que esperar hacia la segunda década del siglo XX. La publicación de varios estudios sobre los derechos de la mujer moderna evidencian un cambio social, algo que ya empezó a constituir un debate intelectual de trascendencia, incluso política, en el primer tercio del siglo; cito, como ejemplos, *La mujer moderna y sus derechos*, de Carmen de Burgos Seguí (1927), *Las escritoras españolas*, de Margarita Nelken (1930) o *La revolución del 68 y la cultura femenina. Un episodio nacional que no escribió Galdós*, de Concepción Sáiz (1929).

Como consecuencia de esto, la “cuestión femenina” se fue erigiendo en asunto relevante de los éxitos comerciales del teatro en los años veinte y treinta, de la mano ya de los autores del relevo generacional: los hermanos Quintero, Linares Rivas, Carlos Arniches, Eduardo Haro, Antonio Paso, Enrique Jardiel Poncela, etc.

La “mujer moderna e independiente” será ahora objeto de su teatro, “tanto por la carga peyorativa del término, esa muchacha irresponsable y frívola que llena portadas y cientos de páginas de la prensa y literatura de la época, como por los rasgos positivos que entraña la misma responsabilidad, elevado nivel educativo, independencia económica, criterios propios sobre los asuntos públicos y los privados. Se destaca, por último, en muchas de las obras, el trato discriminatorio que sufren muchas mujeres a partir de la doble moral sexual existente y del concepto de la honra que se denuncia como diferente para hombres y mujeres” (Ortega López, 1995:2.000).

Ya es importante la aparición de ese nuevo paradigma femenino de la “mujer moderna”, que Jardiel Poncela, con su insólito humor, contrapone al antiguo paradigma de la “joven tradicional” ignorante y dependiente, que llamándose Angelina, afirma muy orgullosa: “Me llamo Angelina Ortiz/ Soy una muchacha honrada/ que no se entera de nada/ y por eso es feliz;/ pero, claro, al fin mujer,/ soy un poquito coqueta...”¹⁹.

Estamos ante todo un proyecto de subversión de la tradición del “ángel del hogar” que, por otra parte, nunca llegará a desaparecer de nuestro teatro, debido a la gran fuerza de los vectores de su definición (maternidad, familia, “dependencia de”) y que en el teatro de Sellés, y en los dramaturgos de su tiempo²⁰, siempre es mayoritariamente una presencia “acechada” por el mundo masculino: prostitutas,

19) *Angelina o el honor de un brigadier. Un drama de 1880. Caricatura en tres actos y una presentación*, estrenada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, el día 2 de Marzo de 1934 (edición de Madrid, Austral, 1989).

20) Ese muestrario femenino aparece en obras como *La Dolores* de Felú y Codina (1892); *Huelga de Hijos* de Enrique Gaspar (1893); *Realidad* de B.P.Galdós (1892); *Mariana* de José Echegaray; o *El Nido ajeno* de Benavente (1894).

adúlteras, hijas rebeldes, “ángeles” encadenados por el candado de la virtud, “ángeles de alas rotas”: desde luego, todo un muestrario dramático que nos presenta el difícil camino hacia el prototipo de la “nueva mujer moderna” que empezará a entrar con el teatro del siglo XX, y que en España encontrará graves problemas para su aclimatación definitiva.

Aunque, todavía con la nostalgia propia de los prejuicios de la época, Gómez Baquero en 1909 se lamentara de que no hubiese mujeres como las de antes: “La señora española de la clase media: ese noble y bello tipo moral que hemos conocido en la infancia, la mujer hacendosa, consagrada al hogar, esclava con la dulce esclavitud del cariño, de su marido y de sus hijos y al mismo tiempo muy señora, muy poseída de su dignidad de esposa... Ese tipo femenino va desapareciendo... Lo extinguen el lujo, la libertad, el contagio de los ejemplos perniciosos que empiezan en los colegios y siguen en las amistades, también la literatura inmoral y frívola... La mujer va desertando del hogar, llena los lugares de diversiones, sale a menudo en la crónica de sucesos que es una especie de galería del crimen y toma parte en las manifestaciones políticas (...) Entre la mujer española de hace 30 años y la de hoy hay una diferencia que parece de un siglo” (E. Gómez Baquero, *Nuevo Mundo*, 29/IV/1909, citado en Díaz Plaja, 1975:491).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORCH, Carmen, *Solas. Gozos y sombras de una manera de vivir*. Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1999.

198

ANDREU, Alicia G., "En conciencia y Electra: conflicto y discrepancia en la dramaturgia de comienzos de siglo". *Anales Galdosianos. Homenaje a John W. Kronik*, vol. XXXVI; 2001, pp. 25-34.

CASTILLO MARTÍN, M., *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte*. Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2001.

DÍAZ PLAJA, Fernando, *La sociedad española en fotografías y documentos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1975.

FAGOAGA, Concha, *La voz y el voto de las mujeres 1877-1931*. Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, 1985.

FERNÁNDEZ SOTO, Concepción, “A propósito de un prólogo de Valera: crítica y público en el teatro de fin de siglo”, *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Don Juan Valera*. Cabra (Córdoba), Diputación Provincial de Córdoba, 1997, pp. 365-374.

FERNÁNDEZ SOTO, Concepción, “Los manuscritos teatrales de Eugenio Sellés y Ángel”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, nº 26, 2001, pp. 95-120.

FERNÁNDEZ SOTO, Concepción, *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1942-1926). Un acercamiento al teatro español de finales del siglo XIX*, Almería, Universidad de Almería (en prensa).

GARCÍA JURADO, F., “De Penélope a la Dolores. Arquetipos y mitos clásicos en el teatro de fin de siglo: Leopoldo Cano, Eugenio Sellés y Feliú y Codina”. *Coloquio internacional de filología griega (influencia de la mitología clásica en la literatura española*

e hispanoamericana en el siglo XIX. Madrid, UNED, 1998.

HUALDE PASCUAL, Pilar, “*Cassandra* de Galdós e *Ícara* de Sellés. Mito griego y condición de la mujer en la España de comienzos del siglo XX”, en Rosa. M^a Cid-Marta González (edits.): *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, pp. 153-182.

LÓPEZ BAGO, E., *El cura (caso de incesto). Novela médico-social*. Madrid, Juan Muñoz y Cía, 1985.

NASH, Mary, *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona, Anthropos.1983.

ORTEGA LÓPEZ, Margarita (dir.), *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*. Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer-UAM, 1995.

POSADA, A., *Feminismo*. Madrid, Librería de Fernando Fé 1889 (Reedición en Ediciones Cátedra, Instituto de la Mujer, 1994).

REYES LAFFITTE, M^a de los Ángeles, *La mujer en España: Cien años de su historia*. Madrid, Aguilar, 1961.

SCANLON, Geraldine C., *Las polémicas feministas en la España contemporánea (1868-1971)*. Madrid, Siglo XXI, 1976.

SIGUAN, Marisa, “Ibsen en España” en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Vol. II: Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid, Gredos, 2003, pp. 2155-2175.

SELLÉS, Eugenio, *Ícara. Comedia en cuatro partes. Drama novelado*. Madrid, Tipografía Antonio Marzo, 1910.

LA TERNURA, UNA ACTITUD QUE EL MEDITERRÁNEO REDUJO A LAS MUJERES

*Isabel Gómez Acebo
Universidad Pontificia de Comillas*

UN NUEVO COMPORTAMIENTO SEXUAL

Las jóvenes generaciones de nuestro mundo han conseguido una libertad sexual que sus abuelos no hubieran podido soñar. Los varones no tienen que acudir al pago para satisfacer sus necesidades y las mujeres, gracias a los controles de la natalidad, no temen un embarazo no deseado lo que elimina los antiguos temores. La sociedad en su conjunto es tolerante y ven con indiferencia o buenos ojos un comportamiento que hasta hace bien poco hubiera escandalizado a propios y extraños.

No nos puede sorprender este desarrollo pues la forma de vivir la sexualidad está enormemente influenciada por la cultura y refleja valores y actitudes que no son biológicos sino culturalmente creados. El problema es que unos cambios tan drásticos como los que ha sufrido la civilización en las últimas décadas no son fáciles de absorber y dejan girones de humanidad incomprendida por los caminos.

Esto es lo que ha pasado con esta libertad soñada que se ha mostrado engañosa pues en muchos casos se ha hecho un uso equivocado. En España sin ir más lejos se produce una separación matrimonial cada 4 minutos. Los jóvenes no han sabido sacar buen provecho de una situación que podía haber sido muy positiva pues se han perdido mucho tabúes y hoy se vive el sexo con mayor naturalidad. La mejora ha sido especialmente beneficiosa para las mujeres que hoy se acuestan con quién quieren y cuando quieren y no se ven forzadas por sus familias o incluso por sus compañeros. La famosa palabra del débito sexual ya nos estaba hablando de obligaciones y no de opciones.

Pero el hecho es que nos encontramos con jóvenes que se casaron para toda la vida, que creyeron en un proyecto de futuro, que incluso tuvieron hijos comunes descubren al cabo de pocos años de convivencia que no era eso lo que buscaban. Los segundos matrimonios con frecuencia también fracasan y los hogares monoparentales se multiplican pues varones y mujeres deciden vivir su vida en solitario.

Si unos y otros fueran felices, a pesar del problema que estas rupturas producen en los hijos, el fenómeno sería simplemente comentado como un fuerte cambio social. Pero la realidad es que las depresiones, las angustias, los sentimientos de culpa y un sin fin de estados anímicos negativos han invadido las consultas médicas y las confesiones entre amigos. Este tipo de vida en solitario con relaciones sexuales esporádicas y sin compromiso no sólo son incapaces de producir felicidad sino que tampoco hacen crecer como personas. Coincido con Blondel cuando dice que "el amor es lo que hace ser" (Pieper, 1997: 169) y estos encuentros no tienen nada que ver con el amor y menos con el ser.

Pero ¿de qué amor habla Blondel? De todos, pues todos contribuyen a la formación del yo pero unos con más fuerza que otros. La influencia de la madre y del padre ha sido puesta de relieve por muchos psicólogos. Lo mismo se puede decir del grupo de los amigos en la adolescencia y a lo largo de la vida. Pero es sobre todo el amor de esa persona especial que llamamos media naranja pues nos complementa y nos permite perpetuarnos en los hijos. Incluso posibilita que volvamos a constituir ese ser primigenio que se partió en dos. Tan es así que "hacer el amor" se ha convertido en sinónimo de cópula sexual. Aristófanes en *El banquete* de Platón comenta que Zeus separó en dos al ser humano y que desde entonces va en búsqueda de esa unidad perdida. Algo semejante a la labor creadora de la Biblia que empieza con una criatura indiferenciada que luego separa en dos personas distintas, Adán y Eva. Todos añoramos una fusión con otro ser humano, una fusión semejante a la que tuvimos en el seno con nuestra madre pero esta vez desde dos conciencias plenas e independientes.

En el siglo III de nuestra era la humanidad pasó por una situación semejante a la actual pues se perdieron todos los referentes anteriores. En nuestro caso se han creado nuevos que todavía están en fase de ensayo. La reflexión sobre la manera de abordar los problemas tomó para los antiguos dos caminos dispares. Estoicos y epicúreos desarrollaron la doctrina de la ataraxia que supone el intento de mantenerse libre y al margen de todo brote de pasión. La otra cara de la moneda la expusieron los hedonistas que dieron la importancia debida a la relación sexual pero sólo en su faceta de placer sin darse cuenta de que el placer por el placer aburre y acaba en la frustración. El eros honrado sin reservas se convierte en lo contrario que se busca, se convierte en un demonio que esclaviza.

En nuestro tiempo los hombres han escogido unos caminos semejantes con el resultado negativo que ya hemos señalado. Unos se embarcan en un sexo discontinuo con distintas parejas y otros apartan el mundo de los sentimientos y apuestan por una vida en soledad dura y distante; o una vida en compañía pero sin abrir sus corazones al otro ¿Hay una tercera vía posible? Creo que es factible proponer una solución en la que intervengan los sentimientos y su expresión que son la ternura y el afecto de los que habla el título de esta reflexión. Eso es lo que van a pretender mis palabras.

¿DE DÓNDE VENIMOS?

Antes creo conveniente analizar de donde venimos. Todos los cambios bruscos consiguen que convivan en el tiempo y en el espacio personas que culturalmente pertenecen a órdenes de pensamiento diferentes o que han adoptado el nuevo sin todas sus consecuencias. Una situación que dificulta el entendimiento entre las partes.

La irrupción de las mujeres en la vida pública ha supuesto un cataclismo para el mundo occidental. Por primera vez en la historia han tomado la palabra y han descalificado unas formas de convivencia en las que se llevaban la peor parte. La democracia que han aceptado todos los países civilizados las ha ayudado en sus pretensiones. No ha quedado ningún reino de Taifas sin quedar afectado. Tan es así que una famosa antropóloga, Margaret Mead, considera que con la Revolución Francesa es uno de los cambios más profundos que ha sufrido la humanidad. En este marco de convivencia sería inocente pensar que las relaciones sexuales se han seguido comportando como antaño.

Hasta hace muy poco tiempo a las mujeres se les negaban sus instintos sexuales. Las que reconocían alcanzar placer eran consideradas licenciosas y el resto se dividía en prostitutas, que realizaban actos sexuales como un medio de vida, o casadas virtuosas que accedían por generosidad a los deseos de su marido o como en la Inglaterra victoriana sus cópulas contribuían al engrandecimiento de la nación al multiplicar el número de sus hijos. Lo que pensaban, lo que sentían, y lo que sufrían nunca interesó a nadie.

Creo que hay un buen ejemplo de la manera de pensar de los varones los relatos que hacen los profetas de la Biblia en referencia a Yahveh. El simbolismo que utilizan es el del matrimonio con su pueblo Israel que hace de esposa e la unión. No hay ternura ni afecto con ella pues ésta se reserva para cuando habla utiliza el símbolo de Israel como de su hijo querido. Advierto de antemano que son expresiones fuertes que los autores bíblicos utilizan para escandalizar al pueblo. Un escándalo en cuanto que Israel toma la personalidad de la mujer infiel y las acciones que se atribuyen a Yahveh no están mal consideradas pues en ese caso no hubieran pronunciado sus oráculos. Voy a seguir el texto de Ezequiel aunque Oseas y Jeremías tienen imágenes semejantes.

Yahveh es el típico varón del viejo régimen que conquista a las mujeres. "Hice alianza contigo y tú fuiste mía" Jer 16,8 sólo emplea el singular no hay un nosotros. Para sus propósitos emplea la táctica del regalo adornando a Israel con trajes y joyas. Pero aparece la duda de si esta generosidad no persigue tener la esposa más guapa para presumir ante sus amigos o enemigos: "Tu nombre se difundió entre las naciones debido a tu belleza" dice el mismo Dios. Para acto seguido añadir: "Gracias al esplendor de que yo te había revestido". Ez 16,10 Es decir, consigue un doble propósito que los otros se admiren de su mujer pero también de su riqueza pues puede gastar en cosas superfluas sin miramientos. Algo insospechado en una sociedad de supervivencia.

Aquella mujer no le es fiel. Sale a campos y caminos y se acuesta con hombres de toda clase. No conocemos sus motivos aunque alguno tendría. Pero en un momento dado si conocemos los complejos que por esta causa sufre Yahveh: "Te prostituiste a los egipcios tus vecinos, de órganos sexuales fornidos". Le angustia el problema del tamaño y no la calidad de la relación sexual que va a ser uno de los problemas eternos de estas relaciones entre hombre y mujer pues ellas exigen cuidado y cariño.

Con mayores o menores diferencias esta ha sido la manera de actuar los varones con sus amantes. Medio mundo sigue viviendo dentro de estos parámetros y dentro del occidental hay todavía un porcentaje elevado que no ha introducido cambios. No hablo de esposas pues hasta el siglo XIX los matrimonios no eran por amor sino que estaban presididos por razones económicas. A nadie le importaba lo que pensaba la pareja pues el interés estaba colocado en ensanchar las tierras o los negocios uniendo distintas partes. Incluso se puede decir que el amor entre los cónyuges ha sido visto con recelo por muchas culturas conscientes de la enorme fuerza y de la vulnerabilidad que conlleva este sentimiento (Giddens, 1995: 44). Ni que decir tiene que exagero y que siempre ha habido personas que se han casado por amor y han sido muy felices pero esa no era la tónica general.

La primera piedra del cambio se la debemos a la irrupción del romanticismo pues concibió el matrimonio como una colaboración de índole emocional en donde el amor de la pareja era la base donde se sustentaba el vínculo. Lo que empezó siendo

una aspiración burguesa pronto se extendió a toda la sociedad. Pienso que muchos jóvenes actuales quieren hacer matrimonios por amor aunque luego no sepan llevarlos a buen puerto y fracasen en su empeño. Y es que el cambio en la base también exige un cambio en las reglas del juego y o no las conocen o no las quieren aplicar.

HOY

Una descripción histórica tan sucinta ha dejado fuera muchos datos que hubieran enriquecido el cuadro pero no pretendía ser una muestra exhaustiva sino una simple pincelada sobre la que apoyar el hoy. Los estudios psicológicos nos informan que todos nacemos con un inconsciente fruto de la experiencia de las generaciones anteriores que fija unos marcos de actuación difíciles de superar. El pensamiento junguiano habla de que todos los seres humanos tienen un *animus* y un *anima*. El primero hace referencia al mundo de la razón y de la lógica mientras que la segunda se asienta en el campo de la intuición y las emociones. El *animus* aparece más desarrollado en los varones mientras que el *anima* es preeminente en las mujeres. La personalidad más plena y estructurada sería aquella que hubiera conseguido la mayor paridad entre esos dos mundos. Y eso es lo que una buena educación debería de intentar conseguir.

La invalidez del ser humano al nacer hizo necesario que otra persona cuidara de él solícitamente lo que a su vez obligó a que las madres desarrollaran un fuerte impulso tutelar. Esto nos lleva a la afirmación de que los hombres nacen dentro de un entorno de ternura imprescindible para poder vivir (Carballo, 1988: 205- 206). En la medida que avanzan los años los varones se tienen que distanciar de su madre para conseguir su yo diferenciado lo que les empuja a ridiculizar y despreciar el mundo femenino. La dicotomía que el pensamiento griego hizo entre cuerpo y espíritu asignó la parte material a las mujeres a la vez que toda una reflexión posterior consideró histeria el lamento por los muertos o el mundo emocional femenino. De aquí que se diga que los varones no deben llorar y que los amigos califiquen de "nenaza", "calzonazos" o "afeminado" a todos los que dan muestras externas de afecto o de cariño. Muchos para demostrar su hombría intentan dominar sin escrúpulos a las mujeres sin comprender que se les pide protección pero no dominio. De hecho como las pautas de comportamiento que han regido son las masculinas el mundo ha cometido el error de negar y relegar a los sótanos del conocimiento el poder de las emociones y hoy lo paga caro (Pinillos, 1998).

¿Dónde han centrado los hombres su psique? En el trabajo y en el mundo económico y social donde la competencia prima sobre la colaboración. Tienen miedo a enamorarse pues son conscientes de las pulsiones emocionales que este estado comporta. No creo que es casualidad que en inglés se hable de *fall in love* y en francés de *tomber amoureux* donde el verbo caer es el predominante en la frase. Se cae pues se entra en una dinámica desconocida para la lógica ya que por la famosa frase de Pascal "el amor tiene razones que la razón desconoce". Este recorrido ha hecho que los varones emocionalmente podados hayan dependido de las mujeres para acrecentar sus sentimientos y que lo hayan considerado suficiente. Ha supuesto que nuestra sociedad no pierda la palabra sexo de la boca y que nunca pronuncie amor.

La mujer, por su parte, no tiene que cortar ninguna liana con su madre pero paga el precio de crecer con un menor sentido de individualidad y autonomía.

De aquí, que muchas permanezcan en relaciones en las que son violentadas física y psíquicamente pero que se encuentran imposibilitadas de cortar. Por otro lado, la historia de la civilización ha impedido que la mujer desarrollara su parte racional y cognitiva una situación que se ha ido corrigiendo con los recientes cambios más igualitarios. Al principio y durante varias décadas muchas mujeres se dedicaron a copiar el mundo masculino pues pensaban era una buena manera de ser aceptadas por los varones y por la misma sociedad. Muchas siguen hoy mismo esta forma de actuar pero otras han descubierto que por ese camino no conseguían la felicidad. Los amores esporádicos no las convencían pues buscan unas relaciones más estables fundadas en compromisos de más larga duración en los que el amor y el afecto son imprescindibles.

A pesar de las declaraciones de igualdad de derechos la vida real va por otro lado y los dos sexos tienen que diseñar un nuevo contrato en el que apoyar sus relaciones. Ellos se quejan de que las mujeres ya no son lo que eran y muchos acuden a la pornografía blanda donde ellas siguen jugando al papel pasivo ancestral. Ellas, por su lado, argumentan que el modelo democrático no se aplica a la familia y que se han cansado de que cuidado, cariño y afecto estén sólo de un lado de la cama. La sociedad ya no tiene madres a las que volver la mirada pues muchas mujeres se han cansado de dar sin recibir nada a cambio. El ideal no son los varones reprimidos emocionalmente ni las mujeres que sólo se mueven por pulsiones sentimentales debemos ser capaces de encontrar ese término medio en el que se encuentra la virtud.

En este callejón sin salida la tercera vía que queremos implantar supone que en la realización personal se de mayor primacía a la vía del sentimiento a cambio de un detrimento del mundo económico siempre más competitivo. Dejar que el *ordo amoris* gobierne nuestra vida para lo que tenemos que abrir las puertas a la ternura y al afecto que son sus máximos exponentes.

TERNURA, CARIÑO Y AFECTO

La ternura ha sido siempre disimulada y escondida pues daba vergüenza hacer demostraciones en público y era necesario limitarla al mundo de la alcoba. Quizás su etimología que le hace venir de tierno se confunde con niñería y predispone en contra. Si estamos convencidos de la necesidad de implantarla en nuestro mundo tendremos que fabricar una pedagogía de la ternura que vaya borrando los malos modos ancestrales para colocar en su lugar sentimientos que busquen el bienestar común, que estén preocupados por la prosperidad del otro y la de uno mismo. Para ello tenemos que proclamar que la ternura no es una atribución de género sino un paradigma de la convivencia en la que todos, varones y mujeres, tienen la misma responsabilidad.

Con frecuencia se tiene la impresión de que el bienestar propio y el ajeno están contrapuestos cuando es todo lo contrario pues son la base de la convivencia humana. Para amar la vida, para vivirla con confianza es preciso haber interiorizado el amor del otro. Dice Juan Rof Carballo que vivir es la pasión capaz de transformar el egocentrismo en don pues a partir de ese momento lo vivido tiene sentido en la medida que se convierta en el libre ejercicio de la generosidad (cit, p. 388). Si ternura venía de tierno cariño lo hace de carecer lo que nos alerta que el ser humano está falto de esas demostraciones para poder crecer como persona.

Ni que decir tiene que uno de los lugares mejores para que esta actitud florezca son las relaciones de pareja, una pareja que debe dejarse llevar para sentirse porosa y ser invadida por otra intimidad (Otega y Gasset, 1985: 49). El ser humano es el único animal que realiza la cópula de frente para mirarse a los ojos y ver en ellos; para buscar en la mirada del otro la significación que está teniendo el acto. Pues es precisamente la mirada que escudriña la profundidad la que consigue llenar la relación de intensidad.

El primer paso en este camino puede ser una terapia que ponga en tela de juicio todos los valores de dureza, dominio, represión y competitividad que nos han llevado a una sociedad y a un sexo tan poco gratificantes. Un segundo acto exige realzar las virtudes de la cooperación y de la responsabilidad introduciendo las expresiones del cariño y la ternura para que no se reprima la empatía. Todo esto con la conciencia de que la ternura es una actividad que nace del fondo del alma y que nada tiene que ver con unos actos que sólo reflejen unos usos sociales puramente convencionales.

En el campo del sexo los peligros aumentan pues con frecuencia se finge la ternura como un medio para conseguir las satisfacciones que se pretenden. Es bien conocida la frase de que las mujeres dan sexo a cambio de ternura y ellos ternura a cambio de sexo. Fingir es una buena estrategia para el corto plazo pero a la larga se descubre la falacia en la que viene envuelta pues el espíritu del amante siempre desea algo más que el mero placer sexual y nota cuando el otro no se entrega en plenitud.

Todo acto de amor termina con una cierta sensación de tristeza pues nunca somos capaces de superar nuestra separación, de recuperar lo que sentimos en el seno materno. Hemos sido incapaces de volver al Paraíso. En la medida de que aquel encuentro haya supuesto un dar y recibir de cada uno esa tristeza será menor pues la pasión ha conseguido la respuesta del otro. El *eros* se ensancha cuando convive con la *philia* que supone el gusto de estar con el otro, de charlar de los temas que interesan, de reposar sin prisas en los brazos mutuos, de gozar de la calma tras la tempestad.

Convencidos de la necesidad de introducir estos parámetros en el mundo en el que vivimos el siguiente paso nos lleva a una serie de recetas que posibiliten el empeño. Para Teilhard el amor avanza paralelamente a un ascenso general de la vida, hacia una mayor plenitud de la conciencia en la que se transforman y subliman el resto de las energías del alma. ¿Avanza el amor en nuestros días o pasa todo lo contrario? Para intentar que Teilhard tenga razón nuestras recetas estarán divididas según un orden cronológico. Así comenzaremos por el mundo de la infancia y el hogar de origen, para en un segundo momento dedicarnos a la primera adolescencia y en el tercero a las relaciones sexuales entre los jóvenes. El café y las infusiones finales consistirán en una serie de medidas válidas que se pueden implantar siempre y en todo lugar.

Este camino supone recorrer las 3 fases dentro de la vida del ser humano que le hacen comenzar por la dependencia de sus padres o por las personas que los sustituyan. (Dominian, 2001: 18). De ahí debemos aprender a vivir por nosotros mismos con lo que entramos de lleno en la independencia. Para finalmente comprender la necesidad de unir nuestra libertad con la de otros lo que conduce a la interdependencia. Dependencia, independencia e interdependencia son momentos que no se presentan aislados sino que cada uno se apoya y vive de los anteriores de aquí la importancia de que el aprendizaje de la ternura comience desde el principio de la misma vida.

1 - La fase dependiente

La primera fase de la educación comienza en el hogar familiar. Todos hemos oído la importancia que tienen esos primeros años y cómo cuando un niño no recibe cariño queda su personalidad dañada para toda la vida. En las últimas encuestas de nuestro país aparece en primer lugar la valoración de la familia de aquí la importancia de cuidar sus relaciones internas, sus afectos pues serán el modelo que las nuevas generaciones quieran copiar.

Goethe, al final de Fausto, reproduce una antigua parábola que consigue hacer narración de este principio. "Una vez que Cuidado se disponía a cruzar un río vio un poco de arcilla, recogió pensativo algo de ese material y comenzó a darle forma. Mientras meditaba sobre lo que había hecho se presentó Júpiter. El Cuidado le pidió que le confiriera espíritu, a lo que el dios accedió de buen grado. Pero cuando Cuidado quiso dar su nombre a la nueva criatura Júpiter se opuso y decidió que le diera a cambio el suyo. Mientras el Cuidado y Júpiter disputaban apareció la Tierra que quiso se le diera su nombre a la criatura puesto que ella había suministrado el material para formar su cuerpo. Entonces pidieron a Saturno que oficiara de árbitro y éste pronunció la siguiente decisión que parecía justa: "Puesto que tú Júpiter, le diste su espíritu, recibirás ese espíritu a la muerte de la criatura y puesto que tú Tierra le diste su cuerpo recibirás su cuerpo. Pero como Cuidado fue quién primero dio forma a la criatura, la poseerá mientras ella viva". ¿Quién es Cuidado? Es el sentimiento que se lleva a la acción y en el que todos estamos involucrados. Todos y cada uno de nosotros que tenemos la obligación de dar forma, de cuidar de nuestra vida y de la de los demás.

Cuidado es al principio la madre pero luego se amplía el círculo al padre, hermanos, primos, abuelos... Entre todos elaboran la urdimbre constitutiva de la que habla Rof Carballo. Junto a sentirse querido el nuevo ser va aprendiendo de los modelos que ve en su entorno. A pesar de los cambios de la sociedad los hogares siguen girando en torno al padre. Un padre con frecuencia ausente y poco hábil para demostrar ternura. En este caso no nos interesa tanto sus relaciones con el hijo sino la forma de comportarse con la madre que es el modelo que su hijo reproducirá cuando sea mayor.

El beso, el abrazo, la caricia, las palabras de afecto ante los pequeños van conformando un patrón de comportamiento. Confesar en alto el amor y sus razones van enseñando a emplear la voz en un mundo especialmente óptico como el nuestro. Cada cónyuge dice yo quiero a Papá o a Mamá porque es: bueno/a, trabajador/a, cariñoso/a, generoso/a porque para mí no hay otra persona igual en el mundo. ¿Tú por qué quieres a Papá y Mamá? El niño copia y aprende a comunicar en voz alta las razones de su amor.

Los niños pequeños son mucho más coherentes de lo que creemos y se mostrarán críticos si esas palabras no van acompañadas de actos. Vamos a comprar un regalo a Mamá o a Papá porque le queremos, sin motivo especial ¿Qué crees que le gustará? Que el regalo no sea siempre para ellos sino que aprendan a regalar.

Es en casa donde se aprenden también los roles femeninos y masculinos. Hay que tratar de educar igual a chicos y chicas y esto es lo más difícil porque la igualdad entre los sexos es todavía algo más expresado que vivido. Los colegios siguen regalando a la madre un paño de cocina bordado y al padre un vaso para colocar lápices. Y todos

nos cansamos de decir que los niños no lloran y no juegan con muñecas. Y a las niñas se las reprende si juegan al fútbol o se tiran por el barro.

Los cónyuges deberían empezar por realmente compartir las faenas del hogar si trabajan los dos fuera de casa. Amar de verdad es bañar a los niños, poner la mesa, planchar la camisa, hacer las camas... Y todo esto sin que nadie lo haya pedido previamente sino como algo que brota espontáneo, no esporádicamente sino con intención de continuidad. Las madres no deben demostrar mal humor por su trabajo hacia los otros, echar en cara a su familia sus desvelos sino tratar de que todos colaboren al esfuerzo conjunto. Una mujer irritable e irritada no conseguirá que en su hogar florezca la ternura pues la madre suele ser la representante del mundo afectivo.

2 - La fase independiente

Los niños crecen y la influencia de la familia se va mezclando con el aprendizaje de la escuela y los amigos. Son nuevas urdimbres que van creando la personalidad del joven. Dicen los psicólogos que es un momento decisivo para enseñar a demostrar ternura y afecto pues todavía no se ha desarrollado la vergüenza de demostrar los sentimientos en público. Es el momento de regalar el patín o el chicle, de consolar al castigado, de explicar las matemáticas... pues las actitudes con los iguales resultan vitales como aprendizaje cuando llega el momento de entablar relaciones con el otro sexo (May, 1985: 254)

Vemos con frecuencia a chicos que se pasean agarrados del cuello de sus mejores amigos y a chicas que juegan y comentan en corro. La mayoría de los adolescentes tienen dificultad para hablar con sus padres y en cambio las confidencias fluyen con los amigos que se hacen en esta etapa. Aprender jugando es el mejor sistema para introducir elementos que interesan en la educación. Un juego lleno de posibilidades es organizar grupos de amigos en los que cada uno deba escribir dos cualidades de los otros. Es una forma de abrir la mirada a los valores positivos de las personas con las que convivimos en una sociedad competitiva como la nuestra que está más predispuesta a encontrar los defectos. Una vez apuntadas las cualidades se puede intentar que se pongan en forma de relato. Mi amigo tiene esta virtud porque hace esto y lo otro. Es más fácil que funcione el sistema entre grupos del mismo sexo. Son formas de desarrollar las facultades comunicativas, de expresar su amor, de encontrar los porqués de su relación... que tan importantes les van a ser en su empeño de conseguir una relación de pareja estable el día de mañana.

Habla poco, no contesta a mis preguntas, no se interesa por lo que hago, no escucha pues le cogen de sorpresa cosas que he repetido mil veces..... Estas son las quejas de la mayoría de las parejas de nuestro tiempo especialmente de las mujeres. Si fueran verdad la convivencia resultaría complicada pues la soledad más dura supone vivir con una persona con la que no puedes contactar. Parece que tras meses o años de noviazgo y matrimonio no se conocen, no saben lo que piensan sobre temas importantes y lo que es peor desde los primeros momentos de la relación no han vuelto a oír de labios del amado/a que sigue enamorado/a como el primer día. Supieron más los amigos de la adolescencia de nuestras inquietudes más profundas que muchas parejas que llevan años de relación.

Ser capaces de expresar los sentimientos es una labor que tarda en aprenderse y por eso es bueno el ensayo con amigos cuando todavía la arcilla de nuestro ser es más

fácilmente moldeable. La persona que nunca lo ha intentado no entiende las claves, no puede interpretar los estados emotivos pues sólo conoce el funcionamiento de los ordenadores o la lógica de las matemáticas..

3 - *La interdependencia*

Es la última fase de la vida del hombre en la que aprende que para ser feliz tiene que abandonar su vida de independiente a ultranza para compatibilizarla con la de los demás. Especialmente con la de una persona determinada con la que quiere compartir su existencia. Hacia ella le impulsa uno de los instintos más fuertes de la especie humana que es el sexo pero una actividad que para hacer feliz tiene que cultivar la relación misma, la intimidad, la aceptación mutua.... Hay que saber mantener un equilibrio entre autonomía y dependencia pues por un lado se desea no sentirse pillado y por otro se busca la convivencia.

La pasión es la primera fase del enamoramiento y en ese momento muchas personas confunden el eros, que es la mera atracción física, con el amor que es algo más duradero y profundo. El deseo una vez satisfecho desaparece mientras que los enamorados quieren estar siempre juntos. El interés erótico se siente atraído por la novedad, busca la experiencia *per se* y no le importa la persona. Esa búsqueda de novedades acaba hastiando pues ¡tantos cuerpos desnudos y todos tan iguales! El deseo muere pero el amor es un eterno insatisfecho que no se concibe sin un nombre propio específico en el que se centra. Si no ha habido amor la relación termina y no pasa nada mientras que las rupturas de amor auténtico dejan a quienes las padecen destrozados.

Pero tampoco los enamorados pueden mantener el ardor inicial más allá de un cierto periodo de tiempo pues psicológicamente ese estado de excitación supone una tensión agotadora que el ser humano no está preparado para soportar. Supone una explosión de hormonas que consiguen que no se vea, no se oiga, no se coma, no se viva... De aquí la necesidad de que pasados los éxtasis primeros la relación se institucionalice para ganar en solidez. Es en este paso cuando los enamorados deben prestar especial atención a los deseos de su pareja, una señal de que el enamoramiento ha dado paso al amor que es mucho menos egoísta. Aunque la ternura debe de estar siempre presente es más necesaria cuando la relación entra en un periodo de calma y sosiego. La pasión equivale al caos que hay que reconducir y es entonces cuando la ternura toma el relevo como reposo de la pasión.

Toda forma de amor tiene ambivalencias pues las madres se cansan de cuidar a los hijos, los varones de renunciar a los fines de semana entre los amigos, las esposas de cocinar para los suyos, los padres de llevar a los hijos a las competiciones del colegio... El amor esponsal también puede pesar en la medida que no se introduzcan pautas que rompan la monotonía de su vida. Hay que evitar que la rutina se instale y esto supone una lucha diaria. Pero nunca se deben buscar otras parejas pues la historia compartida de dos personas se cierra inevitablemente a las demás.

Entramos de lleno en el mundo de la ternura dentro del sexo. Si la boca y la mano fueron vitales en la primera infancia esa necesidad se repite en estos momentos de dependencia recíproca. La ternura aniña al hombre pero no es una regresión mala sino todo lo contrario pues le lleva al recuerdo de aquella tutela que le abrió al cariño. La conocida frase de "me lo comería a besos" que dicen los padres de sus hijos se hace ahora realidad en los enamorados que quieren explorar con su boca todo el cuerpo de

la amada/o. El mordisco suave se convierte en una caricia oral. Es un ejemplo excelente que demuestra la convivencia de una cierta agresividad en el encuentro sexual con la renuncia al ataque en aras de la ternura.

Vivimos en un mundo sin tiempo y no hay ternura que no exija perderlo pues la ausencia de prisa es su atributo principal. Hay unos escarceos previos a la cópula en que se susurran elogios, se reafirma el amor, se confirma la superioridad del cónyuge sobre todos los demás posibles... Pero el momento privilegiado para comunicarse con calma es después del acoplamiento cuando los ardores han cedido y se puede entablar un diálogo que nos haga conocer a fondo a la persona con la que convivimos.

Dedicar tiempo a la vida en común es vital. La mano que acaricia se olvida del reloj, parece que está a la espera que de que algo se abra, se expanda. Va despacio con tiento pues sabe que el amor es frágil y se puede romper si se trata bruscamente. La mano estrecha la otra mano pues juntos quieren discurrir la vida. Pueden pasear al perro, empujar el coche del niño, el carrito de la compra, la silla del abuelo enfermo... "Tranquilos nuestros senderos cuando tu mano descansa regocijada en la mía" dice un poema antiguo egipcio lo que demuestra la similitud de los hombres de todos los tiempos(Hite, 1988: 584).

Es el momento de traer a colación otros textos bíblicos más prometedores que son algunas estrofas del Cantar de los Cantares. Un texto bíblico lleno de ternura que por estas circunstancias muchos exegetas piensan que denota autoría femenina. Los amados se expresan mutuamente su belleza: "Su cabeza es oro puro" dice ella "¡Qué bella eres amada mía!" confiesa él. Saben que todo ser humano se considera defectuoso y necesitan conocer de labios del compañero su excelencia pues eso les da alas. Una excelencia que sobrepasa a los mismos astros: "Bella como la luna, refulgente como el sol".

El aroma y el gusto también toman su protagonismo. Se acaba conociendo el olor del ser querido que es de una fragancia exquisita: "Yo soy el narciso del Sarón, el lirio de los valles. Como el lirio entre los nardos así mi amada entre las mozas". Saben que es bueno introducir novedad en sus relaciones sexuales y se invitan a hacerlo: "Ven amado mío salgamos al campo pasaremos la noche en las aldeas. De mañana iremos a las viñas ... allí te entregaré el don de mis amores". Quieren cortar con la casa, con la monotonía e introducen un toque un poco salvaje un amor que se entrega en el campo con la salida de la aurora cuando los únicos testigos son las plantas. Otros días la ternura se encuentra en casa: "Debajo del manzano te desperté, allí donde te concibió tu madre". La relación entonces se engarza con las generaciones anteriores quizás consciente de que las familias respectivas también juegan su papel y que los brazos de la ternura se tienen que hacer cargo de los padres ancianos, propios y extraños.

La palabra se lleva la palma pues deja una impronta más profunda, tiene una mayor capacidad de dañar o de encumbrar. Nadie como el enamorado pronuncia tu nombre. El enamorado necesita saber que es querido, necesita una ratificación constante de que sigue estando en la cumbre para su cónyuge. Máxime porque todos estamos llenos de complejos y tendemos a compararnos con otros en detrimento propio. "No os fijéis que estoy morena es que el sol me ha quemado" dice la chica en nuestro poema, una frase que denota hubiera preferido que su cutis fuera blanco. Su confesión lo que está haciendo es pedir una declaración del compañero de que le gusta así.

Y es que para el verdadero enamorado no hay nadie que pueda igualar a su pareja algo que se debería de repetir a menudo pues no hay nada mejor que se pueda escuchar de la persona que nos importa. La novia del Cantar dice a sus amigas: "Salid a contemplar a Salomón el rey, el día de sus bodas". Sabe que su pareja es un humilde pastor pero a sus ojos no hay rey que se le pueda comparar.

Mediante las palabras se comunican las emociones, se pregunta por las preocupaciones del otro, se expresa lo que nos duele para que no vaya a más y el cónyuge tenga la oportunidad de dar su opinión, se pide ayuda, se evita dar consejos hasta que no se pidan, no se hiere profiriendo frases que luego se hubiera preferido haber omitido. Debemos ser siempre conscientes con la palabra de que el enamorado tiene una capacidad de dañar mayor que cualquier otro pues cualquier detalle ínfimo adquiere entonces grandes proporciones. Las personas incapaces de expresar sus sentimientos en alta voz pueden recurrir a las cartas con la seguridad que la persona amada las guardará como oro en polvo y que las releerá cuando le asalten las dudas o le invada la tristeza.

Al final muchas veces sobrarán incluso las palabras pues dos personas que se han llegado a identificar son capaces de adivinar lo que el otro piensa sin que tenga que decirlo. Lo que no sobra nunca es repetir por activa y por pasiva: Te quiero. Eres una persona única en mi vida. No podría vivir sin ti.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Quiero terminar con unos pequeños versos de Luis Fernando Aute en los que queda bien plasmada la necesidad que tiene todo ser humano de ternura para que florezca su vida. Dice así:

No me hace falta la luna
Ni tan siquiera la espuma
Me bastan solamente dos
O tres segundos de ternura

Creo que tenemos todos la obligación de practicar y educar en el ternura a las nuevas generaciones, especialmente las masculinas ya que la cultura les ha forzado a desechar sus muestras como símbolo de feminidad. A lo mejor unas relaciones de amor que se vieran enriquecidas por dosis de ternura serían más duraderas, rechazarían la violencia en sus manifestaciones y lo más importante harían más felices a todos los afectados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DOMINIAN, J., "Sexuality and interpersonal relations", en Joseph A. Selling (ed), *Embracing sexuality. Authority and experience in the Catholic Church*, Burlington 2001.
- GIDDENS, A., *La transformación de la identidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid 1995.
- HITE, SHERE, *Nuevo informe Hite*, Barcelona 1988.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Estudios sobre el amor*, Estella 1985.

PIEPER, J., *Faith, hope, love*, San Francisco 1997.

PINILLOS, J.L. *El corazón del laberinto. Crónica del fin de una época*, Madrid, 1998.

CARBALLO, JUAN ROF, *Violencia y ternura*, Madrid 1988.

ROLLO MAY, *Amor y voluntad las fuerzas que dan sentido a nuestra vida*, Barcelona 1985.

EXPLORANDO BARRERAS DE GÉNERO EN LA PROFESIÓN DE ENFERMERÍA

Ana Guil Bozal
Esther Villela Rodríguez
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

El trabajo que presentamos forma parte de una más amplia investigación que en la actualidad estamos llevando a cabo. Su propósito general es analizar la profesión de Enfermería desde la perspectiva de género puesto que se trata de la ciencia y el arte del cuidado humano en la salud o la enfermedad, una profesión que -desde sus orígenes y en todos los pueblos- ha sido ejercida mayoritariamente por mujeres, condición que en una sociedad patriarcal como la actual, las somete a muchas y notables desigualdades.

La Enfermería tiene una estrecha relación con las construcciones culturales de género; construcción de lo que significa ser mujer o ser hombre, que lleva a unas y otros a asumir formas diferentes de ver y vivir en el mundo. Y si bien de manera progresiva los caminos se abren para las mujeres -no por una concesión graciosa sino por la tenacidad y compromiso de las mismas- logrando para ellas por derecho la igualdad de oportunidades educativas y laborales, otros caminos de hecho, todavía se mantienen cerrados y continúan impidiendo su avance y desarrollo.

Es por ello que concretamente nos interesa profundizar en las razones por las que el paso de la Diplomatura a la Licenciatura está tardando tanto en producirse en España, a pesar de que la normativa europea lo prescribe desde hace ya algunos años. Siendo nuestro objetivo conocer la percepción que tienen las propias protagonistas, las enfermeras, de las dificultades a las que se han de enfrentado en su desarrollo profesional.

Queremos escuchar desde sus voces cómo definen las circunstancias que ha vivido su profesión y si perciben en su situación profesional barreras relativas al género, *ver con otra mirada* las relaciones que se dan en la estructura social. Y para ello partimos de una aproximación epistemológica feminista del “punto de vista” (Harding, 1997), con la que resaltar la no visibilidad de las mujeres y poder recuperar la voz, el pensar y el sentir, en nuestro caso de un grupo de profesionales de Enfermería, mujeres y también algunos varones, sobre el proceso de profesionalización de su carrera. Es decir, nos centraremos en las razones por las que *persiste el nivel de Diplomatura y no se le ha concedido hasta el momento el nivel de Licenciatura* en la mayoría de las Universidades públicas Españolas, con lo que no pueden acceder a estudios de tercer ciclo y a realizar el doctorado y en consecuencia, sus posibilidades de promoción profesional quedan seriamente dificultadas.

Pensamos que esto supone, no sólo la limitación de sus derechos a la educación

en todos los niveles, sino que se convierte en violencia simbólica porque de manera repetitiva se les ha negado la aprobación del proyecto de licenciatura, limitándoles el avance a otros niveles y en consecuencia al desarrollo de la profesión.

1. EL CUIDADO DE ENFERMERÍA: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Se dice que ninguna disciplina renuncia a su historia por difíciles y negros episodios que haya atravesado. En el caso de la Enfermería es necesario hacer un recorrido por la historia para reconocer que el cuidado es una práctica tan antigua como la vida misma, y en tanto su relación con la vida nace de una práctica humana, que ha llegado a constituirse como profesión y como disciplina con un cuerpo teórico propio.

1.1. La evolución de los cuidados.-

El origen del cuidado lo encontramos en las acciones de defensa de la vida que las sociedades primitivas realizaban con base en principios instintivos de auto ayuda donde hombres y mujeres participaban para la conservación del grupo y de la especie. Lo que contribuyo a la división del trabajo por sexos que marcaría en forma determinante, según las épocas y las culturas, el lugar del hombre y de la mujer en la vida social y económica de los países.

Los registros de cuidados los encontramos en todas las civilizaciones. Estos registros muestran el gran conocimiento del cuidado que se tenía y que siguió transmitiéndose de manera verbal, icónica o escrita, entre las personas dedicadas al cuidado.

La creación de universidades y sus reformas originaron un gran interés por adquirir conocimientos. Los gremios de barberos, boticarios, especieros, herbolarios y sangradores, se convirtieron en espacios de aprendizaje de un oficio, siendo los barberos quienes en el transcurso del siglo XIV se introdujeron al ámbito universitario, y aprovechando su situación gremial lograron la reestructuración de sus conocimientos y alcanzaron la titulación de médico cirujano (Hernández, 1995).

Los cuidados de Enfermería eran excluidos de los espacios de aprendizaje gremiales, ya porque eran desempeñados por mujeres, ya porque tenían un sentido caritativo o espiritual. La vertiente de las mujeres cuidadoras que actuaban como sanadoras, parteras o matronas, que aplicaban conocimientos acumulados durante siglos para atender a mujeres durante el parto o en las enfermedades propias de su sexo, enfrentó periodos tanto de reconocimiento como de ataque, que se hicieron persistentes estos últimos y detuvieron los avances de las matronas y enfermeras.

Las campañas contra las mujeres y su exclusión de las universidades contribuyeron a la eliminación de las sanadoras. Se promulgaron leyes que prohibían el ejercicio de la medicina a personas sin formación universitaria, y se reporta que las primeras que sufrieron la aplicación de las sanciones fueron las mujeres instruidas que competían con los médicos, para las que se solicitaron multas y largas penas en prisión.

El ultimo bastión de las sanadoras fue la obstetricia, competencia exclusiva por siglos de las comadronas, que les fue arrebatado por practicantes no profesionales, barberos y cirujanos, argumentando siempre la superioridad del conocimiento. Esta actividad de servicio entre mujeres, se convirtió en una actividad lucrativa del ámbito

medico. Algo que era ancestral de los saberes y quehaceres femeninos, el conocimiento y la curación de las enfermedades, les fue arrancado y atribuido al personal médico masculino.

La paralización intelectual que durante siglos sufrió la Enfermería, provocó que su práctica fuera concebida de forma estática, con ausencia casi total de documentación escrita, hasta la aparición de Florence Nightingale, mujer aristócrata dotada de una educación excelente, que fue la primera higienista, estudió las epidemias y puso de manifiesto la pobre atención que se daba a los enfermos en los hospitales. Hasta este momento la Enfermería se había basado en una idea de arte y no de ciencia, pero las observaciones que realizó de los *cuidados* a los enfermos, la llevaron a rechazar las orientaciones que durante siglos paralizaron a la disciplina; pugnando en cambio por su integración en un sistema interdependiente, que permitiese elaborar, en el futuro y dentro de los límites de la ciencia, una síntesis doctrinal (Hernández, 1995).

A partir de esta etapa se considera el inicio de la Enfermería moderna, en la que se construye una profesión institucional, correlacionada directamente con la Medicina y por ello dependiente de ésta -muy en particular, de sus avances tecnológicos, situación que la ha llevado a desarrollar especialidades acordes con las orientaciones médicas-, pero que cuenta con un campo de desarrollo propio -el cuidado- cada vez más amplio y productivo.

A lo largo de toda su historia, la Enfermería ha desarrollado conocimientos teóricos y técnicos relativos a sus distintas actividades, organizándolos con el fin primordial de realizar su práctica con una identidad propia. Los conocimientos sustantivos de Enfermería han sido el tema dominante de la literatura de esta disciplina en los últimos cuarenta años, en los que han surgido diversos modelos y teorías que explican, a partir de algunas conceptualizaciones, formas nuevas de aplicar el cuidado de Enfermería, las que difieren de la manera habitual de trabajar de otras profesiones.

1.2. Conceptualización actual del cuidado.-

La noción de cuidado, extraída del campo de la Filosofía y la Psicología existencial, humanista y personalizada, se aplica desde el punto de vista disciplinar para identificar el objeto de conocimiento de la Enfermería, y es un criterio fundamental para distinguirla de la Medicina y las otras disciplinas del área de la salud.

Antropológicamente, el cuidado es una acción y relación humana que como ya hemos señalado ha estado presente desde los albores de la humanidad; la especie humana se debe, entre otros muchos factores, a la actividad de protección, crianza o cuidado que los seres humanos -fundamentalmente las mujeres-, han desarrollado.

El cuidado humano femenino ha permitido a la especie humana vivir y sobrevivir bajo las más adversas condiciones ambientales, sociales y políticas, pero durante siglos fue y sigue siendo el componente más ignorado en la atención de los seres humanos sanos o enfermos.

Científicamente, el término cuidado empezó a utilizarse de manera creciente sólo a partir de 1965, año en que la Asociación Americana de Enfermeras determinó que los componentes y finalidades esenciales de la Enfermería eran cuidar y curar. No obstante, el primero de estos términos ha permanecido mucho más alusivo a la Enfermería, mientras que el segundo lo ha sido hacia la Medicina.

Los primeros intentos por sistematizar y clarificar conceptualmente la noción

de cuidado se deben a Madeline Leininger, enfermera y antropóloga que en los años 70 inició un estudio sistemático del término. Para esta autora, el cuidado es considerado como el dominio central de los conocimientos y la práctica de Enfermería, por lo que afirma: el constructo cuidado se ha manifestado durante millones de años como fundamental en el crecimiento, desarrollo y supervivencia de los seres humanos. Divide y clasifica los cuidados en *cuidados genéricos*, *cuidados profesionales* y *cuidados profesionales de Enfermería* (Leininger, 1978), describiéndolos como sigue:

- Los cuidados genéricos son aquellos actos de asistencia, prestados a los individuos o grupos con necesidades evidentes, y orientados a la mejora y el desarrollo de la condición humana.
- A los cuidados profesionales los define como aquellas acciones, conductas, técnicas, procesos o patrones aprendidos cognitivamente y culturalmente que permiten o ayudan a un individuo, familia o comunidad a mantener o desarrollar condiciones saludables de vida.
- Por último, los cuidados profesionales de Enfermería son todos aquellos modos humanísticos y científicos, aprendidos cognitivamente, de ayudar o capacitar a individuos familias o comunidades para recibir servicios personalizados a través de modalidades, culturalmente determinadas, técnicas, y procesos de cuidado, orientados al mantenimiento y desarrollo de condiciones de vida favorables.

Diferenciar estos conceptos facilita la comprensión del cuidado profesional de Enfermería; se trata de actividades científicas complejas, diversas, intencionadas, sistematizadas y reflexivas, que tienen un método propio: el *proceso de atención* de Enfermería.

De sus estudios transculturales (investigaciones en treinta culturas diferentes), Leininger ha derivado 11 premisas o asunciones que precisan la naturaleza de las prácticas del cuidado. Ellas son (Marriner1994):

- El cuidado humano es un fenómeno universal pero los procesos, métodos y técnicas con los que se desarrolla varían culturalmente.
- Cada situación de cuidado enfermero presenta acciones de cuidado transculturales, necesidades e implicaciones.
- Los procesos y actos de cuidado son esenciales para la supervivencia, el crecimiento y desarrollo humanos.
- El cuidado puede considerarse como la esencia y las dimensiones que la Enfermería profesional unifica intelectual y prácticamente.
- El cuidado presenta dimensiones biológicas, psicológicas, culturales, sociales y ambientales que pueden ser estudiadas y puestas en práctica para prestar cuidados holísticos a las personas.
- Todavía no se ha revelado con suficiente nitidez, el comportamiento de los cuidados transculturales. Cuando éste cuerpo de saberes haya sido suficientemente desarrollado, podrán revolucionar las actuales prácticas de la Enfermería.
- Para poder proporcionar cuidados terapéuticos, la enfermera debe poseer conocimientos sobre los valores, creencias y prácticas que los pacientes poseen y llevan a cabo acerca del cuidado.
- Las actividades y funciones del cuidado varían en función de la estructura

social característica de las diferentes culturas.

- La distinción de las prácticas de cuidado universales de las que no lo son, y las populares de las profesionales, permitirá desarrollar el cuerpo de saberes de la Enfermería.
- Los procesos de cuidar y curar presentan diferencias en su esencia y en sus características principales.
- No puede existir curación sin cuidados, pero pueden existir cuidados sin curación.

Otra aportación teórica importante sobre el cuidado es la de Watson (1985), quien partió de una perspectiva fenomenológica existencialista y ética, para identificar los factores del cuidado de Enfermería. Afirmó que el cuidado “está constituido por acciones transpersonales e intersubjetivas, que buscan proteger, mejorar y preservar la humanidad ayudando a la persona a hallar un significado a la enfermedad, sufrimiento, dolor y existencia, y ayudar a otro a adquirir autocontrol, autoconocimiento y autocuración.” Los cuidados implican por ello acciones interpersonales, y no simplemente técnicas o procedimientos aplicados, que trascienden la cosificación-objetivación alejándose de la racionalidad técnica del modelo biológico médico.

Se trata en resumen de una relación intersubjetiva donde dos o más personas comparten una experiencia que formará parte de su historia de vida, y conlleva por lo tanto una responsabilidad moral y ética, de respeto para la persona a quien se da el cuidado. Comparten todas ellas un diálogo vivo, cara a cara, cargado de sentimientos y sufrimientos ante un proceso de salud-enfermedad, en el que aprenderán uno del otro y se reconocerán a sí mismos en los demás.

Las aportaciones de Leininger y Watson se complementan mutuamente, por lo que permiten dar identidad al cuidado de Enfermería desde una perspectiva holística de la naturaleza humana.

2. DESARROLLO DE LA PROFESIÓN DE ENFERMERÍA EN ESPAÑA

2.1. La educación de las mujeres.-

Antes de centrarnos en la Enfermería, es necesario hacer un preámbulo breve sobre la educación de las mujeres porque en el movimiento feminista, destaca la lucha permanente, comprometida e inteligente de las mujeres por lograr el derecho a la educación. Es el reconocimiento de un espacio y la función social de éste, lo que permite que se creen las escuelas primarias para niñas. Mas tarde, grupos de mujeres insisten en seguir su educación, era bueno que se pensara en una forma de subsistencia para las mujeres; nada mejor que formarse para ejercer una profesión.

Las mujeres necesitaban una instrucción mayor que les permitiera, sobre todo a las de la clase media afrontar los problemas económicos. La profesión que se consideraba requería mayor formación era la de maestra, sin olvidar la existencia de enfermeras y matronas; profesiones que se consideraban tiempo atrás como femeninas y requerían de conocimientos específicos (Valcárcel 2000).

Es así como dos profesiones abrieron el camino para el derecho a la educación de las mujeres, y son hasta el presente las mayoritariamente femeninas. A la distancia, podemos afirmar, son quienes -por su misma composición-, han sufrido más para

construir un andamiaje científico que reconozca la sociedad patriarcal.

Pero no era suficiente quedarse en esos niveles, se debía continuar en la búsqueda y aceptación en otros niveles, los estudios superiores. Las mujeres podían ocupar su propio espacio interior también con actividades de tipo intelectual, y además debían entrar en los espacios públicos de las aulas universitarias. Se trataba de hacer efectivo que ambos sexos tuvieran los mismos derechos, la desigualdad de los sexos carecía de base racional, los avances de la ciencias permitían desechar la idea de la inferioridad fisiológica de la mujeres que por tanto tiempo se había fundamentado desde la ciencias biomédicas para conservarlas en los espacios privados del hogar. La inteligencia no tiene sexo y la conformación física de los cuerpos no puede legitimar ningún tipo de desigualdad (Flecha, 1999).

Las mujeres continuaron en el frente rompiendo las barreras que se les imponían. El bachillerato y la universidad habían sido pensados y diseñadas por y para los varones, si las mujeres querían acceder a otros niveles de formación, sería necesario pensar en estudios específicos para mujeres adecuados, como debía de ser, a sus funciones sociales. Se pensaba que las mujeres no estaban llamadas a desarrollar su talento. La ciencia se situaba por encima de la inteligencia de las mujeres, o al menos así se debía inculcar.

Los cambios se producen, los espacios se abren, sin duda el siglo XX marca el acceso de las mujeres a la educación y a la igualdad formal, pero la real, no se alcanza, no por lo menos en todo lo que debiera de hecho y de derecho; muchas quedan fuera y hemos de admitir que junto al género otros factores le acompañan entre ellos la clase social. Al fin la conquista persiste no sin los avances o retrocesos que vive el país en los diferentes periodos que conforman su historia.

2.2. Los estudios de Enfermería.-

Centrándonos ya en la Enfermería, ésta evidentemente ha estado ligada íntimamente a la propia historia del país, y específicamente a la condición femenina de la profesión; la dualidad historia-feminidad ha marcado de manera evidente el desarrollo profesional y disciplinar, en forma que perdura hasta el momento actual (Alberdi Castell, 1998).

La creación de la primera Escuela de Enfermeras en España, fue en el año 1880, en Madrid. Pero es hasta 1915 cuando se establece que el título de enfermera, matrona o practicante, se obtiene mediante examen ante tribunal constituido en la Facultad de Medicina. en cuanto a las escuelas de matronas, la primera de la que se tiene referencia legal es la Casa Salud de Santa Cristina de Madrid, que aprueba el reglamento legal en 1916 (Blasco 2003).

Durante años la Enfermería continúa con mínimos cambios en sus estudios, y en la practica profesional, pero llega un gran cambio en 1952, el Proyecto para la Transformación de las Profesiones Sanitarias unificó los estudios de estas profesiones -enfermera, practicante y matrona-, dándoles como nombre común Asistente Técnico Sanitario (ATS). Este hecho, aparentemente de unión, buscaba en el fondo anular el reconocimiento que estas profesiones habían logrado construir en la sociedad, por lo que significó un fuerte golpe a la Enfermería y provocó una ruptura que se tradujo en la enseñanza diferenciada por sexos (Uribe, 2003).

Se formaron entonces escuelas femeninas y escuelas masculinas, con una

marcada heterogeneidad de sus contenidos de enseñanza, desapareciendo prácticamente los que son propios de la Enfermería para sustituirlos por contenidos médicos. Se implantó una docencia desigual en función del género, -los varones son cultura, las mujeres naturaleza- ubicando las escuelas femeninas en hospitales clínicos, priorizando la abnegación, sumisión y docilidad, valores femeninos predicados desde el poder de la época: Iglesia y Estado. Además exigiéndoles prácticas en piso (Negrillo, 2001). En general todas las escuelas de ATS femeninas tenían el internado como obligatorio, mientras los varones no eran sometidos a dicho requisito. Estos internados estaban destinados, no sólo a cubrir las actividades propias del cuidado de Enfermería, sino a asegurar la vida ordenada y casi clerical de las estudiantes (Farrerons, 1995).

En tanto, la preparación en las escuelas masculinas se orientaba a dar preponderancia a la técnica y cirugía menor; la medicina científico-tecnológica consideró que hacían falta técnicos autómatas que respondieran a las necesidades de los médicos y acataran sus ordenes sin cuestionar su saber; *por lo tanto, las enfermeras matronas o practicantes sobraban, ya no eran necesarios*. Estos grandes cambios desde el punto de vista de los estudios como de la práctica profesional, eran una estrategia de la clase médica en su lucha para ejercer el control de la salud (Gálvez, 2004). No se puede dejar de mencionar que bajo la pretendida unificación, subyace la verdadera división de género y de poder.

Otro suceso importante durante esos años fue el notable aumento de la red sanitaria española. En respuesta a las crecientes necesidades de salud de la población, se dio prioridad a la construcción de grandes hospitales, con lo que la demanda de profesionales no se cubría y algunos hospitales crearon sus propias escuelas, muchas de ellas sin ninguna planificación y con características y requisitos diferentes, lo que propició una diversidad en la formación de profesionales (Blasco Santamaría, 1986).

Esto motivó a diversos grupos de profesionales comprometidos con su disciplina y que llevaban tiempo pensando en elevar la Enfermería a rango universitario, a reunirse en asambleas para discutir el deterioro que estaba sufriendo la formación de enfermeras en muchas de las escuelas. Se generó un movimiento importante, que por primera vez unió a todo el colectivo en movilizaciones y huelgas realizadas en todos los centros del país, para demandar la incorporación de la Enfermería en la Universidad.

2.3. El acceso a la universidad.-

Siguiendo con nuestro recorrido histórico, el siguiente paso se dio cuando conjuntamente, el Consejo General de A.T.S. Sección de enfermeras, y el Instituto Nacional de Ciencias de la Educación convocaron a docentes y administradores de Enfermería de todo el país, a un curso de capacitación en técnicas directivas, para que participaran en el cambio. Reunidos durante un mes, el grupo intercambió sus puntos de vista, experiencias, inquietudes y expectativas, apoyando la creación de equipos de trabajo que lucharan por la renovación; después de esto, el Consejo Nacional de Enfermeras convocó a una Asamblea de Enfermeras Docentes, que formó una Comisión con el objetivo de elaborar las directrices del nuevo Plan de Estudios del Diplomado en Enfermería, que sustituiría a los anteriores.

Es de resaltar que, por primera vez, las enfermeras diseñaron el Plan de Estudios para la formación de los futuros profesionales, creando un documento que fue revisado por representantes de las Facultades de Medicina, las tres secciones existentes del

Consejo Nacional de A.T.S., la Comisión de Estudios y las Comisiones Provinciales de A.T.S., así como altos funcionarios de la dirección General de Universidades. Esta Comisión Ministerial decidió con escasas modificaciones aprobar el documento, que fue publicado con el nombre de Directrices para la elaboración del Plan de Estudios de la E.U.E. en noviembre de 1977.

Culminó así una serie de acciones que tuvieron largos antecedentes, cuya visión se encamina siempre a conseguir la inclusión de los estudios de Ayudante Técnico Sanitario (A.T.S) en el espacio Universitario, aspirando desde ese momento a tener continuidad en Especialidades, Licenciatura y Doctorado (Mompart, 2004).

La entrada en la Universidad de los estudios en Enfermería como Diplomatura en 1977, estuvo marcada por un carácter igualitario, ya que desaparecieron los planes de estudio diferenciados en función del género, y se logró unificar la colegiación profesional. Sin embargo, aún en la actualidad existen barreras, que deniegan al colectivo una y otra vez su acceso a la licenciatura, situación que bloquea a esta profesión el desarrollo de su disciplina. Es decir, que su permanencia en primer ciclo impide su acceso a un tercer ciclo vía su propio campo, -master y doctorado- a la vez que les dificultan el acceso a determinados puestos de poder, cerrándoles el paso a través del simple mecanismo de establecer un nivel de titulación que excede el suyo.

Junto con estos aspectos uno muy relevante, la identificación del modelo enfermera con el estereotipo de género femenino, ha ocasionado que la profesión se vea afectada, "limitando su contribución a la atención de salud", ya que ha impedido el acceso real a las responsabilidades en el sistema sanitario (Bosch, 2003).

2.4. La situación actual de la profesión.-

En la mayoría de las Universidades Españolas la profesión de Enfermería es Diplomatura. pero de manera permanente se observa la lucha por la Licenciatura. Prácticamente, como diversas compañeras enfermeras lo expresan, la reivindicación viene desde 1977 en que se aprobó la Diplomatura Universitaria.

En 1997 la Conferencia Nacional de Directores de Escuelas de Enfermería Estatales presentó el primer proyecto de Licenciatura de Enfermería al Consejo de Universidades. Posteriormente en Abril del año 2000 y a petición del Consejo de Universidades se volvió a presentar un nuevo proyecto sin lograr su aprobación. Esta situación de negación persistente lleva a diversas Universidades ha crear la Licenciatura de Enfermería como título propio.

El Título Superior en Enfermería, Segundo Ciclo, nace como Título propio en las universidades españolas al amparo de la Ley de Reforma Universitaria, que en su artículo 28.3 dice: "las Universidades, en el uso de su autonomía podrán impartir enseñanzas conducentes a la obtención de otros diplomas y títulos distintos a los títulos con carácter oficial y validez en todo el territorio nacional".

Alicante ha sido la primera universidad española en implantarlo extendiéndose posteriormente a otras universidades. Ocho son en la actualidad las universidades españolas, que siguiendo idénticas directrices en cuanto a carga lectiva global y materias troncales, imparten la Titulación Superior en Enfermería:

- Universidad de Alicante.
- Universidad de Huelva.
- Universitat Internacional de Catalunya.

- Universidad Rovira i Vigil de Tarragona.
- Universidad de Almería.
- Universidad Autónoma de Madrid.
- Universidad de Lleida.
- Universidad de Zaragoza.

Además, otras universidades imparten el Título Superior en Enfermería pero que no siguen las directrices acordadas en la Conferencias Nacional de Directores de Escuelas de Enfermería, por lo que su plan de estudios difiere de los anteriores en cuanto a carga lectiva y materias troncales. Corresponderá en su día al Ministerio determinar la homologación.

Otra de las alternativas que las/os profesionales de Enfermería han buscado, es obtener el título de licenciatura en Enfermería en otros países o bien en aquellas universidades locales que ofrecen este nivel. También han optado por realizar otras carreras para obtener el nivel de licenciatura, y poder acceder al nivel de doctorado.

2.5. La normativa Europea.-

Entre los objetivos fundamentales de la Unión Europea se encuentra la coordinación de las políticas y normas legislativas de sus estados miembros en cuestiones de desarrollo económico, progreso y bienestar social de los ciudadanos. Pero en la última década los objetivos se han ampliado al ámbito de la educación y, muy específicamente, en la enseñanza superior. Lo que conlleva la reforma de la estructura y organización de las enseñanzas universitarias para la construcción del Espacio Europeo de Educación Superior.

220

¿Que significan estos cambios para la Enfermería, que se hace imprescindible esperar, tras largos años de trabajo?. En el último esfuerzo participaron la CNDEE con el apoyo de asociaciones científicas, el Consejo General de Colegios de Enfermería y Sindicatos de Enfermería; para lograr la aprobación del proyecto de Título de segundo ciclo en Enfermería. Este fue aprobado en las instancias preliminares. Pero se le rechazó en julio del 2003 por el pleno del Consejo de Universidades, presidido por la ministra de Educación, Cultura y Deportes, quedando supeditado a ser refrendado bajo el amparo del proyecto europeo (Martha Durán, 2004).

Como puede observarse, parece que por fin Enfermería está en el camino de encontrar un apoyo en las reformas educativas que surgen con el compromiso de los países europeos para la creación del Espacio Europeo de Educación Superior. Esta situación de espera por tantos años, ha cobrado para la propia disciplina un injustificado atraso en su desarrollo, y en los profesionales, una barrera en su formación superior.

Conocer la historia de los cuidados a la salud y a la enfermedad, es imprescindible para demostrar que los procesos de profesionalización están influenciados por corrientes de pensamiento muy lejanas, que es necesario entender para explicarnos la situación actual. Se deben revalorizar las disciplinas que, como la Enfermería, han quedado al margen, revisando por su importancia, la contribución económica del cuidado profesional que proporciona, que no se desvela totalmente.

El análisis de los aspectos mencionados es la base para entender el largo camino por el que ha transitado la profesión de Enfermería. Afortunadamente, en el siglo recién concluido se logró en muchos países situarla dentro del espacio universitario en los diferentes niveles (Licenciatura, Maestría y Doctorado).

3. METODOLOGÍA DE TRABAJO

La metodología que hemos utilizado en nuestro trabajo se ha basado en técnicas de investigación básicamente cualitativas. Consideramos que aplicar éstas nos ayuda a conocer y comprender las situaciones que vive este colectivo profesional, nos aporta una visión mas amplia del mundo en el que se mueven y las problemáticas profesionales que como mujeres y hombres afrontan. Porque específicamente la elección de técnicas cualitativa nos permite acercarnos a las personas y obtener información sobre sus propias experiencias, opiniones y valores.

De acuerdo a la clasificación que hace Harding (1996) nuestra aproximación epistemológica es la teoría del “punto de vista”. Así el paradigma cualitativo es el mas indicado por lo que se busca, atender al significado personal que las enfermeras otorgan al problema planteado a partir de su contexto. Es decir, se pretende aproximarnos a comprender y explicar la realidad desde una perspectiva posicional feminista, lo que supone la comprensión del mundo desde el lugar social y material en el que se ubica la persona (Harding, 1996; Wilkinson, 1999; Haraway, 1988).

Para obtener la información del colectivo seleccionado, utilizamos dos técnicas: los grupos de discusión y el cuestionario; instrumento este último que nos permitió complementar la información y al mismo tiempo adentrarnos a conocer aspectos referidos al perfil y a la formación profesional que tienen las enfermeras (45 docentes).

Los grupos de discusión se realizaron en un hospital de especialidades y fueron dos. En el primer grupo participaron un total de siete enfermeras/os, cuatro mujeres y tres varones, para el segundo grupo fueron seis enfermeras/os, dos hombres y cuatro mujeres. El grupo cuenta con experiencia profesional de un mínimo de diez años y un rango de edad de entre 30 y 57 años. Los dos grupos son heterogéneos en la medida en que estuvieron compuestos por mujeres y varones. Sus cargos administrativos son: jefes de piso, jefes de servicio, supervisoras y enfermeras de planta. El nivel de formación que tienen los participantes es actualmente de diplomatura y especialidad, pero algunos -los varones y mujeres de mayor edad-, cursaron la carrera de Asistente Técnico Sanitario (A.T.S.) que posteriormente convalidaron por la diplomatura. Esta característica enriquece la composición grupal porque las experiencias, así como las expectativas, suelen ser diferentes.

Para facilitar el análisis de los datos en la investigación cualitativa se parte de la creación de categorías previamente establecidas o bien de las que emergen a través de un procedimiento inductivo, que es en nuestro caso fue el método que utilizamos al tratarse de un estudio exploratorio. Recurrimos al procedimiento siguiendo el modelo de Miles y Huberman (1994) y presentamos de manera conjunta un sistema jerárquico de categorías que surgen del análisis de los datos del texto original. Estas, a la vez, integran subcategorías que se relacionan con cada una de ellas. Hemos incorporado, para su apreciación, citas textuales que reflejan sus voces.

Las preguntas que se plantearon a los grupos de discusión buscaron conocer cómo perciben y sienten la situación, es decir los límites impuestos a la profesionalización

de la Enfermería.

- ¿Por qué la profesión de Enfermería en España no tiene el nivel de licenciatura en la Universidad?

- ¿Como profesional de Enfermería, identifica factores de género en su profesión y en su tránsito a la profesionalización?

Las tareas y actividades realizadas para el análisis de los datos cualitativos siguieron el mencionado modelo interactivo de Miles y Huberman (1994), que utiliza cuatro componentes básicos: la recogida de datos, la reducción de los mismos, su representación y la elaboración de conclusiones.

A partir de la transcripción completa dimos lectura al texto en repetidas ocasiones. Utilizamos un sistema de códigos y elaboramos inductivamente, a partir de los propios datos, un sistema jerárquico de categorías que nos permitió agrupar los elementos y hacer una reducción de los datos. También establecer macro-categorías, que relacionan diferentes tópicos de una misma temática. Así fuimos encontrando al texto su sentido y significado. Por último y para facilitar su apreciación, representamos las categorías en cuadros esquemáticos.

Hemos realizado también la triangulación de los resultados de los grupos de discusión -sintetizados en un conjunto de categorías y subcategorías-, cruzando esta información con los resultados del cuestionario. El objetivo de la triangulación, como es bien conocido, no es otro que verificar la fiabilidad de los resultados de la investigación cualitativa.

4. RESULTADOS

En nuestra exploración identificamos una serie de barreras que emergen del discurso que construyen como colectivo las enfermeras, en donde se conjugan las diferentes voces y experiencias que desde lo individual expresan, ya que cada una participa y narra desde su percepción el proceso que ha vivido la profesión de Enfermería. Presentamos las distintas categorías extraídas de los grupos de discusión englobadas en tres grandes categorías con sus correspondientes subcategorías.

- Barreras a la Profesionalización
- Barreras de Género
- Barreras Sociales

Estos tres grandes bloques conjugan aspectos de una misma temática, pero por cuestiones metodológicas ha sido necesaria su separación. No obstante, no deben verse como entes aislados, ya que se articulan dentro de un engranaje social en el que hay una continua interacción. A continuación las iremos abordando, haciendo un análisis correspondiente de cada una de ellas.

4.1. Barreras de Profesionalización.-

El no tener la profesión de Enfermería el nivel de licenciatura y ser actualmente Diplomatura Universitaria es percibido de diferentes maneras sobre todo en su relación con los factores de género. Eso nos refiere a las formas tan distintas, similares y hasta contradictorias que un grupo homogéneo -en el sentido de ser de la misma profesión- puede manifestar sobre una situación. La información sobre los cambios educativos

que se perfilan ante el espacio común Europeo son del conocimiento de la mayoría, esto reflejado en lo que expresan que ocurrirá en un futuro próximo, pero desconocen al mismo tiempo especificidades al respecto.

Hay quienes se perfilan por la aceptación de la licenciatura y piensan que el proceso vivido ha sido una larga carrera de obstáculos que de manera repetitiva han enfrentado. Estar en la lucha constante, reivindicar cada nueva etapa, movilizar a todo el colectivo, para unirlo en función de avanzar en la construcción del reconocimiento de una profesión femenina.

Negación repetida a la demanda

“... por lo tanto yo creo que es una demanda interna, es una demanda de los profesionales de la Enfermería el crecer en cuanto a formación universitaria y en todas las profesiones es así, no creo que nos tengamos que sentir peor porque seamos nosotros los que demandemos la Licenciatura, pues claro en todas las profesiones lo hacen, hacen demandas internas y también tenemos nuestros niveles de exigencia y también los plasmamos”.

“¿Pero no pensáis que en una organización puede haber de todo?, porque aquí hay licenciados en Medicina, hay licenciados en Farmacia, hay licenciados en Química, si hay economistas ¿por qué no va haber licenciados en Enfermería?”

En la discusión se percibe que detectan existe una discriminación hacia una disciplina y no queda claro a que pueda deberse. Por las características de ser una profesión feminizada históricamente se ha considerado que no requiere un nivel de profesionalización, el trabajo que realiza Enfermería manual, práctico, secundario. Sin embargo el colectivo es conciente de los cambios que han ocurrido en la profesión de Enfermería. Los avances a nivel mundial en la construcción teórica de Enfermería que refuerza la enseñanza y el ejercicio de la práctica. Los cambios en la formación -la incorporación de modelos y teorías de Enfermería-, y la ampliación y profundidad de los contenidos educativos mas relativos al cuidado como eje central de la Enfermería, les permite una tendencia al trabajo autónomo y con responsabilidades propias. Al mismo tiempo que delimita su área de competencia y participación en el trabajo en equipo.

“La Enfermería tiene suficiente cuerpo de conocimiento para ser una Licenciatura lo que pasa es que no nos lo creemos.”

Por otra parte cuando hacen referencia al avance de Enfermería y mencionan su competencia para hacer diagnósticos, tienen conocimiento sobre la delimitación del campo disciplinar y el registro de diagnósticos de Enfermería que han sido aprobados por la North American Nursing Diagnosis Association (NANDA).

Un diagnóstico de Enfermería es un juicio clínico sobre las respuestas de un individuo, familia o comunidad a problemas de salud, a procesos vitales reales o potenciales. Los diagnósticos de Enfermería proporcionan la base para seleccionar las intervenciones de Enfermería destinadas a conseguir resultados de los que es responsable el personal de Enfermería (Carpenito, 1997).

La cercanía de la Enfermería con la profesión médica: el nacimiento de esa relación primero les despojó de un conocimiento, y después se produjo una división de trabajo intelectual y manual, enlazada con el avance tecnológico y dando lugar a una dependencia y subordinación. Dependencia o subordinación que ha marcado

profundamente la forma, el desarrollo y las dificultades para lograr la profesionalización y entender nuevas prácticas de colaboración interdisciplinarias que se alejen de un modelo dominante y lineal del ejercicio del poder.

“Yo personalmente pienso que muchos de nosotros estamos por el cambio. Si que es cierto que la población no reconoce, o no sabe, o no está informada de cuáles son nuestras competencias pero además tenemos lo que son los médicos, un estamento por encima que tampoco nos reconocen que seamos capaces de diagnosticar y de hacer nuestros propios cuidados.”

Se percibe la condición de mujeres con un conjunto de características esenciales que las definen históricamente, cualidades, comportamiento, actitudes y capacidades intelectuales y físicas. Al mismo tiempo, el compromiso particular de ser parte de los cambios. Pero en tanto mayoría mujeres y sujetas a esa división sexual del trabajo, el uso de su tiempo es circular como plantea María Ángeles Durán, pues transitan de manera continua de un espacio laboral a uno doméstico, en tanto que para los varones su tiempo es lineal.

“Entonces creo que en parte somos muchas mujeres y hay un grupo determinado que queremos que la Licenciatura vaya para adelante, que no nos importa quedarnos sin gimnasio, que no nos importa venir aquí por las tardes, pero hay otra serie de personas que...”

Algunos están convencidos, otros son escépticos y hay una proporción de reticentes, porque los cambios generan inseguridad, temor, pues se desconoce lo que pasará. Las más resueltas a participar de los cambios tienen muy claro el camino, seguramente la experiencia, la participación y la concienciación sobre el derecho al desarrollo disciplinar y profesional las lleva a pedir de manera contundente que se aclare el camino, que no hay que contentarse con salidas parciales que solo se aplican a determinados grupos y que se consideran resoluciones colaterales para detener lo que ha sido una demanda permanente de los grupos colegiados, sindicatos y asociaciones.

“... lo cierto es que para qué vamos a estar buscando ahora una especialidad cuando lo que tenemos es que nos reconozcan que seamos licenciados y después especialistas. Si es que es igual que en todas las carreras universitarias de cinco años o de seis años, todos los licenciados son licenciados y después especialistas; nosotros es que además lo llevamos todo atrás. Primero queremos hacer una especialidad y luego una Licenciatura, señores cuando todo el mundo en las carreras universitarias están haciendo licenciados y después especialistas ¿qué ... pedimos ahora?, vámonos por la Licenciatura y luego a por la especialidad!”

“No hay diplomados en Medicina”

El modelo médico hegemónico

Aparece en las participaciones el análisis sobre la forma de trabajo tradicional en el ámbito sanitario que giraba alrededor del hegemónico de la práctica médica, y en función de lo que este necesitaba para su papel protagónico. Se priorizaba la asistencia con dependencia total de su figura y su saber, sin considerar que la participación interdisciplinar tiene como centro al paciente.

“... hubo en aquella época, era digamos la punta de esa pirámide donde estaba el médico y el resto emanábamos de ahí. Actualmente ha cambiado totalmente, está lo que es el enfermo y de ahí estamos todos los profesionales alrededor de ese

enfermo, ha habido un cambio sustancial, ha habido un cambio social, la sociedad te demanda una calidad de esos cuidados y para dar esa calidad en esos cuidados, pues hay que estar preparado, hay que estar preparado”.

“Luego está claro que lo que tenemos los enfermeros es un problema pero no en el marco de competencias que está definido y está clarísimo”

Etapas de transición profesional

Aspectos muy importantes surgen en la dinámica del grupo en relación con la manifestación de un cambio en su ejercicio profesional. Este, que identifican como una nueva forma de proporcionar cuidados de Enfermería, es resultado del surgimiento del marco teórico de Enfermería y la nueva concepción de Enfermería como profesión y disciplina académica por derecho propio. Esta transición de vocación a profesión que se produjo en los años setenta del siglo pasado es decisivo para la Enfermería. Según Meleis, este progreso en la teoría de Enfermería es un aspecto muy significativo para la evolución del conocimiento y la piedra angular de la disciplina de Enfermería. Existen una gran cantidad de teorías, que definen como puede abordarse el cuidado de Enfermería. Los núcleos disciplinarios básicos son, persona, entorno, salud y cuidado, elementos conceptuales, filosóficos que orientan a la profesión. Los avances logrados en las teorías caracterizan la transición. Se refleja en un cuidado individualizado, o plan de atención de Enfermería, que se convierte en su método de trabajo.

La aplicación del método científico en la práctica asistencial enfermera, es el método conocido como proceso de Atención Enfermería (P.A.E.). Este método permite a las enfermeras prestar cuidados de una forma racional, lógica y sistemática. Aplicando como marco una teoría.

La aplicación del Proceso de Enfermería tiene repercusiones sobre la profesión, el paciente y sobre la enfermera; profesionalmente define el campo del ejercicio de Enfermería, contiene las normas de calidad, para garantizar la calidad de los cuidados de Enfermería.

Estos cambios que ya empiezan a sentirse en el desempeño de su actividad profesional, provocan a veces resistencias debidas a la alteración que significa salir de un modelo en el que sólo se cumplían indicaciones, para pasar a otro de más autonomía que implica una planificación y una mayor responsabilidad en su área de competencia. Por otro lado, son concientes de las características de edad de una parte del personal en planta y de las dificultades que conlleva aceptar las modificaciones.

Cambios en metodologías de trabajo

“... hasta hace un año, no teníamos ni siquiera un reconocimiento de que nosotros éramos los encargados de gestionar y dirigir y planificar los cuidados. Nosotros teníamos enfermeros trabajando con un rol profesional absolutamente de los años 50.”

“Han cambiado mucho las metodologías de estudio y la metodología de trabajo”.

“Pero bueno, ¿la dificultad entonces dónde está? ¿en que los enfermeros tenemos un problema y no queremos ese grado de responsabilidad?”.

“Cuando toda esta reforma que se están haciendo de los planes de cuidado, de la asignación de enfermera-paciente, tener una responsabilidad... yo tengo compañeros y bien es cierto que yo tengo una plantilla muy veterana con veinte, veinticinco, treinta años... ..a mí déjame de líos”.

“Claro, yo lo que digo es ... entonces ¿qué hacemos con el que haga planes de cuidado de Enfermería al alta? ¿tú crees que es justo que cobre lo mismo que tú?. Me dicen que no, que ven bien que cobren más; bueno pues por ahí iremos”.

“... el chip que tenemos es el antiguo el de servir al paciente, cuidar todo el tiempo y nada de papelitos y nada de escribir y nada de nada. En el momento en el que empezamos a plantear que eso trae además de gestionar, saber gestionar, saber hacer planes de cuidado”.

Sin embargo, aun cuando sean minoría, quienes están por el cambio reflejan en las aportaciones el deseo de mayor concienciación y de reconocer que están en una etapa de transición, que implica un cambio global, una transformación no sólo de forma sino de fondo.

“Pero yo creo que es una mejoría muy grande, para llegar a esa transición tenemos que cambiar nuestra forma de trabajar y nuestra forma de funcionar y eso a nivel de pensamientos y de actos y de todo. O sea que, entonces yo pienso que los primeros que deberíamos estar conformes y concienciados somos nosotros mismos y no lo estamos, hay una minoría...”

“... yo pienso que hay una minoría profesional que está concienciada y quiere un cambio y quiere avanzar y crecer en todos los aspectos”.

Nuevos marcos de competencia

Los marcos de competencia permiten hacer una demarcación de las funciones y actividades del personal profesional, especificando claramente los límites y responsabilidades de los mismos. Para unos la necesidad de configurarlo, para otros la certeza de su existencia. Desconocimiento o afirmación, lo que va quedando claro y se manifiesta, es el avance hacia otras formas de ejercer el cuidado. Una relación entre el/la cuidadora y la persona cuidada que requiere: una formación profesional, una reorganización del trabajo en función de otro concepto de los cuidados de Enfermería y un reajuste de tareas técnicas con sentido y situadas en un contexto global.

“Tendremos que hacer de entrada, que ya se está proponiendo, que vayamos haciendo nuestro propio marco de competencias que es algo que no lo tenemos ni hecho”

“Yo sigo pensando que el marco de competencia está definido pero la mayoría de los enfermeros no conocemos el marco de referencia”.

“... nosotros tenemos que desarrollar nuestro ámbito de competencias y nuestros conocimientos dentro de nuestro ámbito competencial, en este caso seamos Licenciados o no, la Licenciatura sería un reconocimiento, sería un reconocimiento, sería hacer corresponder una etiqueta determinada hacerla corresponder con un ámbito de competencias, es como un cuerpo de conocimiento que es el nuestro. Evidentemente teniendo nuestro ámbito de competencias, nuestro cuerpo de conocimiento, evidentemente trabajamos en un entorno dónde tenemos que trabajar profesionales, dónde donde los objetivos son comunes y cada uno trabaja en su ámbito competencial”

Desconfianza en el cambio

En el grupo se presenta un cuestionamiento y al mismo tiempo una desconfianza manifiesta. La referencia con el pasado, con la historia vivida o recordada de una profesión fundamentalmente femenina que se ha visto transitar de manera

continúa en un proceso de cambios. Estos pueden explicarse relacionados con las transformaciones del país, el avance de la ciencia, las necesidades sociales, pero dentro de todo lo mencionado, algunos perciben que se debe más a la característica de ser una profesión feminizada. Quienes se inscriben en esta postura, tienen claro cada vez más que lo que pudiera parecer una situación azarosa en la formación de las enfermeras, es en realidad producto de las relaciones de poder patriarcales que se dan en las instituciones sociales.

“Es decir, si vamos a seguir siendo universitarios, cosa que yo puede hasta que dude, seremos todos licenciados. No habrá ya Diplomatura, dejará de existir, seremos Licenciados en Enfermería.”

Persiste la desconfianza, la inseguridad sobre un espacio universitario que les han hecho pensar que no es propio para las mujeres, pero sobre todo para la enseñanza de la Enfermería:

“Con esto yo creo que va a pasar igual, en el paso de que todos seamos licenciados, o mejor dicho, cuando nada más que haya Licenciaturas en la Universidad, las Diplomaturas desaparezcan yo no sé si el gobierno actual va a querer seguirnos manteniendo dentro de digamos el cuerpo de carreras universitarias, o nos va a pasar otro lado.”

Desinformación

Existe en el grupo interés por aclarar los aspectos que desconocen y que son de suma importancia y que en estos momentos se discute ante los cambios educativos que se avecinan con el Espacio Común Europeo. Estos referidos a dos aspectos, uno a los planes del nivel licenciatura en el segundo ciclo y otro referido a los requerimientos de convalidación para el personal con nivel universitario. Estos aspectos sabemos que están contemplados en los proyectos realizados por el grupo de expertos de diferentes universidades, así como en la discusión y en la agenda de los dirigentes de Enfermería.

También se refleja una falta de información, que puede entenderse como un desinterés personal o falta de responsabilidad sobre los cambios que se aproximan en los procesos educativos institucionales, o bien deberse a que sus dirigentes no utilizan mecanismos fluidos de información.

“Pero habrá licenciados de tres años y licenciados de cinco”.

“... perdona pero sería Licenciatura de nueva creación.”

“Y se haría directamente? o sea, ¿el paso de la Diplomatura a la Licenciatura no habría nada por medio? O sea, un curso de convalidación

“Ahí es donde está el problema, que no está claro qué es lo que nos falta para poder llegar a la Licenciatura”

“Es que yo creo que el problema está en que está pendiente de diseñarse la parte que complementarían a los estudios de Enfermería para ser Licenciatura, hace años... ¿cuántas veces recibimos la revista de que ya está aprobado el plan de...”

Más responsabilidades sin recursos

“Y si además van a darles más trabajo, porque además de las técnicas que organizamos, tenemos que hacer todas las cosas que está diciendo María de planes de cuidado, de procesos, de ejecución, supone mucho más trabajo.”

“Eso unido a que incluso con la incorporación de los hombres, no hemos asumido

las condiciones que vienen en los planes de estudio, si nos vamos a dedicar solamente a aquellas cosas que nos delegaban por muchos motivos, por comodidad, porque es más cómodo no tener que tomar decisiones... A mí me dicen que ponga un gotero y yo lo pongo y punto, se va el gotero y yo lo vuelvo a poner pero no hago más nada. En ese sentido esas son las dificultades que hay ahora mismo para que esto termine de salir para delante. A parte de que bueno, puede que pase lo que pasa en toda Europa o puede que no pase. España es diferente.”

“Yo lo único que quería plantear es si vamos a necesitar únicamente mayores conocimientos para adquirir una Licenciatura o incluso lo que tenemos, ¿nos van a dejar en el Sistema Sanitario ejercer esa Licenciatura? ¿nos podemos ...?. Vamos a tener planes de cuidado ...¿nos vamos a poder saltar las técnicas y que otros estamentos, hoy día no sentimos encorsetados para realizarlas?”

Priorizan especialidades

En la discusión se hace patente por parte de algunos/as, un rechazo a la licenciatura y el convencimiento de orientarse hacia las especialidades. Se perfilan por esta alternativa un grupo fundamentalmente masculino que considera que el ejercicio de la Enfermería debe seguir apegado al desarrollo científico y tecnológico, o dicho de otra forma, al modelo médico dominante que se centra en la enfermedad y en consecuencia en el tratamiento medicalizado. Percibimos que no se refleja en la mayoría el análisis de fondo que permitiría desvelar el por qué de las especialidades actuales y la situación que viven. Además que no se analiza el por qué de la desaparición, de las que en otro tiempo estaban presentes. Pero lo que sí observamos y lo dejaron sentir, es que el reconocimiento social que prevalece para los profesionales de la Enfermería va muy ligado a la aplicación de la tecnología de especialización.

“Pues yo creo que a aspectos prácticos a nosotros lo que nos falta es ser especialistas en algo. Nosotros... una enfermera puede trabajar en el cuidado intensivo hasta en una empresa, y llegar a tener suficientes competencias en ese campo como para defender su puesto de trabajo y demostrar que vale para ello”

“... es una opinión particular y de lo que ves todos los días, si nosotros tuviéramos una formación básica y una especialización Post-Grado, si hubiera que nos llevara a la Licenciatura tendríamos... yo trabajaría en el área Materno-Infantil y yo defendería mi puesto de trabajo y lo demostraría ante cualquiera, porque siempre trabajaría de la misma forma.”

“Luego la especialización yo creo que se impone porque igual que no es lo mismo diagnosticar a un adulto que a un niño; tampoco es igual dar cuidados a un niño que a un adulto.”

“¿Pensáis entonces que en la carrera si uno es diplomado sería cómo si dijéramos un enfermero más de base y la Licenciatura pudiera llevar consigo una especialidad? Eres licenciado y a parte te hacen especialista en.”

“... el modelo que tenemos más cercano, el de las matronas que son enfermeras especialistas y reconocidas, en Salud Mental pasa igual. Yo creo que es una forma buena, yo creo que es la forma de especializarnos nosotros, porque sería una forma de acotar nuestro conocimiento, nosotros tenemos que ser muy buenos en algo, no podemos ser muy malos en todo”

“... yo creo que es mejor una especialización que una Licenciatura. Y después cuando

en esa especialidad se haya avanzado, cursar la Licenciatura, pero mientras...”

4.2. Barreras de género.-

Cuando las mujeres manifiestan que el problema de la profesionalización está relacionado con problemas de género se orientan a considerar que las enfermeras en la actualidad, por diversos caminos, han logrado conciencia de su condición de género y de forma muy significativa, sobre la opresión y desigualdad que se deriva del hecho de ser mujeres, porque en esa asignación social histórica ellas han tenido la parte secundaria

Cuando desvelan lo oculto, lo innombrado, descubren que las han invisibilizado y que los hechos sustanciales de la condición de la mujer han sido permanentemente distorsionados con finalidades políticas de dominación a través de complejos procesos ideológicos. Son invisibles porque lo que hacen se considera natural. Para muchas desafortunadamente, ni ellas mismas se miran existir.

Profesión feminizada

“Yo lo que voy a decir es que el problema es histórico y es verdad que hay problema de género, han sido las mujeres las que os habéis dedicado a esto de la Enfermería, de hace unos años para acá ha sido cuando se han incorporado de una manera un poquito más notable los hombres a esta profesión. Y al ser culturalmente las mujeres... la percepción que hay de ellas es que no pueden llegar a lo mismo, los médicos eran masculinos y las enfermeras eran femeninas, de toda la vida de Dios.”

Entre la discusión surgen cuestionamientos que indican hacen altos en el camino para revisar lo que de manera cotidiana viven en sus espacios de trabajo, espacios que comparten con otros profesionistas pero de manera muy cercana con profesionistas médicos. Deduzco por la expresión, que perciben y sienten el trato tan desigual que le dan los pacientes de un hospital a la enfermera y a la autoridad médica. Producto también de lo que hemos venido hablando y también de su relación con otra serie de factores no contemplados en este estudio.

“¿Creéis que es un problema de autoridad?”

“De autoridad, a ver si me explico, a ver si no me he explicado bien, de autoridad de que cuando entra la persona del médico, el paciente hace “así”... y la enfermera es la niña de la planta.”

La invisibilidad del cuidado

Son invisibles y esta es una característica del cuidado, están ahí presentes las 24 horas del día, realizando un sin fin de actividades. Descansa en ellas/os la responsabilidad de que todo funcione y esté de la mejor forma: los recursos humanos, el equipo el material, medicamentos, cambio de turno, enlaces, sustituciones, plantilla de personal, atención directa básica y especializada con el paciente. Son ellas/os quienes acompañan en ese continuum que se da en el medio hospitalario -y en el proceso de vida- del nacimiento a la muerte, un momento en el que el acompañar es básico y poco valorado. En fin no acabaríamos de mencionar todo aquello en lo que están presente y no se les ve. Sus funciones *no son trascendentes, recaen en la inmanencia.*

“Nuestro campo de trabajo es que es poco... como nosotros trabajamos de la piel para fuera,, lo que son las necesidades básicas que todos tienen, eso digamos que es un campo de trabajo poco apreciado por la población porque la mayoría de la

población cuida.”

“... si, fundamentalmente los médicos trabajan de la piel para adentro, todo lo que es misterioso..”

“También puede ser cultural, a lo mejor todavía los españoles no hemos llegado a ese grado de conciencia como en Estados Unidos.

Doble jornada

Se manifiesta en los comentarios del grupo las dificultades que siguen teniendo las mujeres para dedicarse a su formación y se refleja la persistencia de estereotipos. En todas las sociedades en general se considera que las tareas domésticas y el cuidado de los hijos son responsabilidad fundamental de la mujer, mientras que el sustento económico es el cometido principal del hombre. Dicho reparto de responsabilidades, unido al ordenamiento patriarcal de la sociedad, es el motivo por el que las mujeres suelen acumular menos capital humano que los hombres antes de incorporarse a la población activa o, dicho en otras palabras, que las mujeres reciban menos enseñanza que los varones. Afortunadamente esto se ha modificado de manera importante en sociedades desarrolladas, pero aun con la incorporación de la mujer a la educación de manera igualitaria a los varones y al mundo del trabajo remunerado, existen dificultades para compartir de manera equitativa las responsabilidades familiares. Disminuyendo, en consecuencia, las oportunidades de formación.

“Yo os pregunto a todos como esto ha empezado a debatirse también porque puede ser un problema de género, la mayoría, es verdad que el número mayor de enfermeros somos enfermeras.¿ Puede haber una falta de ambición de por parte de las enfermeras? Porque aquí ahora mismo estamos la mayoría que no tenemos niños chicos, pero actualmente las que tienen niños chicos no se pueden apuntar a curso, no quieren hacer esto, no quieren hacer lo otro ...Yo también me siento muy feminista y me duele mucho que lo mismo que se puede ir al gimnasio, hay que dejar el gimnasio y hay que seguir preparándonos. Pero si que es cierto que las mujeres de hoy en día, cuando ahora se está preguntando en los cursos, en información, actualmente para hacer un curso las cargas familiares que se tienen, la mayoría de la gente dice que no pueden venir a los cursos porque tienen niños que recoger del colegio, que esto que lo otro”.

Se habla en el grupo de falta de ambición, una ambición relacionada con la formación que las sujeta a una doble jornada de trabajo, porque en ese incorporarse al trabajo asalariado, también se doblan o triplican los esfuerzos por cumplir con todos los roles establecidos. Las *superwoman* dejan su salud y bienestar en aras de los demás. Se les expropia su salud, su derecho a acumular capital humano, y sus finanzas desaparecen.

“Josefina hablaba de falta de ambición y es verdad porque históricamente las mujeres han sido el segundo sueldo de la familia, el marido era otra cosa lo que fuera”.

Presencia masculina en la gestión

Uno de los aspectos que refieren las enfermeras que esta ocurriendo en el momento actual, es el posicionamiento de los varones enfermeros en los diferentes puestos directivos. Esto es el reflejo de la propia organización de la sociedad. La características biológicas del sexo y la asignación de género lleva implícito que los

hombres sean considerados naturalmente superiores, más fuertes y más racionales. Sin desconocer el diferente capital de relaciones sociales y simbólicas que poseen, una mejor conexión entre varones, los pactos que se dan entre ellos, su mejor acceso a redes formales e informales de la información, a ello debemos añadir un mayor sentido a rentabilizar el producto y sobre todo una mayor disponibilidad de tiempo para mantener y acrecentar sus redes sociales.

Evans (1999) plantea que en las ocupaciones mayoritariamente femeninas, los hombres tienen habitualmente los puestos de administración y de más prestigio. El núcleo central nos remite a que los roles de género establecidos nutren la necesidad de separar lo masculino de lo que se considera menos valioso, es decir, lo femenino. Por ejemplo los enfermeros buscan estrategias que les permiten separarse de sus colegas femeninas para aumentar su reconocimiento: prestigio y poder van unidos. Las coaliciones masculinas ayudan en esta tarea y las instituciones patriarcales perpetúan las ventajas masculinas, así como las propias enfermeras que inconcientemente alimentan las carreras de sus colegas masculinos. De otra forma no se explica la presencia de los enfermeros en todos los puestos de poder en una profesión mayoritariamente femenina.

“Es una curiosa circunstancia, es una profesión mayoritariamente y claramente femenina pero dónde los gestores son claramente también mayoritariamente masculinos, es decir, que hay ahí una ... en cuanto al género también hay un choque ¿no?”

“Ahora si hay más, pero antes quién tomaba decisiones sobre lo que podía repercutir en el colectivo enfermero no eran hombres, dentro de la profesión y fuera de la profesión. Yo creo que tiene que ver con eso, por lo tanto igual las necesidades de un profesional mujer para poder compatibilizar la vida laboral, con la vida familiar, con la vida social, pues las decisiones las tomaban gente que igual estaban en la situación para comprender exactamente cuál era esa realidad.”

“Y otra cosa que me refería yo en lo del género, es verdad que la mayoría somos mujeres y que tenemos más cargas familiares posiblemente pero si os fijáis, a los cursos mayoritariamente van mujeres, no van hombres”.

“Yo creía que lo que decían ellos de género, de que había ahí algo, era por parte ya del sistema de educación, que si no nos hacían licenciadas era porque como esta gente son todas mujeres, bueno pues lo dejamos en Diplomatura, si hubiéramos más hombres podríamos hacerlo Licenciatura. Creía yo que era así”.

La necesidad masculina de mantenerse en el poder

En la participación se aprecia la inconformidad de un enfermero con un cambio en el pasado, de ATS a diplomatura de Enfermería. Para él nadie pidió esta modificación. Entendemos que la posición de los ATS masculinos y femeninos era diferente, no sólo en la formación académica, sino en el desempeño de la práctica. En esos momentos el cambio, más que para unificar, sirvió para dividir por sexos la enseñanza, escuelas femeninas y escuelas masculinas con contenidos heterogéneos. Los varones, convencidos de su capacidad técnica cercana a la destreza médica y las mujeres, con una convicción de servicio y abnegación En esa figura creada a imagen y semejanza de las necesidades de la medicina, eliminan a otros colectivos -matronas, practicantes, enfermeras- que tenían un reconocimiento social.

La inconformidad por la desaparición de ATS se debe a la pérdida de un espacio de reconocimiento para los profesionales masculinos.

“Si os acordáis, algunos nos acordamos todavía ... a nosotros nos hizo universitarios el gobierno de UCD y nadie pedía, que yo recuerde, en la profesión que nos hiciéramos universitarios, nadie. Eso fue una decisión de una persona a la que tendríamos que hacer un monumento la Enfermería española, porque por decisión de esas personas pasamos a ser universitarios, de un plumazo cuando en la profesión todo el mundo estaba muy contento de ATS y aquí nadie se planteaba nada.”

Discrepancias

En el grupo hay un varón que reconoce la lucha permanente de la Enfermería española y recurre a la memoria histórica para traer al presente el pasado y considerar su importancia en la construcción del futuro.

“Primero yo discrepo con que el paso de lo que se llamaba ATS, enfermera, practicante, todo lo que le queramos llamar, a la Diplomatura universitaria de Enfermería, yo discrepo con que fuera únicamente una decisión gubernamental y discrepo porque además yo creo que eso sería faltar a la memoria histórica de muchas enfermeras, de muchas enfermeras que en esos años pelearon mucho, se pringaron mucho y se esforzaron mucho y negociaron mucho y fueron al Ministerio muchas veces,... y recibieron muchas miradas de otros profesionales en sus centros de trabajo, porque: ¿ qué pretendían? ... yo creo que fallar a nuestra propia memoria histórica, yo creo que es a veces también una clave de nuestro desarrollo profesional..”

4.3. Barreras sociales.-

Falta de reconocimiento social

Surgen en el debate cuestionamientos que intentan encontrar explicación a una situación que han vivido por largo tiempo y que sobre la que se tejen explicaciones desde diversas perspectivas. Unas referidas al número de enfermeras en el sistema sanitario y otras al reconocimiento social que nos señala una desvalorización de la profesión, entendiendo sin duda que las particularidades de la historia de la Enfermería han ido íntimamente ligadas a la historia de este país y mas concretamente a la condición femenina de la profesión. Esta historia de feminidad ha determinado de manera significativa y evidente el desarrollo profesional y disciplinar de la Enfermería.

“¿Cuál crees que es el motivo por el que no lo somos ya, cuando en otras carreras ya lo son?”

“Somos muchos, vamos paso a paso. . y otra cosa que me gustaría decir aquí, que no sé si lo compartís conmigo, es que tendremos que enseñar a la sociedad que no nos conoce como profesionales, creo yo, todavía en España porque en otros sitios sí, qué funciones hacemos los enfermeros porque en veinticinco años de carrera universitaria todavía no hemos vendido nuestro producto. Personas de a pie, no saben”.

En este sentido, cada vivencia está ligada a una construcción social que cada individuo ha interiorizado a través de los otros y que actualiza a través de acciones Sin embargo hay rebeldía y se invita a realizar un reflexión y un análisis del por qué, pues no satisfacen las explicaciones que dan algunos compañeros. No se acepta tan fácilmente que la razón sean los motivos expresados, debe haber algo más, un trasfondo

que no se visibiliza tan fácilmente, que cuesta entender.

Es uno de los aspectos que aparecen y se hacen sentir de mucho peso durante la discusión del grupo, pero que es identificado por una parte relacionado con aspectos culturales del país, mencionando lo que ocurre en otros países en los que sí hay un reconocimiento profesional y laboral. Por otra los cambios que afrontan en la prestación del cuidado profesional, evidencian la transformación de las sociedades al demandar una mayor calidad de la atención.

Los costes económicos

“... es que tendremos que enseñar a la sociedad que no nos conoce como profesionales, creo yo, todavía en España porque en otros sitios sí, qué funciones hacemos los enfermeros porque en veinticinco años de carrera universitaria todavía no hemos vendido nuestro producto...”

“La sociedad todavía no conoce el producto nuestro, eso es lo que yo creo, no que no seamos necesarios, sino que nos desconocen. No hemos tenido tiempo de darnos a conocer”.

“El reconocimiento en otras latitudes ...”En EE.UU ... que la abuelita ya es mayor y pasa un tiempo determinado con cada hijo, que cada uno vive en un estado. Bueno pues cuando lo recibe, va a pasar tres meses en California llama a una enfermera que le haga una evaluación a la enferma y le diga qué cuidados tiene que tener, si tiene que cuidarlos pies porque es diabética... Allí tiene un reconocimiento social y laboral,”

“A la sociedad actual no le interesa el grado solo calidad”

“Pero ocurre que las sociedades se transforman y los niveles de exigencia se modifican y yo creo que este es el momento en el que la demanda social empieza a exigir otras cosas y empieza a identificar a otros profesionales como profesionales que les pueden satisfacer esas necesidades y la demanda puede venir por ahí. Cada vez más los ciudadanos que nosotros recibimos son más exigentes con los cuidados que nosotros les prestamos, eso lo veréis vosotros en la unidad”.

“Yo creo que por ahí viene la demanda social, nadie va a decir ningún ciudadano va a decir “pues yo quiero que a la enfermera la hagan licenciada” es que le da igual, lo que quiere es que la enfermera lo cuide bien.”

Se perfila el reconocimiento y el valor del cuidado profesional de Enfermería.

“... eso además ahora corre en paralelo con unas demandas sociales en torno al cuidado de otras cosas que no sean el diagnóstico y el tratamiento médico pues se suman las fuerzas e igual este es el momento en el que ese planteamiento es posible”

Nivelación de salarios

El grupo que no está de acuerdo con los cambios, trae a la discusión aspectos que les preocupan. De manera relevante, los costes económicos y la posibilidad de conflicto con otros profesionales, una vez que adquieran el mismo nivel universitario y compartan los mismos espacios laborales.

Se ha identificado la Enfermería con poca valoración y prestigio, a pesar de su importancia social. La introyección del no valor a su quehacer profesional la relacionamos con las condiciones históricas del cuidado y su devaluación social, como condición natural relacionada con el rol femenino y su lugar en el ámbito doméstico.

Se les ha concienciado desde su condición genérica de subordinación de ser el sustento de los otros. Al parecer no se tiene claro que a partir de la realización de su trabajo -los cuidados en salud o enfermedad- se genera la productividad .

Es indispensable ponerle un valor al tiempo, a ese tiempo dedicado a la relación cuidador-persona cuidada no como un agregado a cualquier cuidado técnico, sino considerando que el cuidado tiene un efecto terapéutico irremplazable que abarata el coste de la curación.

Los efectos tangibles son bien conocidos por el personal de Enfermería, pero siguen siendo bastante desconocidos para muchos de ellos, bien porque son molestos para una política sanitaria basada en la curación y en la excesiva medicalización de los servicios, o bien porque se exige que los resultados sean publicados. Aspecto que no se logra de forma suficiente, pero que tiene relación con las cargas de trabajo, la falta de preparación y debido también a la insuficiente valoración que el mismo personal le atribuye a su trabajo. Permanece aún la abnegación y sacrificio como valores inherentes a la profesión de Enfermería.

“El problema es la repercusión que esto va a tener después a nivel económico y a nivel digamos de funciones laborales cuando compartamos espacio con otros licenciados que van a tener la misma titulación universitaria, el mismo nivel universitario que nosotros.....siempre en último lugar “

“... porque evidentemente yo creo que esto tiene una repercusión económica importante, de relaciones profesionales en las organizaciones importante, de acceso de un nuevo grupo profesional a determinados puestos muchas veces de gestión, de investigación, de docencia, que igual podrían llegar a generar conflictos con otros profesionales y bueno, en esa situación lo más cómodo es decir: “aquí me quedo, yo me espero y cuando de Bruselas venga una normativa que diga esto es así y no hay otra alternativa, pues bueno, pues eso estará”..... yo pienso que tiene que ver todo eso”

Y bueno véase el último párrafo para quien lo dijo, ante el conflicto, su actitud será de espera, alude a que sus compañeras mujeres sean las que luchen por los cambios que el se sentará y recogerá los frutos de una larga tarea por dignificar en dos sentidos su participación como mujeres, en su derecho a la educación igualitaria y a que se reconozca el valor social del cuidado de Enfermería.

Pasividad, en espera de la Normativa Europea

El grupo informante cuando alude a los cambios que se avecinan expresan de cierta manera seguridad sobre lo que ocurrirá, están informados sobre las reformas que será necesario hacer ante el compromiso de integrar del Sistema Universitario Español en el Espacio Europeo de Educación Superior. Pero no tienen claro el trabajo que ha realizado el Consejo General de Enfermería, quien de acuerdo con los compromisos asumidos por Ministerio de Educación Cultura y Deportes, constituyó un grupo de expertos de diferentes Universidades para elaborar el Proyecto de adecuación de la Formación Enfermera al Espacio Europeo de Educación Superior, en el que quedan definidas las competencias que deberán tener los profesionales de Enfermería. Se incluyen además las directrices de los planes de estudio y la definición de los sistemas de convalidación del título de diplomado de Enfermería al de Licenciatura en Enfermería.

“... el debate no existe porque de aquí a dos o tres años vamos a ser todos licenciados, las Diplomaturas van a desaparecer porque en el espacio común europeo, no existen Diplomaturas, todos los universitarios son licenciados.”

“La transición será una transición adecuada al número de profesionales, y además te voy a decir otra cosa, planteo, yo creo que esto tiene mucho que ver con las reformas que nos viene impuestas a través del tema de la Comunidad Económica Europea, no creo que sea porque nuestro gobierno haya decidido eso, porque si no ya otros gobiernos en algún momento determinado algunos se le hubiera ocurrido, y a todos se les puede haber ocurrido porque a todos se les puede haber dicho, pero ninguno ha tomado cartas en el asunto”.

4.4. Red de categorías.-

A continuación presentamos el resumen de los datos obtenidos mediante los grupos de discusión arriba comentados y los que resultan del cuestionario complementario. En este segundo instrumento, había una serie de preguntas cerradas que vamos a obviar, pasando solamente a presentar los datos de las preguntas abiertas.

5. CONCLUSIONES

Las barreras de profesionalización que nosotros hemos identificado en este estudio se ubican en varias coordenadas. Unas relacionadas con el sistema socio económico y político nacional y con las propias estructuras que participan en la toma de decisiones en el marco educativo, que no aprueban el proyecto de licenciatura; otras que emergen de la subordinación a la medicina, las que se detectan de la etapa de transición de la profesión y las de género.

Hay un rechazo persistente en las autoridades educativas y universitarias a conceder el carácter de licenciatura a la carrera, por una doble presión, la del Sistema Sanitario que requiere mantener el bajo coste de mano de obra, y la del gremio médico que desea mantener la primacía y sofocar este potencial de competencia, manteniendo su dominación sobre la Enfermería.

Los cambios metodológicos que la disciplina está afrontando en estos momentos, desencadenan respuestas diferentes, íntimamente ligadas a las diferencias intergrupales. Las formas de percibir estos cambios tienen relación con la experiencia individual, con lo vivido, con la formación, con la ideología, con su sentido de pertenencia a un grupo y con las distintas expectativas. Todo ello desencadena a su vez una demanda que difícilmente puede estar cohesionada.

Las diferentes concepciones sobre la Enfermería en el interior del propio grupo, son factores que bloquean y dificultan un consenso. Los grupos en tanto que se han constituido por la diversidad, y por la diferente formación que han tenido en el transcurso del tiempo; Enfermeras, Asistente Técnico Sanitario, Diplomado en Enfermería, no caminan en la misma dirección.

La barrera de género, la condición femenina que deriva de la interpretación de la diferencia biológica de ambos sexos, está siempre presente. Se trata de una disparidad, que la organización del poder político patriarcal -llámese gobierno, sistema educativo, o hegemónico médico- han interpretado e institucionalizado.

Las funciones de Enfermería se consideran inferiores dentro de la jerarquía

social por no producir aparentemente beneficio económico, ya que no se desvela el valor de estos servicios, por lo tanto se crean los mecanismos para regularlos y mantenerlos invisibilizados, en este caso concreto de la Enfermería coartándoles el derecho a la educación de 2º y 3º ciclo.

Esta determinación de género que el patriarcado establece como orden moral, funciona doblemente para Enfermería, por una parte por ser la mayoría mujeres y por otra por centrarse en funciones de cuidado. El patriarcado impone a las mujeres una forma de asumir su propia vida olvidándose de “ser para sí”, y lo justifica en la inferioridad femenina producto de su biología. Ese *ser para otros* se traslada al campo de los cuidados institucionalizados y lleva consigo la misma naturaleza que la función reproductora; es por ello que se resisten a cambiar el sentido inmanente que por destino le han dado a las funciones de las mujeres.

La subordinación al gremio médico se relaciona con la naturaleza femenina de la profesión y con su historia. Esta división del trabajo basada en las diferencias biológicas, desvela la desigualdad dentro de las instituciones sanitarias. El sistema sexo/género que se ha gestado a lo largo de la historia, tiene un carácter cultural y moral en el que la mujer ocupa un lugar secundario, pero es claro -aunque aún haya quienes todavía se siguen resistiendo a la evidencia- que esas diferencias entre los géneros obedecen a determinaciones histórico sociales y no a disposiciones naturales.

La preponderancia social del modelo curativo sobre el modelo de cuidado, dificulta cualquier otra alternativa y bloquea el reconocimiento social de una actividad profesional que permanentemente se ve segregada.

De ahí que tengan claro que una de las vías de lograr la autonomía y el reconocimiento social, sea trabajar fuera de un modelo eminentemente curativo hospitalario, que si bien sigue siendo necesario dentro del sistema sanitario, no es de ninguna forma la prioridad para conservar la salud de la población.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKER, SANDRA, *Género y educación. Reflexiones sociológicas sobre las mujeres, la enseñanza y el feminismo*, Madrid, Nancea, 1995.
- ALBERDI CASTELL, R.M., La influencia del género en la evolución de la profesión de enfermera en España, *Metas*. 1. 11, 1998.
- ALONSO, L., *La mirada cualitativa en sociología. Una aproximación interpretativa*. Madrid, Fundamentos, 1998.
- BALLARÍN, PILAR, *La educación de las mujeres en la España contemporánea*. (siglos XIX-XX) Síntesis, Madrid, 2001.
- BLASCO SANTAMARÍA, R. M., Consejo General de Enfermería. *Proyecto para la adecuación de la Formación enfermera al espacio europeo de educación Superior*. Comisión de expertos. Madrid, 2003.
- BLASCO SANTAMARIA, R. M., "El Plan de Estudios de Enfermería, ¿una reflexión necesaria?". III Sesiones de Trabajo de la Asociación Española de Enfermería Docente. Barcelona, 1982.
- BLASCO SANTAMARÍA, R. M., La Enfermería en la Universidad diez años después. *Rev. Rol de Enfermería*. Numero 100, España, 1986.
- BOSCH, E., FERRER, F., RIERA, T., ALBERDI, R., *Feminismo en las Aulas*.

- Universitat de les Illes Balears Palma, 2003.
- CALA, MARIA JESÚS y TRIGO, EVA, Metodología y procedimientos de análisis. En Barberá, Ester y Benlloch Martínez, Isabel (Coords). *Psicología y Género*, Pearson Educación, S. A. Madrid, 2004.
- CARPENITO. J.L., *Manual de diagnósticos de Enfermería*. Mc Graw-Hill-Interamericana de España, Madrid, 1997.
- COLLIERE, M F., *Promover la vida. Interamericana*. Mc Graw-Hill Madrid, 1997.
- CONSEJO GENERAL DE ENFERMERÍA DE ESPAÑA, 2 febrero noticias en el diario oficial, 2006.
- DENZIN, N.K. Y LINCOLN, Y.S., Introduction: entering the Field of Qualitative Research. En N. K. Denzin e Y. S. Lincoln (Eds.) *Handbook of Qualitative Research*. Londres, Sage (pp. 1-18), 1994.
- DURÁN, MARTHA, ¿Que he hecho yo para merecer esto? Europa tan cerca y tan lejos. *Revista Rol Enfermería*, vol 27(10), 2004.
- DURÁN, M. ANGELES, *La jornada interminable*. Madrid, 1986.
- EHRENREICH B., DEIRDRE, ENGLISH, *Brujas, comadronas y enfermeras. Historia de las sanadoras. Dolencias y trastornos: Política sexual de la enfermedad*. Traducción y edición en castellano: la Sal. Edicions de les dones Valencia. Barcelona, 1988.
- FARRERONS L, MEDINA C, JIMÉNEZ B, SUÁREZ A., La relevancia social de la profesión y su relación con la marginación. *XVI Sesiones de trabajo de la Asociación Española de Enfermería Docente*. Palma de Mallorca, 1995.
- FLECHA, CONSUELO, “Género y Ciencia. A propósito de los Estudios de la Mujer en las universidades”. *Educación XXI Revista de la Facultad de Educación*. Universidad de Sevilla, 1999.
- FLECHA, CONSUELO, *Las primeras Universitarias en España*, Narcea ediciones, 1999.
- FLECHA, CONSUELO, Textos y documentos sobre educación de las mujeres. *Cuadernos de Historia de la Educación*. Num. 2 ed. Kronos, Sevilla, España, 1998.
- GÁLVEZ, T. A., *La medicina bajo sospecha. Siete ejercicios especulativos*. Granada España. Fundación Index, 2004.
- GOETZ, J.P Y LECOMPTE, M.D., *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid. Morata, 1988.
- GUIL, ANA, *Mujer e Identidad profesional universitaria: una aproximación Psicosocial*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 1994.
- GUIL, B, ANA. SOLANO, P ANA. ÁLVAREZ, G. MANUELA, *La situación de las mujeres en las universidades públicas andaluzas*. Edita: Consejo Económico y Social de la Junta de Andalucía. Publicaciones CES.A Colección Estudios, 2005.
- GUIL, ANA, “La situación de las mujeres en el sistema científico español” *ANDALUCÍA INVESTIGA* nº 6, 19, 2003. Disponible en: www.anadaluciainvestiga.com
- GUIL, ANA Y GONZÁLEZ, BLANCA, “Género y violencia invisible en las organizaciones universitarias”. *Boletín Sociedad Española de Psicoterapia y Técnicas de Grupo*. Época IV. Nº 19. Barcelona: MAES Gràfiques, 2001.
- HARAWAY, DONA, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the privilege of Partial Perspective” in *Feminist Studies*, vol 14, num 3, 1988, pp. 557-594.

- HARDING, SANDRA, Existe un método feminista?. En: Bartra Eli, *Debates en torno a una metodología feminista*. (trad) Programa Universitario de Estudio de Género. UNAM y Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2002.
- HARDING, SANDRA, *Ciencia y feminismo*. Madrid Morata, 1996.
- HERNÁNDEZ CONESA, JUANA, Historia de la Enfermería (Un análisis histórico de los Cuidados de Enfermería) McGraw Hill-Interamericana de España, 1995.
- HOLLOWAY, WENDY, *The capacity to care. Gender and Moral Subjectivity*. Psychology Press. Taylor & Francis Group, 2006.
- LEININGER M., Cultural Care Theory en Marrimer Tomey, A. *Modelos y teorías de Enfermería*. 3ª Ed., Mosby Doyma, Madrid, 1994.
- MELEIS, A., The evolving nursing scholars. In P Chinn (Ed), *Advances in nursing theory development*. Rockville, Md.: Aspen Systems. Retomado de Ann Marriner-Tomey V. (1994) *Modelos y Teorías de Enfermería*. Harcourt Brace, S.A. Madrid, 1983.
- MILES, M.B. y HUBERMAN, A. M., *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook* (2ª Ed). Thousand Oaks, California. Sage, 1994.
- MOMPART, M. P., La Rebelión en las aulas. De las Escuelas de A.T.S. a las Universitarias de Enfermería. *Revista Rol Enfermería*. 27(10), 2004, pp. 646-656.
- NEGRILLO, CARMEN, CALVO, C., *Evolución y desarrollo de los cuidados femeninos y masculinos en la historia de la Enfermería*. Alcalá de Guadaíra, Sevilla; 34-35 Comunicación, 2001.
- ORTIZ, TERESA, El género organizador de las profesiones sanitarias. En: Miqueo C, Tomás C, Barral MJ, Fernández T y Yago T. *Perspectivas de género en salud*. Madrid. Minerva, 2001.
- ORTIZ, TERESA, *Las matronas y la transmisión de saberes científicos sobre el parto en la España del siglo XX*. Arenal 6, 1, 1999.
- ORTIZ, TERESA, Luisa Rosado o el orgullo de ser matrona en la España ilustrada. En Cabré, M. Ortiz, Teresa Sanadoras. *Matronas y médicas en Europa. Siglos XII- XX*. Barcelona, Icaria, 2001.
- RODRIGO, M., *Diagnóstico de Enfermería. Un instrumento para la práctica asistencial*. Doyma, Barcelona, 1993.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, G., GIL FLORES, J. GARCÍA JIMÉNEZ, E., *Metodología de la investigación cualitativa*. Archidona Málaga Ediciones Aljibe, 1996.
- TAYLOR, S. Y BOGDAN, R., *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós. Barcelona, 1986.
- URIBE JARAMILLO, T M; JARAMILLO VÉLEZ D E., La condición femenina: influencia en el desarrollo de la Enfermería y en el desarrollo humano de la (los) profesionales. *Revista investigación Educación Enfermería*, XX (2), 2002, pp. 132 -9.
- VALCÁRCEL, AMELIA, “La memoria colectiva y los retos del feminismo” en Amelia V. Renal, M D. Romero, R (eds). *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*. Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2000.
- VALCÁRCEL, AMELIA, *La política de las mujeres*. Cátedra Feminismos, 1997.
- WATSON, J., Nursing: Human Science and Human Care. A theory of Nursing. En: Medina, JL: *Pedagogía del Cuidado*, 1979.
- WATSON, J., *Filosofía y Teoría de los cuidados humanos en Enfermería*, 1992.

WESLEY, D., *Teorías y modelos de Enfermería*, segunda edición, Ed. Interamericana. México, 1995.

WILKINSON, SUE, "Focus groups. A Feminist method." *Psychogy of Woman Quarterly*, 23, 1999, 221-244.

WILKINSON, SUE, Teoretical Perspectives on Women and Gender. En Rhoda K. Unger. *Psychology of woman and gender*. Edit. By Rhoda K. Unger, 2001.

DE LA ESPADA A LA PLUMA

Graciela Koban Starcman

Escritora y editora de la revista Raíces Judías

He titulado mi intervención, “De la espada a la pluma”, de la Débora bíblica, a las luchadoras por la libertad y por la vida de cientos de mujeres judías y no judías que tomaron el estandarte de Débora para enfrentarse al poderoso enemigo nazi.

Esta narración de la Biblia me sirve por dos motivos; el primero, por la similitud de circunstancia que significó el triunfo de la batalla en las Fuentes de Merom, con el triunfo del momento contemporáneo de la creación y establecimiento del Estado de Israel; y en segundo lugar, entrando en el tema de las mujeres, por la analogía de los personajes femeninos en la Biblia, Débora y Yael, con las mujeres que luchando cambiaron durante el pasado siglo sus tradiciones y prácticas de vida, descubriéndose al mundo y a ellas mismas lo que las circunstancias son capaces de transfigurarlas.

En el Antiguo Testamento, una de esas mujeres que juega un papel decisivo, es Débora, profetisa, jueza y guerrera. Su nombre, que aparece por vez primera en *Jueces*, en hebreo significa avispa, abeja reina y también, no se si saben que en hebreo el significado de las palabras depende de una raíz de tres letras, el *shoresh*, de la que derivan las demás palabras. Así tenemos que la raíz de **Débora** (en hebreo *Dvora*) Davar, significa **PALABRA**. Y ésta es la PALABRA de Débora, la que doy a las jóvenes mujeres que escribieron contando sus experiencias aterradoras de los años de la Segunda Guerra Mundial.

El período de los *Jueces* fue una era de la heroica lucha entre una sociedad simple y fundamentalmente tribal, contra un sofisticado enemigo con el que varias veces debieron sostener feroces combates. La victoria en estas batallas permitió la conquista a las tribus de un territorio permanente en Galilea. Débora lideraba una amplia coalición tribal. La profetisa, la mujer de Lapidot, “sentábase para juzgar bajo una palmera en el monte Efraín, y los hijos de Israel acudían a ella para obtener justicia” (*Jueces*, 4; 4-5). Desde Miriam, la hermana de Moisés, hasta Salomé Alejandra, que lideró el reino Asmoneo durante su última época dorada (76-67 a.E.C.), las mujeres jugaron un papel predominante y en ocasiones decisivo en la historia judía.

Débora sobresale como una luchadora inspirada por Dios para conseguir la libertad y la supervivencia de su pueblo. Verdadero prototipo de Juana de Arco, era una experta conocedora del arte de la estrategia y las tácticas militares y, al igual que Juana de Arco, proporcionó liderazgo y el ejemplo de su inmutable valor. En *Jueces* 4:6-7, Débora explica a Barak, el más destacado líder tribal, la parte fundamental de un completo y secuenciado plan de batalla para deshacerse del yugo de la liga cananea.

Es apasionante el diálogo de los versículos 8 y 9, que enfrenta a los dos caracteres, el de Débora y Barak. Débora utiliza el mandato categórico “ve”, Barak

contesta poniendo condiciones y utiliza por cuatro veces el verbo “ir”, a lo que Débora responde repitiendo el verbo ir de forma categórica,

-“ve a alistar gente y reúne en el Tabor diez mil hombres... que a Sísara, general del ejército de Yavín, yo te lo llevaré junto al torrente Quisón con sus carros y sus tropas y te lo entregaré.

Barak replicó:

-Si vienes conmigo, voy; si no vienes conmigo, no voy.

Débora contestó:

-Bien. Iré contigo. Ahora que no será tuya la gloria de esta campaña que vas a emprender, porque a Sísara lo pondrá el Señor en manos de una mujer”.

No habiendo más mujeres en el relato, se entiende que esa mujer es Débora, pero al final del capítulo 4 (4:17-23), aparece otra mujer, Yael, esposa de Jéver, el queneíta que también rompe con las costumbres de la época (toma la iniciativa, sale al encuentro de Sísara, lo invita a pasar, lo cubre, y le da de beber. A continuación mientras Sísara duerme, “Yael, agarró un clavo de la tienda, agarró un martillo en la mano, se le acercó de puntillas y le hundió el clavo en la sien, atravesándolo hasta la tierra. Sísara, dormía rendido, murió”. La mano de una mujer ha actuado.

De la bíblica espada de Débora nos trasladamos a la pluma del siglo XX.

En la Declaración de la *International Task Force* (ITF), en la Declaración Final del Foro de Estocolmo sobre el Holocausto, que consta de ocho puntos, figura en el primero de ellos:

“Nosotros, altos representantes de los gobiernos ante el Foro Internacional de Estocolmo sobre el Holocausto, declaramos:

1. El Holocausto (Shoah) cambió las bases de la civilización. El carácter sin precedentes del Holocausto **tendrá por siempre un sentido universal**”.

Y es el contexto de este **sentido universal** el que me lleva a rescatar para ustedes una desconocida y muchas veces ignorada literatura de mujeres de todas las edades, durante o después de la guerra, que dieron testimonio del momento que vivieron y la trascendencia que ello significó en la independencia de la mujer, no sólo de las penalidades y padecimientos. Muchas mujeres dejaron su testimonio para las nuevas generaciones, que deben y tienen el compromiso de conocer y estudiar...

Durante la Segunda Guerra Mundial, en el universo judío, primero fue la deshumanización que los redujo a una *nuda vita*, luego los guetos, que enfrentaron a las mujeres a situaciones nuevas que las fortalecieron y prepararon para lo que vendría después. Repasar esta etapa de la mano de sus protagonistas nos permite conocer y comprender hoy más en profundidad lo que padecieron aquellas mujeres y la valentía con que enfrentaron su destino.

Debido a que los hombres corrían el riesgo de ser deportados o enviados a campos de trabajos forzados en cualquier momento, permanecieron escondidos, y quienes debieron salir a las calles fueron las mujeres, pues se creían seguras. Emanuel Ringelblum, consciente de los cambios producidos en los roles femeninos al comenzar

la guerra, las consideró las principales proveedoras del sustento. Eran ellas las que se arriesgaban a todo, gritaban "por favor, señor", iban a las cárceles a buscar a sus maridos, hermanos, padres, y no temían a los soldados.

Sus propios miedos fueron suprimidos para mantener la tranquilidad familiar y confortar al hombre, no habituado al maltrato o a la falta de trabajo. Y siempre mantuvieron su dignidad y la de su familia frente a la persecución. Necesitaron demostrar su fortaleza para contrarrestar el estereotipo de la "fragilidad" femenina.

Casi desde el comienzo, en los guetos, hubo que compartir habitaciones, cocinas y baños con desconocidos, lo que llevó a que la intimidad fuera casi un recuerdo del pasado. Para las mujeres, fue mucho más difícil adaptarse a dicha situación. "Hace una semana que el gueto", escribe Ringelblum, "está completamente aislado (...) En las casas y en los patios, donde no llegan los oídos de la Gestapo, la gente discute nerviosamente los verdaderos propósitos que tienen los nazis al aislar el barrio judío. ¿Cómo conseguiremos alimentos?". En efecto, el tema de los alimentos fue central desde el comienzo y fue quizá el eje sobre el cual se estructuraron todas las demás actividades. Alimentarse y alimentar a los suyos fue la prioridad de las mujeres. La escasez cada vez mayor de alimentos les llevó a ingeniárselas para "disfrazar" lo poco que tenían para hacerlo comestible, vender sus pertenencias, contrabandear y hasta robar con tal de obtener algo para alimentar a sus familias. Es decir, la estancia en el gueto produjo una metamorfosis en las mujeres.

Todos se acostumbraron a convivir con la muerte. La sensibilidad llegó a ser un sentimiento del pasado. Así, asesinatos y violaciones fueron comunes pero no sólo en manos de nazis sino también de sus cómplices.

242

A medida que la situación se fue deteriorando, la mujer se transformó en mediadora entre la familia y el estado, su rol en la esfera pública fue cada vez más importante, aunque nunca ocupó cargos relevantes. En muchos casos, no solo debió romper las restricciones del "género" sino que debió transitar también en la ilegalidad.

Las mujeres tampoco permanecieron ajenas a los movimientos clandestinos de resistencia. En general, fueron una parte muy importante de esa lucha desigual que los enfrentaba con el poderoso enemigo nazi. Viajaban por territorio enemigo de ciudad en ciudad para introducir en ellas de contrabando publicaciones clandestinas, armas, dinero, etcétera, y en todos los sitios estas muchachas asumieron esta tarea sin experiencia y tuvieron un papel protagónico junto a los hombres, en rebeliones y levantamientos, y lo hicieron como algo obvio y natural. Los guetos no eran para los nazis la solución a la cuestión judía; por ello, después de algunos años comenzaron a liquidarlos y enviaron a todos sus habitantes a los campos de exterminio, ubicados en el este del *Reich* (Theresienstadt, Treblinka, Auschwitz, Belzec, Sobibor, etc.). Las mujeres, como hemos visto, desempeñaron un gran papel durante aquel tiempo, estuvieron al lado de sus hombres y muchas veces los sostuvieron y apuntalaron. Se arriesgaron, dieron la vida por los suyos, lucharon y resistieron hasta el final y, sobre todo, descubrieron en los guetos su fortaleza interior, lo que les permitió enfrentar con entereza y coraje el momento que les tocó vivir.

Por contar su historia vivida y a pesar del sufrimiento que les producía, muchas se sintieron obligadas a dar su testimonio y nosotras a conocerlo. No es sólo el de

ellas sino que es el de todos aquellos que no están y no pueden contarlos. No voy hacer aquí un inventario del horror, voy a evitarles ese momento, porque sé que muchos de los aquí presentes tienen el conocimiento suficiente sobre esto. Es mi intención movilizarlos a para acercarse a estas lecturas, a estos testimonios, para que conociéndolos y divulgándolos la historia, realmente, no vuelva a repetirse.

Existen numerosos libros que dan testimonio de esas vivencias. He tenido que reducir su número para ajustarlo a esta convocatoria. Por lo que recuperé una historia de los guetos, la de Jaika Grossman, otra del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau, Giuliana Tedeschi, otra del campo de trabajo de Ravensbrück, Neus Catalá, otra de la guerra de Bosnia-Herzegovina, Slavenka Drakulic... Todas sus protagonistas hijas de Débora... y el sentido de mi llamamiento, es para sacar el Holocausto del gueto judío...

Comenzaré hablando de lo que significó para la mujer judía europea esa guerra. Debemos considerar cómo era la sociedad judía al comienzo de la guerra. La vida de las mujeres, de las jóvenes judías que de repente se encontraron con un mundo desconocido. Muchas de estas jóvenes de las pequeñas poblaciones, por su propia condición de mujer, salían al mundo de una sociedad tradicional y encerrada en sí misma, muchas de ellas ni hablaban bien el idioma, acostumbradas al *idish*, eso también les delataba fuera de su ambiente. Pocas de ellas habían realizado antes un trabajo fuera del hogar. Sus conocimientos del "mundo exterior", llamémoslo así, sólo se daba en aquellas jóvenes que procedían de familias asimiladas y que vivían en las grandes ciudades. Tuvieron que cambiar su mentalidad, luchar con la propia familia y el medio, y asumir roles diferentes de los que hasta ese momento vivieron. Algunas, las mayores, eran profesionales, pero las mujeres que trabajaban fuera del hogar eran escasas por ser un comportamiento considerado socialmente inaceptable, pero las que tenían un oficio, aparte del de ama de casa, eran bordadoras, modistas o habían tenido oportunidad de ayudar a sus padres o maridos en el negocio familiar y no mucho más... Ya en el gueto, eran maestras, trabajadoras sociales, niñeras, cocineras, médicas pero no lograron posiciones de dirección del *Judenrat*. Se involucraban en las actividades culturales del gueto, manteniendo alto el espíritu de la población como un modo de resistir al opresor. Ellas se ofrecían voluntarias para trabajar fuera del gueto en los talleres textiles y de otros productos para el ejército alemán, realizaban tareas con maquinaria pesada o trabajaban en la construcción de pistas de aterrizaje o trincheras a las ordenes de los alemanes durante más de doce horas, y aún así su salario era menor que el de un hombre. El hambre, la enfermedad y el agotamiento fueron causa de la amenorrea que las aquejó y también en los campos la falta de ropa interior fue el causante de infecciones urinarias. Fueron etapas en el proceso de degradación y deshumanización concebido por los nazis en aquellos momentos de zozobra y en la resistencia contra la deshumanización, la mujer jugó un papel fundamental.

Estas jóvenes, en el alma y en la actitud frente a la adversidad querían ser mujeres, no lo eran, eran adolescentes. Frente a las nuevas condiciones, como mujeres, su capacidad de adaptación fue mayor que la del hombre; fue más dúctil y flexible frente a situaciones cambiantes. En Varsovia también para estas jóvenes fue más fácil porque, como mujeres, habían asistido a la escuela pública polaca, hablaban la lengua coloquial y sin acento, conocían la cultura polaca, sus costumbres, el ritual y las

plegarias católicas, el sentido y matices de las relaciones sociales. Aunque vivían fuera del gueto, estaban en constante peligro por el contacto continuo con otras personas, y en cualquier momento se podía delatar su identidad o ser reconocidas. Recorrían las diversas poblaciones, vestidas como campesinas u obreras, siendo el nexo principal entre el gueto y el exterior. En Polonia, la mayoría de los judíos que sobrevivieron en el lado ario fueron mujeres.

Pero muchas de ellas, inmediatamente después de la guerra -como es el caso de Jaika Grossman, nacida en Bialystok (Polonia) en 1919 y que al comenzar la guerra tenía menos de 20 años- escriben sobre su experiencia. En 1948 llega a Israel, en el momento que se declaraba la creación del Estado, y comenzó a escribir su testimonio durante esos años sobreviviendo en el lado “ario” con nombre y documentos falsos. En su obra *La resistencia clandestina*, Grossman fue una de las primeras mujeres que plasma en un libro sus vivencias y batallas como resistente durante la guerra, y fue una de las primeras escritoras que testimonió el horror de miles, de millones de seres que, por el hecho de ser “nietos de judíos”, estaban destinados al exterminio. Publicó este libro en 1949. Dos años antes, en Italia, se publican *El humo de Birkenau*, de Liana Millu, recientemente traducido y publicado en España, y *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, quien escribe la presentación del libro de Millu. En Francia, Robert Antelme publica *La especie humana*. Estas publicaciones, la mayoría autobiográficas, no tuvieron mucha difusión en el momento de publicarse. Para estas personas la lucha continuaba, esta vez contra el olvido. Y han tenido que pasar cincuenta años, para que el mundo quiera saber y se enfrente con estos testimonios. Digo cincuenta años porque a partir de los cincuenta años del final de la guerra, el mundo y muchos de sus protagonistas tuvieron fuerza y coraje para contarlo y nosotros para escucharlo. Y este año, en el 60º aniversario de la liberación de Auschwitz, el acontecimiento de los años de horror del gobierno del nacional-socialismo, muchas voces se alzan e investigadores comienzan a indagar en los pormenores de esos años.

(...) Salí del gueto por la mañana con la brigada de trabajo. Iba vestida con ropa de faena y llevaba en la mano un bolso con un sombrero grande, el estilo de los sombreros que usaban las mujeres alemanas. En uno de los patios me saqué la bata sucia, me coloqué el sombrero y salí del patio, de lo más espléndida y elegante. Tenía que llegar a ese sitio a las once en punto y esperar allí, junto a la entrada lateral del cementerio cristiano... Después de un cuarto de hora, aproximadamente, me dieron el paquete. Habían escondido el rifle, bien envuelto en trapos, entre los dos tablones que, a su vez, estaban cuidadosamente atados y forrados en un papel bonito... No me estaban aguardando y eso quería decir que no debía entrar... No había opción: tenía que alejarme de inmediato, atravesar el centro atiborrado de gente y llegar a (...)” (GROSSMAN, 1990: 203-204).

Pero he elegido el libro de Jaika Grossman porque es uno de los pocos testimonios femeninos de una luchadora de los guetos y de la resistencia. Por su relato, no sólo conocemos el destino de los judíos europeos sino también del pueblo polaco, sobre todo la intelectualidad polaca relegada a papel de simples esclavos por

el invasor nazi y muchas veces exterminados sin pasar por los guetos. Para los nazis, el polaco era un pueblo destinado a la esclavitud. Toda Polonia fue un gueto para sus habitantes. Jaika actuó como emisaria entre los guetos de la zona. Su aspecto “ario” y falsos documentos le ayudaron en sus tareas, primero a vivir fuera del gueto, trabajar como una “polaca más” y luego a obtener armas, documentos falsos, cartillas de racionamiento, establecer vínculos con los grupos clandestinos y resistentes rusos y llegó a organizar la resistencia en Bialystok. La rebelión estalló en agosto de 1943 y Jaika participó en los combates callejeros junto con los demás miembros del *Comando judío*. Pudo luego salir del gueto y organizó el traspaso de los supervivientes a las filas de los partisanos judíos y soviéticos en los bosques cercanos. Todo el testimonio está plagado de “sentí miedo”, “no sabía qué hacer”... “no sabía si debía confiar”... Pero Jaika Grossman, tenía 20 años y con energía y valor logró salir adelante y viva de la experiencia.

Nuestro deber de memoria es rescatar del libro, no sólo a Jaika, pues no estaba sola en esa lucha, sino a todas las mujeres europeas, de todo credo u origen que tuvieron que ser soporte del mundo de hombres. No era la única joven, sino que en sus páginas encontramos un largo desfile de nombres que nos revelan la presencia de muchas más jóvenes judías que lograron crear una red clandestina de viviendas donde daban refugio a judíos escapados de los guetos o de la *aktion* alemana. En esta red de alojamientos, transportes de armas y alimentos para los partisanos también colaboraron y se sacrificaron muchos polacos, pero, sobre todo, mujeres polacas, católicas, protestantes, laicas..., brindando albergue y ayuda con todo el riesgo de una segura condena a muerte para ellas y sus familias... y que las llamaríamos Justas. Muchas de ellas tienen un árbol plantado con su nombre en Israel y sus actos sobrehumanos están allí como testimonio de un momento negro de Europa.

La experiencia de su trayectoria como luchadora durante esos años le formó para su ulterior historia. Si seguimos la biografía de Jaika Grossman vemos a una mujer que se hizo tenaz y segura de sí misma. En Israel comenzó sus actividades públicas en el partido MAPAM (sionista-socialista). En 1969 fue elegida para integrar el séptimo Parlamento de Israel y participó desde su escaño en la lucha contra la discriminación racial y nacional. Fue vicepresidente del Parlamento y presidente de su grupo. Murió en 1995.

No quiero detenerme sólo en este libro-testimonio, pero antes de abandonar Polonia, rumbo a Israel, también merecen ser estudiadas otras mujeres que desde la misma Varsovia, desde el gueto o luego desde el resto del mundo donde se exiliaron, dejaron escrito su testimonio que escondieron y muchos de ellos fueron rescatados luego de la guerra. Otras entregaron o enviaron sus testimonios al Museo Yad Vashem de Israel sobre los años de guerra y que Michal Grynberg, en un magnífico trabajo recopiló. *Voces del gueto de Varsovia*, son los testimonios de 29 protagonistas de los acontecimientos acaecidos durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Muchos de ellos murieron antes del final de la guerra. Los testimonio que quiero que hoy recuperemos del anonimato son en este libro los nueve documentos escritos por mujeres, incluido el diario de una niña de once años, para devolverles la identidad rescatando sus nombres y su mirada de las experiencias que vivieron.

Y otro testimonio, esta vez de una italiana, Giuliana Tedeschi, Hay un punto

en la tierra... (Una mujer en el Lager de Birkenau):

“Hay un punto en la tierra que es una landa desolada, donde las sombras de los muertos son legión, donde los vivos están muertos, donde existen sólo la muerte, el odio y el dolor (...).”

Giuliana, liberada de Auschwitz-Birkenau cuando los rusos liberaron a los supervivientes del campo de concentración durante la *marcha de la muerte*, a la que fueron conducidos por los alemanes estos supervivientes de los campos de Polonia en dirección a Alemania. Tedeschi, inmediatamente después de su liberación grabó los hechos, acontecimientos y pensamientos vividos en el campo de exterminio en cintas magnetofónicas y durante cuarenta años los mantuvo guardados, hasta que en 1988 los publicó con ese título, que es la frase con que comienza el libro. Tedeschi permaneció en Auschwitz y Birkenau diez meses y compartió con otros miles de supervivientes la *marcha de la muerte*. Durante diez días, sin abrigo ni comida y en marchas durísimas, donde más de la mitad de los presos murieron de hambre, frío, extenuación o por las balas de los soldados alemanes que en su retirada ante el avance del ejército ruso no querían dejar testigos vivos, llevaron a estas supervivientes de los campos de Polonia a Alemania.

En ese angustioso errar llegaron a Ravensbrück, subcampo de Auschwitz, campo de mujeres donde compartieron el tormento con las republicanas españolas de la que Montserrat Roig y Neus Català dejaron testimonio en dos impresionantes libros. El primero, escrito en catalán, nunca se tradujo: *Els catalans als camps nazis*, que corresponde a una rigurosa investigación de la autora; y el de Neus Català, *De la resistencia y la deportación. 50 testimonios de mujeres españolas*, sus vivencias en el campo de mujeres de Ravensbrück y el testimonio de españolas que vivieron el exilio primero en campos de internamiento en Francia, su lucha con la resistencia francesa y algunas, casi mil, la deportación a campos de trabajo en Alemania y Polonia, fundamentalmente al campo de Ravensbrück:

“Allí había muchas comunistas, socialistas, simples patriotas, mujeres de la burguesía, intelectuales, aunque la inmensa mayoría de presas procedía de las capas obreras y campesinas. Había católicas, testigos de Jehová, escrutadoras de la Biblia. Algunas estaban allí por el simple hecho de ser polacas o cingaras, judías o mujeres “supuestamente” resistentes.

Allí aprendí cómo morían horriblemente de septicemia muchachas después de 48 horas sin asistencia; cómo peinarse sin peine, cómo asearse sin agua, cómo aguantar la sed más torturadora que el hambre; cómo ejercitar el cerebro para que, por encima del cuerpo, éste no se convirtiera en bestia” (Catalá, 2000: 43).

El campo de concentración de mujeres de Ravensbrück, estaba situado a 85 km. al noroeste de Berlín, cerca de la pequeña ciudad de Fustenberg, (a la orilla del lago Schwedt en el que desemboca el río Hawela). La fecha oficial de la construcción del campo es el 15 de mayo de 1939. Les recuerdo que la guerra aún no había

comenzado. En ese día, más de 310 mujeres llegaron a Ravensbrück. La mayoría de ellas evacuadas del campo de concentración en Lichtenburg. Uno de los primeros documentos conservados con la fecha de 21 de mayo (*Gefangenenstärkemeldung des KZ Ravensbrück*), informa sobre 974 prisioneras registradas en el campo. Entre ellas, 388 testigos de Jehová, 240 llamadas anti-sociales, 119 llamadas “detenidas por causa de la seguridad”, 114 prisioneras políticas, 95 a causa de la falta del cumplimiento de la pureza de la raza, 16 deportadas, 2 educadoras-presas. Entre ellas había 137 judías. Más de 123.000 mujeres -las representantes de 40 nacionalidades- iban a ser internadas en este campo desde su apertura hasta su clausura en julio del año 1945.

Estas mujeres no piden indulgencia. Como dice Vázquez Montalbán en la presentación de este libro, es el “Relato de una epopeya... Hay que hacer lo imposible para salvar estos testimonios con el mismo afán con que se lucha por salvar un patrimonio de la humanidad. Hubiera sido irreparable que estas voces hubieran ido a para a la fosa común del tiempo. Entonces el crimen hubiera sido perfecto...”

El testimonio de Neus Català es el de una luchadora, militante convencida, resistente que hasta en los momentos más duros y difíciles encuentra en su convicción política el soporte para mantenerse “un minuto más, un día más”... No habla del horror por el horror, todo se desliza por sus páginas siguiendo sus pensamientos y despertares frente a la cruel realidad y nuevamente el hilo de sus pensamientos está hablándonos y mirándonos directamente a los ojos. Estos recuerdos, plagados de nombres de compañeras de infortunio durante el exilio, la lucha en la resistencia con los maquis franceses y luego la deportación... sobreviviendo en el campo sus muertes y compartiendo el destino común de otras europeas de religión judías, francesas, rusas, gitanas, alemanas... son pocas páginas, sólo 60 la de su testimonio, pero de una fuerza impresionante. El resto del libro les da voz a otras 50 compañeras de infortunio a las que entrevistó, pero con su relato las liga a todas en un solo dolor. Eran mujeres jóvenes que lucharon contra el fascismo, que soñaron con cambiar el mundo. Historias reales, brutales y tiernas a la vez.

Y la historia sigue escribiéndose. No puedo dejar de hablar aquí de otro genocidio, no ya contra una etnia, sino contra toda una nacionalidad, durante la guerra en Bosnia-Herzegovina, de la dolorosa y cruel situación que les tenían reservadas a las mujeres. Creíamos que conociendo lo sucedido durante la Segunda Guerra no volveríamos a asistir a ciertas situaciones, que algo así no volvería a suceder... Pero sucedió... y aquí cerca, en Europa:

“Desde el momento en que los hombres armados aparecieron en su pueblo, todas ellas dejaron de ser persona, Y ahora lo son mucho menos, ahora han quedado reducidas a un grupo de seres de sexo femenino similares, de la misma sangre. Y lo único que importa es la sangre, la sangre correcta de los soldados contra la sangre equivocada de las mujeres (...) Está borracho y eso, por lo general, no es un buen presagio. Cuando han bebido y cuando son varios suelen ser particularmente peligrosos. Entonces se inventan diversiones crueles con las chicas. El objetivo es encontrar el modo de causarles más daño. A veces las mujeres no lo soportan. No se puede decir que maten intencionadamente, asesinar es fácil para ellos. Es mucho más difícil ingeniar una manera de vejar

a la mujer, de modo que la humillación sea total y absoluta”.

La novela-testimonio de Slavenka Drakulic (Drakulic, 1999: 88-89), croata, que investigando lo sucedido durante esa guerra escribe finalmente una novela ya que según sus propias palabras, “los testimonios que había recogido no bastaban para dar cuenta del horror”. Ésta, más que una novela, es un importante documento histórico que también debemos conocer... Para las que no conozcan el argumento de ésta novela es el relato de K. una maestra bosnia que está en un hospital de Estocolmo donde ha dado a luz un niño fruto de una violación, al que va a dar en adopción... en ese momento recuerda cuando su pueblo es ocupado por soldados serbios y a ella como a cientos de mujeres las llevan a un campo de detención donde muchas de ellas, algunas aún niñas, son obligadas a servir como esclavas sexuales de sus captores durante varios meses, mientras tienen vida. Muchas de las que sobreviven a este ultraje y violencia quedaron embarazadas... Actualmente, entre 70 mil y 300 mil mujeres que fueron violadas tanto por soldados serbios como por sus compañeros en los campos de refugiados, esperan justicia del Tribunal Penal Internacional. La brutalidad contra la población civil, especialmente mujeres y niños, se repitió durante las sucesivas guerras en la ex Yugoslavia y es una característica de los conflictos actuales alrededor del mundo, donde sembrar miedo es una estrategia de guerra que tiene como blanco deliberado los derechos de la población femenina e infantil. Ya hay un antecedente en la actuación del TPI, ocurrió el 22 de febrero del año 2003 cuando condenaron a tres soldados por violación, tortura y esclavitud sexual contra mujeres bosnias. Con esta sentencia, por primer vez se dio un reconocimiento jurídico del abuso sexual como un crimen de guerra cuando se ejerce de manera sistemática como un crimen contra la humanidad. Pero la realidad es que, en el caso de Bosnia, son pocas las mujeres que se animaron a declarar como testigos en el juicio. Sienten aún hoy, vergüenza por lo vivido.

248

Y esta semana he leído que salió a la venta un libro que habla de testimonios de mujeres alemanas, libro de autor, o autora anónima, *Una mujer en Berlín*, libro que fue publicado en primera vez en 1956 y retirado por, “haber mancillado el honor de la mujer alemana”, ya que cuenta cómo unas 110.000 berlinesas fueron sometidas a violaciones durante la semana en que los rusos fueron dueños de la ciudad. Aún no he tenido oportunidad de leerlo, pero el tema una vez más hace que deba, debemos, rescatar este tipo de literatura del anonimato.

Recordar que el Holocausto, la Shoá (“destrucción” en hebreo), no fue sólo algo de judíos, toda Europa la sufrió. Toda Europa la vivió...

Si realmente queremos avanzar en el conocimiento de estos hechos vergonzosos, para tratar -en el mejor de los casos- de evitar que se repitan, debemos comprender que un asesinato en masa no se realiza de un día para otro sino que es un proceso social que se construyó lentamente.

Debemos recuperar la Memoria porque es un Derecho que exige de nosotros a través de su estudio y divulgación el reconocimiento y reparación moral de las víctimas.

Este año, el presidente francés Jacques Chirac, al inaugurar el Memorial de la Shoá el 25 de enero de 2005, advirtió de la necesidad de “prolongar la palabra de los

testigos”, ya que los supervivientes son cada vez menos numerosos. Los nombres de 76.000 deportados judíos franceses a los campos de concentración y de exterminio entre 1942 y 1945 están inscritos en un muro en la entrada de este lugar de memoria y de historia. Aunque sobrevivieron cerca de 2.500 personas, no volvió casi ninguno de los 11.000 niños deportados. Junto a los supervivientes, Jacques Chirac recordó que “vuestro recuerdo es más que un dolor para Francia. Es la conciencia de un error. Es una exigencia de responsabilidad”. Unos meses antes, también en Francia, homenajearon a los republicanos españoles, reconociendo el importante papel que tuvieron durante la ocupación alemana y su importante papel en la resistencia.

No debemos dejar pasar este acontecimiento a la Historia, hay que mantenerlo en la Memoria. Y una forma de hacerlo es investigar, buscar, conocer los libros escritos por mujeres, pues ellas son el motor que en la Europa del siglo XXI nos permitirá mirar con más exactitud su papel durante el siglo pasado.

Comencé con la Biblia y con ella concluyo. La Biblia, el Antiguo Testamento, nos ordena recordar. Repite en 168 ocasiones: "Acuérdate". Acordémonos nosotros de que el mal existe y adopta un rostro distinto cada vez. Nosotras hoy debemos poner el rostro de la mujer en el otro lado de la balanza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMA, *Una mujer en Berlín*, Anagrama, Barcelona, 2005 [Introducción de Hans Magnus Enzensberger].
- ANTELME, ROBERT, *La especie humana*, Arenas libros, Madrid, 2001.
- CATALÀ, NEUS *De la resistencia y la deportación. 50 testimonios de mujeres españolas*, Península S.A., Barcelona, 2000.
- GROSSMAN, JAIKA, *La resistencia clandestina*, Editorial Milá, Buenos Aires, 1990 (Edición argentina).
- GRYNBERG, MICHAL (ED.), *Voces del gueto de Varsovia*, Alba Editorial, Barcelona, 2004.
- LEVI, PRIMO, *Si esto es un hombre*, Muchnik editores, Barcelona, 1987.
- MILLU, LIANA, *El humo de Birkenau*, Acanilado, Barcelona, 2005.
- RINGELBLUM, EMANUEL, *Crónica del gueto de Varsovia*, Alba Editorial, Barcelona, 2003.
- ROIG, MOTSERRAT, *Els catalans als camps nazis*, Edicions 62, Barcelona, 1995.
- DRAKULIC, SLAVENKA, *Como si yo no estuviera*, Anagrama, Barcelona, 1999. pág. 88-89.
- TEDESCHI, GIULAINA, *Hay un punto en la tierra... (una mujer en el Lager de Birkenau)*, Letrúmero, Madrid, 1996.
- Breves apuntes bibliográficos sobre literatura escritas por mujeres de ficción y no ficción.**
- BERNHEIM FRIEDMAN, RACHEL, *Pendientes en el sótano*, Editorial Del Nuevo Extremo, Buenos Aires, 2003.
- BIRGER, TRUDI, *Ante el fuego. Una memoria del Holocausto*, Aguilar, Madrid, 2000.
- BUBER-NEUMAN, Margaret, *Milena*, Tusquets, Barcelona, 1987.
- DOERRY, MARTIN, *Mi corazón herido. La vida de Lilli Jahn 1900-1944*, Tauros,

Madrid, 2003.

FRIEDMAN, VIOLETA, *Mis memorias*, Planeta, Barcelona, 1995.

GOLD, ALISON L., *Mi amiga Ana Frank*, Ediciones B, Barcelona, 1998.

LUSTIGER, G., *El inventario*, Madrid, Akal Literaria, 2002.

OZICK, C., *El chal*, Barcelona, Montesinos Editor, 1992.

COMPROMISO Y ACCIÓN DEL FEMINISMO DE PRIMERA GENERACIÓN EN ESPAÑA: UNA NUEVA LECTURA DESDE LA TEORÍA DE LAS MINORÍAS ACTIVAS

*Ma Ángeles Larumbe
Universidad de Zaragoza*

Uno de los más viejos prejuicios en el campo de las Ciencias Sociales es dotar de una singularidad evidente al mundo mediterráneo frente a otros espacios culturales de las sociedades desarrolladas. El punto de partida del argumento podía ser considerado como válido si no ocultara una falacia teórica que lo invalida en la mayor parte de los casos. Es cierto que existe una cultura mediterránea fraguada a lo largo de los siglos y con unas claras raíces e improntas que no vamos a entrar a definir. Es cierto, también, que en el tema de los derechos de la mujer esa visión se asocia al atraso y sometimiento de la misma de modo particular y frente a culturas y sociedades más “avanzadas.” Pero no es menos cierto que el argumento esconde determinados prejuicios con un acusada connotación peyorativa frente al “atraso” del área mediterránea respecto al resto del ámbito europeo y, fundamentalmente, del mundo anglosajón o germánico.

Los orígenes de esta particular visión sobre la evolución cultural de este espacio europeo deberíamos buscarlos en los parámetros que configuran lo que se ha dado en llamar la “modernidad” y que no son otros que la implantación de un modo de producción industrial-capitalista con todo su aparato superestructural. Según esta visión, la tardía incorporación del mundo mediterráneo a ese proceso supondría un “retraso” con respecto a los países del norte y centro Europa que lo habrían efectuado en época temprana. A partir de aquí la explicación adquiriría todos los rasgos de adaptación a un “modelo” y supondría su validación sobre cualquier otra consideración.

Los ejemplos que podríamos enumerar en este tipo de proceder serían muchos, distintos y de altura, abarcando desde estudios sociológicos como el de Max Weber sobre los *Orígenes y espíritu del capitalismo* hasta los puramente históricos como el de Gerald Brenan sobre el arraigo del anarquismo frente al marxismo en el área mediterránea.

De este tipo de enfoque no se han escapado los trabajos de investigación sobre los orígenes del feminismo en nuestro país que, ajustándose al modelo dictado, han considerado que su tardío desarrollo se debió a ese atraso económico, social y cultural que padeció el mundo mediterráneo en su paso a la modernidad.

El objeto de este artículo es abordar ese fenómeno desde los planteamientos psicossociológicos hechos por el profesor Serge Moscovici y, en concreto, desde los presupuestos de su teoría de las minorías activas, es decir desde un enfoque distinto, para descubrir que, sin negar algunas evidencias de la hipótesis tradicional, existen otras razones que contribuyen a explicar el proceso de modo diferente o, al menos,

a corregir su unilateralidad, saliendo al paso de un prejuicio teórico que todavía hoy sigue funcionando sobre las culturas mediterráneas como “retardatarias” en los procesos de innovación.

¿UN FEMINISMO TARDÍO?

De los dos momentos fundamentales en los que se suele dividir la historia del movimiento feminista, el de la reivindicación de los derechos políticos, llamados hoy derechos de primera generación, fue crucial para la mujer, al quedar coronado con éxito gracias a la lucha iniciada por las sufragistas inglesas. La conquista de esos derechos políticos, debida al impulso dado durante las primeras décadas del siglo XX por una minoría fuertemente concienciada, se habría ido extendiendo de modo desigual en el contexto occidental y mundial.

Sin embargo, en todos los estudios sobre nuestro feminismo de primera generación hay una coincidencia casi unánime en que hasta la década de los años treinta del siglo XX no hubo movimiento feminista, digno de tal nombre, en España. Así, M^a Isabel Cabrera Bosch (1988:29) considera que, mientras en otros países más desarrollados, como EEUU e Inglaterra, el siglo XIX conoció el despertar de los movimientos feministas, en el nuestro no podemos constatar el mismo fenómeno. Esta idea es corroborada por Gloria Solé Romeo (1995:31) quien afirma de modo tajante: “En España no existió un movimiento feminista organizado en el siglo XIX.”

Ambas parecen minimizar el papel desempeñado por las feministas de ese siglo, al no haberse consolidado un movimiento organizado. El éxito de sus homólogas extranjeras, aunque parcial, se atribuye a que las ideas que defendieron consiguieron cuajar en organizaciones estructuradas.

Contribuye también a esta visión calibrar el éxito de las feministas única y exclusivamente por sus logros en el ámbito legislativo, pero si bien es cierto que en Inglaterra, en fecha tan temprana como 1857, estas mujeres ya habían arrancado una ley de divorcio, no lo es menos que las francesas, por las mismas fechas, no habían conseguido nada parecido a pesar de contar ya con organizaciones feministas.

En nuestro país se estima que no fue así ni en un sentido ni en otro y se habla de la miseria del feminismo español durante el siglo XIX. Los estudios que han abordado el tema, desde una perspectiva nacional o, incluso, aquellos que lo hacen en el contexto internacional suelen aducir para explicar este hecho la inmadurez del desarrollo social, propio de los países mediterráneos, con una acusada debilidad de las clases medias¹ en los diferentes escenarios. Richard J. Evans (1980:23) señala que, en el caso de los países católicos, entre los que podríamos incluir España, aunque él no lo menciona, el predominio de esta concepción religiosa influyó de modo particular como freno a los movimientos de liberación de la mujer. El olvido de nuestro país en la enumeración

1) Autores como Evans (1970) y Lloyd (1970) establecen una vinculación directa entre el desarrollo de las clases medias (léase burguesía) y el nacimiento y evolución de los movimientos feministas. Cabrera Bosch (1988:33) lo admite explícitamente para el caso español: “finalmente hay que decir que el feminismo en todos los países en los que tuvo su desarrollo era un feminismo de clase media y, por tanto, prosperó donde aquella existía. De todos es conocido que en España la pequeña burguesía era un grupo política y socialmente débil, y esta debilidad se proyectó en el movimiento feminista.

de Evans es subsanado por Geraldine Scanlon (1976:159) que abunda en esta misma tesis señalando rasgos tales como el talante conservador de la política española a lo largo de toda la centuria, el peso de la Iglesia y el predominio de una sociedad rural, característicos de los países del Mediterráneo europeo, como argumentos que sirven para explicarla y reforzarla

¿Por qué en nuestro país no se dio un movimiento feminista homólogo al americano o al inglés? ¿Basta para explicar esta ausencia, los rasgos propios de la cultura mediterránea respecto a los países mencionados? ¿No hubo una minoría activa de mujeres que alzaron su voz frente a la desigualdad?

Recurramos a la comparación. Por las mismas fechas, en los inicios del último tercio del siglo XIX, el anarquismo arraigó en el Estado español. Este movimiento, que también fue inicialmente minoritario, logró influir en capas muy importantes de la población.²

A finales del agitado año de 1868, el mismo en el que se fundara la NWSA para luchar por el derecho de la mujer al voto en EEUU, llegaba a España el mítico Fanelli, enviado por Bakunin como representante de una suerte de organización internacional del movimiento anarquista, llamada Alianza de la Democracia Socialista. El italiano debía contactar con Tomás González Morago, quien reunió en el domicilio del republicano José Rubán Donadeu, a un grupo de personas radicales para que conocieran a Fanelli. A esta reunión, celebrada el 24 de enero de 1869, asistió un grupo integrado, fundamentalmente, por trabajadores y pequeños artesanos, y en ella el italiano presentó un breve manifiesto donde se recogía lo esencial del ideario bakunista y del que nos interesa resaltar el segundo párrafo:

La Alianza quiere para todos los niños de ambos sexos, desde que nazcan, la igualdad en los medios de desarrollo, es decir, de alimentación, de instrucción y de educación en todos los grados de la ciencia, convencidos que esto dará por resultado que la igualdad solamente económica y social en principio, llegará a ser también intelectual, haciendo desaparecer todas las desigualdades ficticias, productos históricos de una organización tan falsa como inicua (Lorenzo., 1974: 49)

Las ideas vertidas en el manifiesto fueron aceptadas con entusiasmo por los presentes en la reunión. Tras una corta estancia en Madrid, Fanelli se desplazó a Barcelona, donde improvisó, ante una veintena de personas, otra de sus brillantes charlas. De entre los asistentes a la misma, algunos meses después, a mediados de 1869, surgirá la primera organización estable anarquista en nuestro país: la Sección Barcelonesa de la Internacional, que fue capaz de crear un órgano de expresión, que tuvo por nombre *La Federación*. Cuatro décadas después, esta minoría nómica había conseguido aglutinar en torno a sus postulados a un importante sector de la sociedad española y constituía en Barcelona la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) que contó, como punto de partida, con más de 30.000 adherentes.

La minoría activa que representaba el anarquismo logró ejercer una notable influencia por las mismas fechas en las que las ideas feministas no conseguían despegar con fuerza en nuestro país. Se podrá argumentar que se establece una

2) "El anarquismo fue en España por espacio de casi setenta años una fuerza revolucionaria cuya intensidad no tuvo precedentes en ningún otro país del mundo" (Joll, 1968:210)

falsa comparación entre ambos movimientos, pero desde la Psicología Social y, en concreto, desde el modelo propuesto por Moscovicí, resulta perfectamente válida, ya que estamos hablando inicialmente de pequeños colectivos que, esgrimiendo normas y valores distintos a los aceptados por la mayoría, pretendían modificar la realidad social existente.

Sin embargo, se admite desde la aparición del estudio de Geraldine Scanlon (1976) que en el último tercio del siglo XIX se abrió un debate sobre la mujer en nuestro país, debido sobre todo a la actitud adoptada por una “minoría de singularidades” que batallaron por modificar las ideas que sobre ella se tenían. Por tanto, no pudo ser únicamente el atraso mediterráneo lo que condicionó el éxito de una propuesta y el relativo fracaso de la otra. Estos planteamientos, como ya hemos dicho, parecen excesivamente deterministas y marcados por un cierto prejuicio cultural. Por ello, para proyectar una nueva luz y valorar más acertadamente qué papel desempeñó esa “minoría de singularidades” en el campo del feminismo creemos necesario recurrir a otro modelo explicativo.

EL FEMINISMO COMO MINORÍA ACTIVA

Esta hipótesis de explicación alternativa se apoya en la perspectiva psicosocial que nos ofrece el modelo genético o interaccionista, propuesto por el profesor Serge Moscovicí, que apunta que las minorías pueden ser impulsoras del cambio social aun en situaciones adversas. Siguiendo este modelo, analizaremos cómo influyeron estas mujeres en la mayoría social o hasta qué punto lo hicieron, lo que nos permitirá evaluar con mayor precisión al movimiento feminista español de primera generación. Para establecer el análisis seguiremos las seis grandes proposiciones que arman la teoría desarrollada por Moscovicí en su obra *Psicología de las minorías activas*.

En el caso concreto del feminismo, más allá de las condiciones materiales e ideológicas en las que estaba sumida la mujer en España, debemos buscar la explicación a este fenómeno de desarrollo asimétrico respecto al anarquismo en otras razones, que nos remiten a una manera de actuar, a un estilo comportamental, distinto entre una y otra minoría e, incluso, a la intersección espacio-temporal entre ambas minorías en torno a las contranormas propuestas frente a la mayoría.

Comencemos por establecer si podemos considerar minoría nómica al núcleo de personas interesadas a finales del siglo XIX en nuestro país por la denominada “cuestión femenina”, requisito previo para poder corroborar si la primera proposición del modelo moscoviciano, que dice que: “*Cada miembro del grupo, independientemente de su rango, es una fuente y un receptor potenciales de influencia*”, se cumplía o no.

El núcleo de mujeres preocupadas por su desigual posición en la sociedad era muy reducido. En él se encontraban personalidades como Concepción Arenal, la Condesa Pardo Bazán, Carmen de Burgos, Clara Campoamor, María de Espinosa, Dolors Monserdà, Carmen Díaz de Mendoza, Condesa de San Luí y otras. Pero el número sólo tiene una relativa importancia desde la perspectiva que hemos adoptado. Un sólo individuo, en casos excepcionales, puede catalizar todo un movimiento en función de otros factores entre los que debemos destacar su relevancia social, relevancia que debe ser entendida como medio que le permite hacerse visible ante el conjunto de la sociedad. Así lo apunta Moscovicí (1981:264) que escoge el caso de Solzhenitsin como

exponente de esta minoría singular³. Este caso le permite afirmar “que un individuo o un grupo, cualquiera que sea su status o su poder, es capaz de ejercer influencia sobre la colectividad de la que forma parte.”

A nuestro entender, aunque la minoría “singular” no tiene por qué tener un rango para ser influyente, sí que debe tener un cierto relieve social. En la historia de nuestras feministas del siglo XIX, nos encontramos con figuras relevantes en el seno de la sociedad española de su tiempo. La misma Concepción Arenal alcanzó un reconocimiento por su labor que implicó que las autoridades del momento crearan para ella el cargo de Visitadora de Prisiones de Mujeres. La Condesa Pardo Bazán gozó del prestigio que entonces aún tenía en España el título nobiliario y del reconocimiento que le ofrecieron tanto la crítica literaria como el público por sus novelas. Menor resonancia tuvo la labor de Sáiz de Otero que, sin embargo, fue de las primeras en utilizar el término *feminismo* para designar los propósitos igualitarios que procuró difundir.

Todas ellas podrían ser catalogadas como “feministas precoces”⁴. Las contranormas que se derivaron de su preocupación por el papel de la mujer estaban claramente enfrentadas a las normas dominantes. La obra de todas ellas, en sus respectivos campos, alcanzó una cierta difusión, gracias a su enorme actividad, a pesar de ser un número reducido. A través de sus escritos y de su acción se configuraron como una minoría desviante, respecto al rol que se asignaba a su género, interactuando con la mayoría de un modo que precisaremos más adelante. Como minoría activa alcanzaron una cierta proyección social, que no debemos confundir, repetimos, con su rango, formulando una denuncia expresa e insistiendo en la necesidad del cambio.

Esa toma de posición posibilitó que la desviación se tradujera en contranorma, convirtiéndolas en fuente de influencia. Una contranorma que chocaba frontalmente con valores profundamente arraigados desde época secular y que eran vertebrales en la estructuración social imperante. En todo caso, como dice Moscovici, los prerrequisitos inexcusables para que una minoría sea tenida por tal: existir y ser activa se dieron en nuestras feministas del siglo XIX y comienzos del XX.

En la base de la acción de esta minoría activa operaba un rechazo a las normas dominantes que consideraban injustas en función de sus intereses como grupo y su objetivo era lograr un cambio de las mismas. Con esta idea entramos de lleno en la segunda proposición moscoviciana: *El cambio social, al igual que el control social, constituye un objetivo de influencia*. Según Moscovici (1981:122): “Los individuos, las clases y los intereses profesionales están en conflicto y sus objetivos como sus modos de acción son incompatibles.”

También hombres y mujeres han estado, estaban y están en conflicto. Este

3)El escritor ruso consiguió, gracias a la publicación en la URSS de su novela *Un día en la vida de Ivan Denisovitch*, una popularidad que le permitió, desde ella, enfrentarse con las autoridades soviéticas, logrando hacer visible su disidencia. Pronto vio cómo su actitud era secundada por otros, de entre los cuales resaltaban aquellos que tenían como él una cierta relevancia social, al igual que ocurrió con el, también Premio Nobel, en este caso de Física, Andrei Sajarov.

4)Término utilizado por Carmen Bravo-Villasante para definir a Emilia Pardo Bazán y que hacemos extensivo a las demás.

es un hecho tan evidente que no ha pasado desapercibido al pensamiento culto ni al vulgar, desde el verso de Quevedo hablando de “la guerra civil de los nacidos” hasta los refranes populares, teñidos de grosera misoginia⁵. Todas las culturas desde época mítica han presentado ese enfrentamiento que el orden masculino ha tendido a solventar primero, bajo la fórmula directa y sin ambages del sometimiento de la mujer, basándose en una pretendida ley superior o natural, más tarde enmascarando la dominación por el procedimiento de articular un discurso sobre una armonía ficticia que ha sido otra manera de “conformar” a la mujer a sus intereses.

Estos conflictos se perfilan en función del orden o del cambio, pero las estrategias de resolución operan en tiempo y modo distinto, según factores diversos. Así, el punto de partida para el control social es considerar la conformidad como favorable para el desarrollo social e individual, infiriéndose de esto que la desviación resulta nociva y perjudicial para el mismo. Por tanto, la posibilidad del cambio es rechazada o recibida con recelo ya que, en última instancia, se pretende la adhesión a la norma y la difusión de una sola concepción de la realidad. Por el contrario, el cambio será deseado por aquellos que consideren la norma como lesiva para sus intereses como colectivo. La influencia interactiva, que se produce entre grupo y minoría, se traducirá en influencia destinada a ejercer el control social o bien en influencia encaminada a conseguir el cambio social. En este caso, la desviación presentada por la minoría se carga de contenido generando contranormas alternativas.

Con esta idea que acabamos de expresar retomamos el tema de las feministas españolas de finales del siglo XIX, a las que hemos considerado como una minoría activa cuyo posicionamiento frente a la situación les llevó a rechazar la estabilidad existente y el respeto a la norma y a plantear unos cambios que suponían una profunda alteración de valores e instituciones a muy distintos niveles.

Si releemos sus escritos nos encontramos con que el conjunto de reivindicaciones por muy tímidas que puedan parecernos desde una perspectiva actual, implicaban una transformación que podríamos considerar como revolucionaria: Igualdad profesional en todos los campos, incluido el sacerdocio, como señala Concepción Arenal; acceso a las más altas magistraturas, igualdad ante la ley en todas las esferas e igualdad de oportunidades, comenzando por la educación. En definitiva reclamaban igualdad en cuanto a su consideración social, para superar el infantilismo absurdo con el que eran tratadas y la inferioridad en la que se veían sumidas.

Es verdad que de este “programa” no estructurado, con el que querían cambiar radicalmente la condición de la mujer en España, pusieron un mayor énfasis en la educación que en otros aspectos y que lo hicieron más desde planteamientos morales que de otro signo. Admitidas estas peculiaridades de nuestro feminismo, podemos afirmar que esta minoría de mujeres, con una cierta relevancia social, se propusieron de un modo activo influir en el conjunto de la sociedad para propiciar un cambio. No obstante, el cambio propuesto por nuestra minoría activa en el siglo XIX, era de tal envergadura y las normas cuestionadas de tal calado que resultaba inevitable que surgiera el conflicto. La aparición del mismo, al socavarse ese orden, pretendidamente

5) Véase *Los orígenes de la familia moderna* de J. L. Flandrin. Las páginas 158 y159 son muy ilustrativas de lo que señalamos.

armónico, nos permite abordar la tercera proposición del modelo que nos guía: *los procesos de influencia están directamente unidos con la producción y la reabsorción de los conflictos*.

Todo conflicto puede desarrollarse en dos etapas. La primera plantea la existencia del desacuerdo y, por tanto, evidencia la existencia del conflicto a las partes; la segunda, va más allá, porque en ella el conflicto puede traducirse en conflictividad. Sólo a través de ese tensionamiento los individuos o los grupos se ven obligados a reevaluar la situación. Esta reevaluación es el primer resultado de la influencia. Nuestras feministas cubrieron, en parte, la primera etapa desvelando la existencia del conflicto, pero no dieron el paso para completar la segunda, ya que al no incrementar el tensionamiento, mitigaron el efecto reevaluator en el grupo mayoritario, aminorando, así, su posible influencia.

Para valorar acertadamente la importancia de este hecho deberemos tener en cuenta que, en el último tercio del siglo XIX, e inicios del XX, para la mayor parte de la sociedad española no existía conflicto evidente, más allá del tradicionalmente aceptado, respecto a la posición que la mujer ocupaba en ella. Todos admitían que la mujer desempeñaba unos roles y gozaba de una consideración en función de los mismos. Los vínculos de relación con el conjunto social estaban perfectamente establecidos y los valores tanto humanos, políticos y científicos, como religiosos, sancionaban ese orden. ¿Dónde estaba, pues, el conflicto?. El grupo parecía cohesionado y no se percibían tensiones más allá de las inherentes a la misma naturaleza de la relación entre superior e inferior.

El gran mérito de las feministas de primera generación, en nuestro país, desde la teoría moscoviciana, es haber hecho aflorar el conflicto, introduciendo un cierto grado de incertidumbre en el seno del grupo mayoritario. Cuando desde las historias del feminismo español se acepta reiteradamente que no hubo movimiento feminista durante ese periodo, se minimiza la importancia que tuvo el hecho de que esa minoría de singularidades planteara por primera vez el problema de la mujer en términos de conflicto que exigía una resolución que sólo el cambio haría posible. Su existencia, su actividad, sus pretensiones señalan un antes y un después. La importancia de este hecho no se ha valorado en toda su trascendencia.

Desde la perspectiva que nos da el modelo moscoviciano, los éxitos o los resultados iniciales en un proceso de influencia interactivo son menos relevantes que el hecho de marcar las diferencias en clave conflictual que provocará, forzosamente, la reacción de la mayoría. Esa reacción se manifestará, en principio, como rechazo, obviando, ridiculizando o despreciando y, por tanto, minimizando el conflicto. Sólo la conflictividad convertirá el desconcierto inicial del grupo mayoritario en desazón; una vez sembrada la incertidumbre, se verá obligado a plantearse la necesidad de utilizar otras fórmulas, entre las cuales se encuentra la negociación, para reabsorber el conflicto.

Sin embargo, estas respuestas a escala social no tienen por qué ser alternativas ya que el grupo mayoritario suele fragmentarse, conjugando con distinta intensidad diferentes opciones de respuesta. En conjunto, podemos apreciar un firme rechazo que se suele articular a través del descrédito de la minoría utilizando la vía del argumento de autoridad o de la ridiculización, dependiendo de la naturaleza de los actores y del

terreno en el que se evidencie el conflicto.

En el caso del debate feminista en España ésta fue la postura dominante en el grupo mayoritario. El apelativo al argumento de autoridad fue utilizado transversalmente por conservadores y progresistas para desacreditar las pretensiones de la minoría respecto al cambio de las normas. La Iglesia y la ciencia, las dos representaciones sociales fuentes de prestigio en el mundo tradicional y moderno respectivamente, se aliaron en la tarea de desacreditar las posturas de estas mujeres. Ambas pronosticaban las más terribles catástrofes si se alteraba el orden natural y sobrenatural sobre el que descansaba la desigualdad de los sexos.

La Iglesia, en clave de salvación, anunciaba la ruina moral de la sociedad si se transgía con las reivindicaciones formuladas por las feministas ya que supondría rebelarse contra la ley divina que, desde el Génesis hasta las Cartas Paulinas, establecía muy claramente cuál era el papel de la mujer en este mundo. Desde la ciencia, observamos los mismos planteamientos. Se pregona la catástrofe natural si se accedía a estas pretensiones que, de ser aceptadas, conducirían a la pérdida de las características sexuales y a la extinción de la raza humana. Estos argumentos se defendían esgrimiendo la, entonces, muy progresista Teoría de Evolución darwiniana como se puede apreciar en un artículo de Kossman, aparecido en *La España Moderna* en 1895. Pero no sólo se manipulaba a Darwin, todas las teorías vigentes en distintas disciplinas servían para la consecución del mismo fin. La Frenología, la Psicología, la Anatomía, desde postulados misóginos o no, eran útiles para nutrir el arsenal polémico contra la minoría feminista.⁶

258

En otros ámbitos, se recurría a su ridiculización como fórmula de desprestigio. Este mecanismo de respuesta permitía una doble crítica y, si cabe, un rechazo más contundente que el obtenido por el argumento de autoridad. Con la burla se puede devaluar tanto la pretensión como el estilo de la minoría, consiguiendo un mayor impacto social al proponer la sátira en unos términos sencillos y fácilmente comprensibles para el común de las gentes. De este modo se aprende a reconocer a la minoría por el estereotipo desprestigiado. La sátira gráfica fue muy abundante, en ella se ofrecía una imagen de las feministas verdaderamente grotesca, aunque esta estrategia se utilizó en todos los campos. Veámos algunos ejemplos: *En el Congreso Nacional de Pedagogía de 1882, el señor Simoes Raposos fue muy aplaudido cuando aseguró que no le gustaría tener una esposa que cuando él dijera "Dadme mi camisa y mi cuello" me contestase: "Déjame que estoy preparando una interpelación al señor Ministro de la Guerra" (! Muy bien, muy bien ! Aplausos.) "Pero, mujer: ¡mira ese niño que está llorando!. "Déjame, que estoy arreglando un proyecto electoral". (Risas. Grandes aplausos)* (Scanlon, 1976:59)

Cuando se planteó la necesidad de reformar el Código Civil para suprimir los aspectos más sangrantes de la legislación discriminatoria, Don Diego de Crehuet se permitía ironizar diciendo: *"Que de hacer caso a las feministas, cada hogar es un castillo de Barbazul donde el marido esgrime constantemente el Código Civil ante su desdichada esposa."* (Scanlon. 1976, 140). La conferencia sobre "La mujer española"

6) Scanlon nos ofrece en la obra mencionada, numerosos ejemplos de este proceder, págs. 163-194.

que pronunciaron los hermanos Álvarez Quintero, en febrero de 1917 en el teatro Eslava de Madrid, fue un rosario de chistes en torno a los maridos que llegaban al hogar y se encontraban a las mujeres absortas en sus tareas profesionales y la casa y los niños abandonados.

Pero no pensemos que eran sólo figuras de segundo rango de nuestra cultura⁷ quienes recurrían a la sátira deslegitimadora. Ortega y Gasset cuenta en su obra *El hombre y la gente* cómo en un viaje en el que volvía de Buenos Aires se topó en la travesía con unas atractivas norteamericanas a las que se dedicó a requebrar, cuando le pidieron que se dirigiera a ellas como personas, el filósofo les contestó: *Señora yo no conozco a ese personaje que usted llama "ser humano", yo sólo conozco hombres y mujeres. Como tengo la suerte de que usted no sea un hombre, sino una mujer -por cierto espléndida- me comporto en consecuencia.* (Cit. en Scanlon. 1976,188). Posiblemente, el chiste misógino más conocido de uno de nuestros intelectuales es el que se atribuye al Premio Nobel de Literatura Jacinto Benavente que, invitado a dar una charla en el Lyceum Club, contestó: *"No me gusta hablar a tontas y a locas"*. (Falcón, 1969, 207)

Esta postura de oposición por parte del grupo mayoritario frente a las reivindicaciones de la minoría, instrumentada en torno al argumento descalificador y la ironía, se compaginaba con otra que reconocía algún fundamento a sus pretensiones para, inmediatamente, negarlas, pretextando no estar vigentes. Esta estrategia de respuesta es muy común en los grupos mayoritarios en los que opera una "mala conciencia" latente ante las reivindicaciones planteadas. Esta postura se podría resumir en: la mujer ha sido víctima de una situación injusta pero ya no lo es. La inflexión introduce frente a los planteamientos de firmeza una cierta duda, confiriendo al conflicto carta de naturaleza. Sin embargo, en la evaluación posterior este posicionamiento se reconduce rápidamente a un realineamiento con el sector del grupo que mantiene la actitud de firmeza, descartando la pertinencia de las pretensiones minoritarias e infiriendo de quienes las mantienen actitudes extremistas y, por tanto, más fácilmente rechazables.

La misma Iglesia conjugaba la estrategia de imposición de su autoridad con ésta otra. Así lo indica Scanlon (1976:161): *A pesar de la clara posición de subordinación que la Iglesia adjudicó a la mujer, era un lugar común en la literatura sobre la mujer que el cristianismo la había liberado y situado en posición de igualdad con el hombre, pues la doctrina cristiana predica que las almas del hombre y la mujer son iguales ante los ojos de Dios.*

Este argumento abundaba también en los periódicos de la época y las obras de divulgación, como podemos comprobar en este fragmento que esta misma autora (1976,122) recoge del libro de Olmedilla y Puig, *Algunas páginas acerca de la importancia social de la mujer*: *"Si comparamos los derechos que hoy le conceden (a la mujer) con los que en otras épocas tenían lugar, observaremos los abismos de distancia que median entre*

7) La misoginia de la mayoría fue compartida en clave de sátira o con toda seriedad por muchas de las más preeminentes figuras de nuestra cultura. Es proverbial la que manifestaba Pío Baroja, otros intelectuales la compartieron con él como Gregorio Marañón que hizo siempre gala de un exquisito paternalismo o Ramón y Cajal, al que sus conocimientos científicos no le impedían decir que las mujeres estaban perdiendo sus rasgos femeninos, sobre todo en los países donde sus derechos habían mejorado como Inglaterra y EE UU.

la oscuridad y la luz, entre la noche y el día.”

Por último, nos encontramos con la postura transaccional, aceptada por una parte del grupo mayoritario como fórmula para la resolución del conflicto y manera de restaurar el consenso. Con esta postura, como ocurría en el caso anterior, se reconoce de partida la naturaleza del problema e incluso se acepta su vigencia, pero se descartan las pretensiones planteadas en la mayor parte de sus términos. La reconducción del problema sólo puede venir de que la minoría acepte ese planteamiento y renuncie a lo sustancial de sus reivindicaciones, entonces este sector de la mayoría estará dispuesto a transaccionar en algunos campos. En nuestro caso, se aceptará, por ejemplo, que la mujer debe mejorar su formación pero sin desatender a su fin primordial: la maternidad, el matrimonio; o, también, que puede aspirar a trabajar, pero durante un periodo de tiempo o en según qué empleos.

Una vez asumido el desacuerdo por el grupo mayoritario y constatada la existencia del conflicto, la mayoría tenderá a dar respuestas tales como el descrédito, la sátira, la transacción, que intentarán presentarse como la primera estrategia en un proceso de reabsorción y normalización para la resolución del conflicto. Insistimos en que el conflicto es un cuestionamiento del orden armónico que cuesta ser aceptado por el grupo o por el individuo, que tienden a reducir cualquier disonancia a la categoría de un malentendido, nacido de una defectuosa emisión o de una errónea percepción del mensaje. Sólo la persistencia y firmeza de su emisor evidenciará el desacuerdo que, en un primer momento, la mayoría querrá soslayar. Es entonces cuando la minoría debe, para ser influyente, convertir el conflicto en conflictividad, porque la simple evidencia del mismo no resulta suficiente para que la mayoría lo viva como un problema que trasciende a la mera discrepancia.

UNA MINORÍA ESCASAMENTE CONFLICTIVA

Por conflictividad podemos entender cosas muy distintas en grados diversos, pero, en general, todas ellas suponen una cierta alteración del orden establecido. Queremos aclarar que la conflictividad no tiene por qué entrañar violencia. Las formas de resistencia pasiva generan conflictividad sin que los agentes que las utilizan adopten posturas agresivas. Las feministas españolas de primera generación no franquearon la frontera que separa el conflicto de la conflictividad, lo que posibilitó que la sociedad de su tiempo las orillara, minimizando sus planteamientos, al ridiculizarlos o, lo que es peor, al reconducirlos hacia la norma dominante, aceptando algunos de sus aspectos, pero manteniendo lo esencial del estatus de dependencia de la mujer.

Las razones y circunstancias que condicionaron esta postura las vamos a analizar de inmediato. Antes nos detendremos para indicar la importancia que puede tener la conflictividad en el proceso de influencia de una minoría activa. Para ejemplificarlo recurriremos a otras minorías que plantearon sus pretensiones conflictivamente, como los anarquistas o a las sufragistas inglesas a quienes ya hemos reconocido como minorías nómicas que apostaban por el cambio.

En el caso de los anarquistas, sus pretensiones suponían un cuestionamiento radical de todo el modelo social. Este tipo de cambio había adquirido nombre propio a finales de la Edad Moderna y era conocido, vulgarmente como revolución. No es éste el lugar apropiado para reflexionar sobre qué se entendía por ese término a finales

del siglo pasado,⁸ pero sí para decir que era generosamente utilizado para designar realidades distintas, convirtiéndose en una representación social⁹ con fuertes cargas connotativas, dependiendo de quién hiciera uso de él y en función de las circunstancias. La sola formulación de este tipo de cambio era suficiente para hacer aflorar el conflicto existente entre las clases sociales y convertirlo de inmediato en conflictividad. Más allá del mero cuestionamiento de la norma, esta conflictividad puede desarrollarse en diferentes esferas y grados de intensidad.

Los anarquistas hicieron de ella, en todos sus grados, el medio para universalizar el conflicto en el conjunto de la sociedad. Teorizaron esta manera de actuar acuñando la famosa consigna de *propaganda por la acción*. Hemos de aclarar que esta idea ha sido, a menudo, mal interpretada por el mismo movimiento anarquista y, naturalmente, por sus adversarios.¹⁰ Su puesta en práctica supuso elevar el conflicto latente a conflictividad explícita. Con ello, los anarquistas generaron un elevado grado de incertidumbre social que obligó a la mayoría a salir de su indiferencia y a adoptar posturas distintas para resolver el conflicto. El sutil analista del anarquismo, Gerald Brenan, en su obra ya clásica *El laberinto español*, describe de modo magistral, en unas pocas líneas, lo que perseguía esta minoría y lo que supuso su actitud conflictual¹¹.

En este mismo sentido, las sufragistas inglesas de principios de siglo, quizás, inspirándose en este modelo ácrata, adoptaron la misma táctica estableciendo un grado de diferencia con el anarquismo, puesto que la conflictividad que desplegaron no estaba encaminada a que hubiera víctimas, aunque sí manifestaron actitudes más o menos violentas. El 1 de marzo de 1912 fue una fecha emblemática en este tipo de lucha, cuando un grupo de 200 sufragistas rompió la mayoría de los escaparates de la elegante zona comercial de los alrededores de Oxford Street. Realmente, la conflictividad había

8) Ver *Sobre la revolución* de Hannah Arendt. Alianza. Madrid, 1988.

9) Serge Moscovici teoriza, a partir de 1961, el concepto de *representación social*. Entiende que la representación social designa una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social.

10) La propaganda por la acción, en el ámbito del movimiento, fue formulada por primera vez en 1876 por los anarquistas italianos Malatesta y Cafiero, en un artículo del *Boletín de la Federación del Jura*. Poco después, Paul Brousse, un joven médico francés fue el que acuñó la frase. La idea vertida por Malatesta y Cafiero no contemplaba los atentados individuales, sino que hacía referencia a la alteración del orden colectivo: manifestaciones, motines, e incluso, alzamientos. Lo esencial de esta propuesta era que sólo la palabra no era suficiente para conmover al grupo, entendido éste como la sociedad. Estas ideas dieron pie, sobre todo durante los últimos años del siglo pasado, a la realización de toda una serie de atentados que sí lograron sembrar el desasosiego, consiguiendo atraer la atención y evitando que su “desviación” se minimizara o descalificara.

11) Entre 1890 y 1900- nos dice Nuñez Florencio (1983:16 y 17)- “el reino de la burguesía se encontraba en todo su esplendor. Había creado un mundo a la vez estúpido y vacío y se encontraba tan firmemente establecido en él, que parecía una locura soñar siquiera con la revolución. El ansia de conmover con alguna acción violenta aquella inmensa, inerte y estancada masa de opinión de la clase media se hacía irresistible. Artistas y escritores compartían estos sentimientos (...) Conmover, enfurecer, expresar la propia protesta era la única cosa que podía hacer cualquier hombre sensible y honrado.”

comenzado años atrás con la celebración de grandes manifestaciones y mítines que habían supuesto para algunas mujeres la cárcel. La escalada continuó a lo largo de todo el año de 1912. Las sufragistas incendiaron estaciones de ferrocarril, hicieron estallar una bomba de fabricación casera en una mansión que se estaba construyendo el Primer Ministro, Lloyd George, y escribieron consignas con ácido sobre el césped de varios campos de golf. Todas estas acciones culminaron, de un modo imprevisto, con la trágica muerte de Emily Davison, en junio de 1913, a los pies del caballo del príncipe de Gales, durante el Derby de Epsom.

Según Moscovici (1981:108): “Una minoría heterodoxa es más influyente cuando la divergencia respecto a la mayoría no sobrepasa un determinado umbral”, esto quiere decir que, aparentemente, cuando una minoría se vuelve extremista sus posibilidades de influir en la mayoría disminuyen. Sin embargo, lo que se ha podido apreciar tanto en el laboratorio,¹² como en los ejemplos que acabamos de mencionar, es que la expresión consistente de una actitud heterodoxa provoca en la mayoría un efecto muy pronunciado de bipolarización e incertidumbre respecto a su propia actitud, mientras que los sujetos con convicciones profundas, como pudiera catalogarse a las minorías conflictivas, no delatan signo alguno de tensión ante el desacuerdo.

Esta incertidumbre hace tambalear principios profundamente arraigados en la mayoría aflorando así lo que Moscovici (1981:100) denomina “culpabilidad social”, que no es otra cosa que el reconocimiento implícito de la discriminación patentizada en el conflicto:

Muchas categorías de desviantes y de minorías representan a grupos colocados en situación de inferioridad, excluidos de la idea de normalidad de la sociedad mediante diversas formas de discriminación: económica, social, racial. Están privados, de modo descarado, directo o hipócrita, de los derechos que el sistema social, los valores políticos o los valores religiosos otorgan a los demás individuos. Este contraste entre los principios y la realidad no sólo crea conflictos internos, sino un sentimiento de culpabilidad. Que el cristiano tenga esclavos, que el demócrata impida a los negros votar mediante maniobras insidiosas, que el igualitario viva entre flagrantes desigualdades, son otras tantas contradicciones.

Reducir la incertidumbre y reducir la conflictividad dan paso a la represión de la propia duda y del desviante, o a la reevaluación de la norma y, por tanto, a la negociación en términos muy distintos a los que antes señalábamos, aunque lo normal es que se recurra alternativa o consecutivamente a las dos salidas. La negociación, cuando el grado de conflictividad es alto, somete tanto al proceso de transacción como al de reevaluación a fuertes presiones que reafirman a los actores en sus postulados más extremos, a la vez que convierte en más acuciante la resolución del conflicto.

Cuando la respuesta escogida por la mayoría es la represión de la minoría (anarquistas y sufragistas), esta opción supone pasar del descrédito a la criminalización de esas minorías. Los efectos represivo-criminalizadores sobre un grupo suelen activar el conocido mecanismo en espiral de “acción/represión/acción”, provocando inevitablemente el martirologio, vieja representación social de la cultura occidental, en el que la “víctima” inmolada se convierte en referente, que sirve para cohesionar al

12) Los trabajos de Paichele (1974) son citados por Moscovici para ejemplificar esta cuestión.

grupo que la acoge y en fuente de influencia simbólica sobre el mismo.

Las actitudes criminalizadoras de la mayoría para reconducir a los desviantes permitirán poner a prueba la firmeza de sus convicciones. Esta cuestión nos conduce directamente a la cuarta proposición de Moscovici: *Cuando una minoría influye sobre una mayoría, el principal factor de éxito es el estilo de comportamiento.*

EL ESTILO COMPORTAMENTAL, CLAVE DE LA INFLUENCIA

Un factor fundamental para obtener un resultado apetecido en la negociación es el llamado estilo comportamental. A través de él se ejerce mayor o menor influencia sobre el grupo mayoritario, independientemente del poder real que posea quien lo adopte. Según nos explica Serge Moscovici (1981,139), el estilo de comportamiento es un concepto nuevo que, sin embargo, designa algo muy común: “Los comportamientos en sí mismos, como los sonidos en la lengua, tomados individualmente, no poseen significación propia. Sólo combinados según las intenciones del individuo o del grupo emisor - en este caso de la minoría que nos ocupa -, o según la interpretación de aquellos a los que van dirigidos, pueden tener un significado y suscitar una reacción.”

El comportamiento, entendido de esta manera, transmite a la mayoría un doble mensaje de la minoría. Por un lado, el mensaje instrumental de la reivindicación concreta; por otro, un mensaje simbólico sobre la actitud de la minoría ante el conflicto.

De los diferentes estilos, el llamado estilo consistente desempeña un papel fundamental, y para que sea reconocido como tal tiene que cumplir al menos tres condiciones: La primera, que los signos externos se correspondan con la profundidad del conflicto: gravedad del problema/firmeza. La segunda, que las señales y los signos sean claros, precisos y reiterados y, la tercera, que estos signos permanezcan sin sufrir modificación a lo largo del proceso de interacción que, en la realidad social, puede traducirse en un tiempo prolongado.

Nuestros feministas de primera generación no mostraron consistencia en su estilo comportamental, generando por ello una menor influencia de la que cabría esperar. A diferencia de sus homólogas anglosajonas, tras plantear el conflicto, no dieron el paso para transformarlo en conflictividad. Esta hubiese impedido al grupo mayoritario trivializar sus propuestas o transaccionar sólo aspectos secundarios. Fue su falta de consistencia comportamental lo que mermó el impacto en el grupo mayoritario.

Las estrategias de las que se dota la minoría activa, en ocasiones, de modo inconsciente, para ejercer influencia pueden ser muy distintas, pero siempre, sabedora de su escaso poder y reducido número, tendrá como primer objetivo ampliar sus apoyos e introducir la contradicción en el grupo mayoritario. El trabajo sobre las minorías activas realizado en laboratorio no pone de relieve lo que su comportamiento, a escala social, revela; por eso este aspecto que vamos a tratar ha sido hasta el momento poco estudiado.

Es evidente que el blanco de influencia de la minoría lo constituye el grupo mayoritario. Podríamos decir que se trata de la sociedad en su conjunto, pero también parece evidente, en primer lugar para la propia minoría activa, que para ejercer influencia se requiere el despliegue de una serie de procesos de mediación que resultan

determinantes en su consecución.

Ampliar apoyos es uno de esos procesos, el éxito subsiguiente dependerá, en gran medida, de la consecución previa de ese objetivo. Si no lo consigue, la minoría podrá ser más fácilmente aislada y reducida; por esta razón requiere de mediaciones sociales, escogiendo a aquellos mediadores que considera más idóneos. Uno de ellos, necesariamente, ha de ser, en primera instancia, el colectivo en nombre del que habla y, en nuestro caso, al que la minoría pertenece. La delimitación de este colectivo mediador, a veces, resulta difusa e incluso compleja pero es clave si quiere influir en la sociedad.

Para los anarquistas este colectivo era la clase obrera, los explotados, en general, o, en ocasiones, el “pueblo”, como término genérico, tomado del discurso del republicanismo radical. En este caso el colectivo mediador quedaba, más o menos, delimitado en función de su estatus económico y social. En otros casos, no encontramos la misma nitidez a la hora de detectarlo.¹³

Las transformaciones que los anarquistas proponían descansaban sobre este grupo. Sólo él, asumiendo un papel activo, podría impulsar el cambio de su propia situación y, por ende, del conjunto de la sociedad. Para el anarquismo este grupo, aunque conceptualizado como “víctima” colectiva, siempre era invocado, en términos positivos. Si repasamos la literatura anarquista del periodo, la clase obrera siempre era referida como la víctima/redentora del proceso de salvación propio y colectivo. En ningún momento se le achacaba responsabilidad en la situación que padecía.

El grupo mediador deberá dar soporte a la minoría y legitimará su discurso, independientemente, del grado de apoyo que el grupo le pueda prestar. Aunque en su relación con él, la minoría, pretenderá materializar ese apoyo de modo cada vez más comprometido. Por supuesto estas relaciones entre la minoría y el colectivo mediador no son simples, en la medida en que éste último participa “objetivamente”, y en principio, del grupo mayoritario. Por eso, la minoría le acicateará, en muchas ocasiones, de modo particular y la respuesta que reciba puede llegar a condicionar su estilo comportamental, afirmándolo y haciéndolo más consistente o debilitándolo.

La relativa inconsistencia que detectábamos en el feminismo español de primera generación tendría, en parte, su explicación aquí, en la particular relación que se estableció entre la minoría y el colectivo en nombre de quien hablaba porque, en este caso, a pesar de ser fácilmente delimitable en función del género, era muy complejo en su naturaleza y composición.

Tengamos presente que la mujer padecía, de modo particular, el atraso de la

13) Los ecologistas son otra minoría activa de nuestro tiempo que, lógicamente, es mencionada en más de un estudio sobre el tema. Esta minoría pretende influir en el conjunto de la sociedad y conciben al ser humano como principal agente de transformación/alteración en la biosfera. Esto nos puede llevar a pensar que nos encontramos aquí con una aparente ausencia de colectivo mediador, al solaparse éste con el grupo mayoritario. Sin embargo, un atento análisis, con los instrumentos sociológicos adecuados nos revelaría otra realidad muy distinta de la que son sabedores los propios ecologistas. Su colectividad mediadora, con delimitaciones más difusas que en el ejemplo anterior del anarquismo, se compondría de un conjunto de personas, entre las que predominaría el urbanita de clase media, especialmente sensible, por distintas razones, a ese tipo de mensaje y comportamiento.

sociedad española. Aquí hemos de dar la razón a la hipótesis tradicional. Con un 81% de analfabetismo, un neto predominio de población campesina, una escasa participación en la producción industrial¹⁴ y atravesada por desigualdades sociales existentes, sin mencionar otros aspectos como la influencia que la Iglesia pudiera ejercer en ella, la mujer española de la época se convertía en un problema en sí mismo como colectivo mediador para difundir las propuestas feministas. Estas circunstancias estructurales no se escapaban a la observación de la minoría y terminaron por condicionar su acción.

Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán veían tan difícil influir con sus planteamientos en la mujer como hacerlo en el conjunto de la sociedad. Los ejemplos en este sentido abundan en todos los terrenos de su actividad. Las feministas más avanzadas recelaban de la mayoría de su sexo, como posible motor del cambio. Concha Espina, en fecha tan avanzada como 1929 veía, en su obra *La virgen prudente*, así a las mujeres: *Van a la iglesia (...) a matar el tiempo; su personalidad se reduce a no tener ninguna; viven de imitaciones, de prestado. Todo en ellas es doméstico, menudo, servil, de insignificante moralidad*"

Las feministas de primera generación, prejuiciosas sobre su colectivo y guiadas por un esquema de las relaciones sociales, basado en el poder "objetivo", terminaron por relacionarse, de un modo prioritario con quien lo ostentaba, en un intento de influir, a través de él, en la propia condición de la mujer. Nos estamos refiriendo, no sólo a los individuos o grupos que tenían el poder político e institucional, sino también a aquellas minorías ilustradas y progresistas que detentaban el poder simbólico.

Esta actitud desconfiada ante la respuesta del colectivo que era su referente lógico les restó consistencia y condicionó buena parte de su actividad, definida por el especial énfasis que pusieron en mejorar la educación de las mujeres como condición "sine qua non" para su emancipación.

La idea de educar para liberar, de factura ilustrada, tuvo un enorme arraigo en el movimiento feminista. A pesar de la positiva valoración que la misma nos merece, su adopción y defensa como condición ineludible para la emancipación de la mujer comportaba un mensaje implícito sobre la percepción y la actitud que la minoría adoptaba frente a su colectivo mediacional. El mensaje hablaba de una falta de preparación involuntaria, pero real, y se traducía en una cierta desconfianza inicial hacia sus capacidades. Naturalmente, esta actitud no pasaba inadvertida al grupo mayoritario, para el que la falta de preparación se interpretaba como inmadurez o incapacidad congénita de la mujer para modificar su situación en línea con la norma objetiva.

El sector más proclive a restaurar el consenso por medio de la transacción formal, admitió con rapidez, como ya hemos dicho, esta reivindicación "educativa". Otra cosa muy distinta es qué quiso entender por ella y cómo se concretó. El Congreso Nacional Pedagógico de 1882 nos ofrece una muestra de cómo era entendida esa reivindicación por el grupo mayoritario. En una de las ponencias se puede leer: *Nadie tiene más interés que el hombre en que las mujeres sean virtuosas y útiles; y el hombre tiene*

14) Tuñón de Lara (1972:257) en su *Historia del Movimiento Obrero Español* recoge que en el censo de 1887 en "industria manufacturera, minera y derivadas" hay 243.867 personas, de ellas, solamente 45.757 son mujeres.

no sólo el derecho, sino el deber de educar a la mujer. (Cit. en Scanlon, 1986:44)

Al supeditar el conjunto de las reivindicaciones sobre la mujer a la necesidad de educarla se estaba vulnerando el principio básico de la igualdad en abstracto que había dado vida a la minoría y, sobre todo, se ofrecía una imagen de la minoría y del colectivo por el que luchaban poco consistente y supeditada en sus pretensiones a la voluntad de la mayoría.

Convencer al hombre y darle las gracias por los cambios que aceptaba introducir suponía reforzar la imagen de dependencia del colectivo femenino, admitida como norma por el grupo mayoritario. Así, Doña Micaela Ferrer, al agradecer efusivamente en su discurso ante el Congreso Nacional de Pedagogía en 1882, la generosidad de aquellos dispuestos a ayudar a la mujer, mostraba esa imagen inconsistente y que la estudiosa Scanlon (1986:29) recoge en la obra citada con anterioridad: “ Pero no está de más que nosotras sepamos que todo nuestro bien a ellos se lo debemos; no está de más que procuremos tener a raya nuestra vanidad femenil, que, semejante al niño mimado, nos incita a creer que a nuestro mérito se debe nuestro enaltecimiento; no vayamos con nuestra altivez a hacer al hombre arrepentirse de su buen propósito; no seamos como la culebra de la fábula, que oprimió el cuello del labrador que la cobijó en su seno.”

Al admitir la dependencia con ese grado de complicidad se estaba aceptando una de las normas fundamentales para la mayoría, la sumisión y acatamiento de la mujer al varón. Ante tal agradecimiento la mayoría podía concluir que frente a otros valores o normas impuestas por ella, no encontrarían resistencia sino transigencia. Las actitudes transigentes de las minorías no suelen ser recompensadas por el grupo mayoritario, quien puede interpretar esta flexibilidad como incongruencia posicional y sumisión. Con ello la minoría pierde la posibilidad de ser una verdadera fuente de influencia, y eso es, justamente, lo que sucedió en este caso.

Formular un conjunto de contranormas no es suficiente para influir ni para que se produzca en los representantes de la mayoría lo que Lewin denominó el “deshielo cognitivo”; es necesaria, también, la consistencia comportamental, aval de la seguridad que la minoría tiene en sus juicios y expresión rotunda de que se desea el cambio.

A lo largo de todos estos años en los que centramos este artículo, nos encontramos, como una constante en el discurso feminista, la paradoja de reivindicar un estatus distinto para la mujer sin rechazar, explícitamente, buena parte del que se le adjudicaba. Scanlon (1986:141-144) refiere múltiples ejemplos y de entre ellos hemos seleccionado los que siguen: Febronia González Villoldo, en un ensayo titulado *Los derechos y educación de la mujer* y que obtuvo el segundo premio en un certamen organizado por el Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina, sostenía que las diferencias físicas y psicológicas entre los sexos exigían una educación distinta. Doña Micaela Ferrer de Otálora, en la conferencia que pronunció sobre “La emancipación de la mujer”, en el Fomento de las Artes en Barcelona en 1884, rechazó la apertura de las profesiones a las mujeres porque esto originaría rivalidad entre los sexos. Scanlon alude al tema del divorcio para indicar que, aunque algunas mujeres defendieron este derecho, muchas de las que podríamos considerar feministas, como la misma Pardo Bazán, rehuyeron pronunciarse sobre el tema o lo hicieron en contra., una muestra más de este comportamiento inconsistente que restó influencia a las feministas españolas

de primera generación.

Otra rasgo comportamental, que no podemos pasar por alto y que ha dado pie a que algunas autoras nieguen la existencia de feminismo en nuestro país antes del siglo XX, es su bajo grado de cohesión. Esa desconfianza latente sobre la capacidad de reacción de las mujeres como colectivo, que mantuvo un importante sector de las feministas de primera generación, quedó reflejada en el escaso interés que demostraron por impulsar una coordinación de su actividad. La aparición de las primeras organizaciones femeninas es muy tardía. La ANME data de 1918, y tanto ésta como todas las que nazcan después mostrarán, además, un perfil poco autónomo. Hecho que podemos comprobar si nos detenemos en las organizaciones de mujeres vinculadas al movimiento obrero, tanto en su corriente anarquista como socialista.

La intersección entre los valores “genéricos” que sustentan la lucha por la emancipación de la mujer con otros valores dimanantes de la modernidad, como los de igualdad o libertad, también contribuyó a restar autonomía a su lucha frente a otros presupuestos de conflictividad social como los de progreso/tradición, librepensamiento/religión o proletariado/burguesía. La dependencia del proceso de liberación de la mujer a otras instancias conflictuales, como la lucha de clases, tampoco favoreció el ejercicio de influencia. Por el contrario, restaba eficacia al subsumir sus pretensiones en otras de parecida pero distinta naturaleza¹⁵. El grupo mayoritario interpretaba el mensaje como escasamente autónomo reforzando sus planteamientos sobre la dependencia de la mujer a referentes distintos. Esos referentes para la mayoría no podían ser otros que los hombres. Dependencia e inconsistencia en el discurso minaban la influencia de las feministas radicales en la órbita del movimiento obrero. Las tesis de Federica Montseny sobre la liberación de la mujer son muestra de lo que estamos diciendo. En un artículo titulado “La mujer nueva” apunta en una dirección que algunas podrían considerar un anticipo del “feminismo de la diferencia” pero que Scanlon (1986, 257) juzga como una visión de la “mujer fuerte” de la que nos habla la Biblia. La mujer por la que luchaba Federica era:

“Una mujer orgullosa y segura de sí misma, con plena conciencia de que en ella están los destinos y el porvenir de la raza humana. Una mujer creadora de hombres y no imitadora; una mujer que sepa representar al sexo y a la especie; que posea una individualidad fuerte y propia, una gran fuerza moral, hija del concepto seguro y tranquilo que de sí misma tenga y de la confianza de su capacidad, su serenidad, su dignidad inspiren individual y colectivamente.

Una mujer que en su equilibrio, en su salud, madre de la belleza moral y física en su inteligencia y en su voluntad, en su vida residan todos los equilibrios, toda la salud y la belleza, todas las inteligencias, todas las voluntades, todas las vidas de la especie. Una mujer que viva su vida de mujer, de amante y de madre con plena seguridad y con plena conciencia; que sepa ser ella siempre, con sello inconfundible, con vigorosa vida individual y libre, plétórica de energías morales, de armonía física.”

Este discurso dubitativo permite explicarnos mejor por qué nuestras feministas

15) Ya hemos señalado cómo en el Manifiesto de la Alianza Democrática, presentado por Fanelli en el acto fundacional del anarquismo español, se subordinaba la liberación de la mujer a la consecución de la liberación del género humano.

de primera generación no hicieron del voto una reivindicación central como sus homólogas anglosajonas. El hecho de que el feminismo americano o inglés consiguiera focalizar la atención sobre la desigualdad en este aspecto concreto de la misma fue un logro de ese movimiento que acabó visualizándose con el nombre de sufragismo.

Sabemos que la tenacidad o la intransigencia son fundamentales para ejercer influencia pero no lo es menos la simplicidad a la hora de formular la pretensión. La minoría gana en eficacia cuando, entre diferentes variables de la desviación, prioriza una en la que concreta, de modo simbólico, un conjunto de contranormas. Así es como actuaron las minorías sufragistas en el mundo anglosajón con la reivindicación del derecho a voto. En España, la inconsistencia comportamental de nuestro feminismo, la desconfianza frente a su grupo y al uso que podría hacer del derecho al voto si lo adquiriera, unido a otras circunstancias propias del contexto sociopolítico¹⁶, no permitieron dar este paso.

Las primeras reivindicaciones políticas no aparecieron hasta 1921, cuando grupos como ANME, la Cruzada de Mujeres Españolas y la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas se dirigieron al gobierno para solicitar la reforma de varios aspectos del Código Penal. El texto de la petición refuerza lo que venimos diciendo:

Estas peticiones no las formulamos por espíritu de soberbia, ni de independencia, sino porque la vida práctica nos enseña que la ley actual no garantiza los intereses morales ni materiales de la mujer y el niño. Todo en ella se sacrifica a una falsa idea de la dignidad del hombre. Ésta no debe estar basada en la autoridad, sino en la inteligencia y en la recta voluntad. Si la mujer reconoce esta superioridad en su marido, gustosa se dejará guiar por él (Cit. en Scanlon, 1976:138)

Fue en su estilo comportamental poco consistente y en su incapacidad para transformar el conflicto en conflictividad donde debemos buscar explicación a su relativa influencia.

Los anarquistas y las mismas sufragistas inglesas, minorías a las que venimos refiriéndonos como elemento de contraste, nos permiten comparar ambos estilos. En la actividad desplegada por ambas, afloraron una serie de rasgos definitorios de la consistencia que facilitaron el ejercicio de influencia. El estilo de comportamiento de individuos como Fermín Salvoechea¹⁷ o Emmeline y Christabel Pankhurst, en el caso

16) Adolfo Posada en su trabajo *Feminismo* sugirió, a finales del siglo pasado, que la razón por la que la mujer española no había demandado el derecho al voto tenía que ver con la ficción que suponía nuestra vida política dominada por el caciquismo y la alternancia de partidos. Por otra parte, podemos añadir que el enorme peso que estaban adquiriendo las ideas libertarias que rechazaban cualquier tipo de actividad política restaban importancia a la petición de sufragio entre las clases populares.

17) Fermín Salvoechea el “apostol” del anarquismo andaluz fue elevado en vida a la categoría de mito a pesar del acendrado individualismo que mantuvo siempre su acción. Como nos dice muy bien J. Maurice (1990:154-170), uno de los estudiosos de este movimiento: “Hablar ante todo de los “apóstoles,” de los portadores de la palabra redentora, significa tener en cuenta la importancia que les concede la sociedad española del siglo XIX, una sociedad en la que las tradiciones y las necesidades se conjugan para hacer de la comunicación oral un medio privilegiado para la difusión de las ideas, un medio de propaganda. Importancia que también

de las sufragistas inglesas, ejemplifican lo señalado.

Por el contrario, los principales rasgos de la inconsistencia de nuestras feministas de primera generación se podrían resumir en que:

- La mujer debía mejorar su situación básicamente a través de la educación, sin la cual, su capacidad emancipadora se veía seriamente mermada, hipotecando a ésta otras reivindicaciones.
- La mujer debía mejorar su situación pero con ayuda del hombre, sin ahondar en la auténtica naturaleza del conflicto.
- La mujer debía mejorar su situación cuestionando una serie de normas pero respetando otras, que resultaban ser fundantes.
- La mujer debía mejorar su situación a través del apelativo ético y moral, sin tener en cuenta, más allá del aspecto educacional, otras condiciones materiales que la sojuzgaban.

Esa inconsistencia de la minoría guardó relación, en todo momento, con la desconfianza mostrada hacia su propio grupo de referencia, desconfianza que se ha mantenido y que la manifiestan mujeres que, muchos años después, han analizado el período. Scanlon (1986, 158), que recoge en su libro, ya clásico, un anécdota sobre la actriz Lola Membrives en la que ésta rechaza la intervención de la mujer en política con la exclamación “¡ Con lo bonito que es ser mujer!”, la estudiosa inglesa no puede evitar colegir ante esta expresión de la actriz que: “Es más que probable que se hiciese eco, de los sentimientos de la gran mayoría de las mujeres españolas.” Este comentario de la investigadora, comprometida con la causa de la mujer, nos permite abordar la quinta proposición de Moscovici que gira en torno a las normas que determinan los procesos de influencia.

VICTIMAS DE LA “OBJETIVIDAD” TEÓRICA

El proceso de influencia está determinado por las normas de objetividad, las normas de preferencia y las normas de originalidad. Si admitimos que el proceso de influencia está determinado por estas normas, en nuestro caso, tendremos que reconocer el evidente peso inicial de las normas de “objetividad”, normas que se corresponden con la realidad socialmente aprobada.

Muchos de los argumentos de autoridad, utilizados en el momento que estamos analizando, para contrarrestar la influencia de la minoría se basaban en la constatación de la norma de objetividad. No creamos que quienes la esgrimían eran pensadores de segunda fila. En los números 5 y 6 de la *Revista de Occidente*, correspondientes a los últimos meses de 1923, se publicó un artículo de Simmel titulado “*Lo masculino y lo femenino. Para una psicología de los sexos*” en el que el prestigioso sociólogo se valía de esta idea para reforzar la norma existente. En él nos dice que aunque el arte, el patriotismo, la justicia, el pensamiento teórico son fenómenos humanos, las circunstancias históricas han hecho que lleguen a ser considerados como masculinos

se debe de medir teniendo en cuenta la persecución de que eran objeto por parte de las clases dirigentes, la veneración que les profesaban los humildes y la curiosidad que despertaban entre los intelectuales. En este sentido Fermín Salvoechea (1842-1907) fue incontestablemente el primero de los apóstoles.”

porque la mujer no ha podido nunca olvidar su feminidad al ser para ella su sexualidad “esencia absoluta y cerrada.”

Para esta forma de argumentar, la descripción de lo que es sirve de coartada para la prescripción de lo que debe ser, y evidencia la ventaja que tiene como punto de partida la “objetividad” en el proceso de influencia. Hoy parece una obviedad repetir que en las categorías culturales la “objetividad” no puede ser otra cosa que la aceptación por parte de la mayoría de algo dado, sin otros términos de referencia que lo existente y lo preexistente. Esa “objetividad” se funda en un orden de valores complejo que, en última instancia, no tiene otra finalidad que autojustificarse en un proceso circular. Para el común de las gentes, la norma de objetividad sigue siendo determinante en la configuración psicosocial de sus opiniones y conductas.

Desde el presupuesto de predominio de esta norma, la inferioridad de la mujer en la España de finales del siglo XIX, era lo objetivo, como también lo era el orden de la propiedad privada de la tierra en manos de unos pocos o la sumisión a la jerarquía, fundada en esa trama de valores que mencionábamos. En función de este mecanismo, parece lógico que la gran mayoría de mujeres, sobre el que la minoría activa de feministas trabajaba, con una cierta desconfianza, pensara a propósito de la situación de la mujer como la actriz Lola Membrives. Si no hubiese sido así, sin esa sanción legitimadora sobre la norma de objetividad no habría habido orden fundado.

Sin embargo, las feministas, al plantear el conflicto sobre la validez de la norma de objetividad y contraponer normas de preferencia que dan prioridad a la función de autovaloración sobre lo admitido, estaban introduciendo un factor de variación, con el que se corresponde la norma de originalidad, pero la sociedad española del momento se inclinó por la objetividad y por ello las presiones para “conformar” a la minoría, como hemos podido apreciar, fueron enormes

A pesar de esto, las “preferencias” de las feministas obligaban a reevaluar el “objeto” motivo del conflicto, que no era otro que la propia situación de la mujer, entrando en juego la originalidad de sus planteamientos y provocando, en una parte del grupo mayoritario, la atracción por lo novedoso.

Las tensiones entre lo antiguo y lo moderno, lo propio y lo foráneo, la innovación o la conservación estaban a flor de piel. Sólo debemos acercarnos al mundo de la producción literaria o artística para ratificar estas afirmaciones con numerosos ejemplos. Un sector del grupo mayoritario, importante por su poder simbólico, aceptaba la innovación. Ese reconocimiento del criterio de novedad como ponderable restaba consistencia a la norma de objetividad, abriendo la puerta a la seducción que ejercía la originalidad de las minorías.

Lo distinto puede provocar rechazo, como todos intuitivamente sabemos, pero también puede despertar atracción. Los rudos y violentos anarquistas ejercían esa fascinación entre sectores intelectuales de la clase a la que agredían y pretendían eliminar, Blasco Ibáñez, Baroja, Valle Inclán¹⁸, son ejemplo de ello, demostrándose así

18) En su novela *La bodega*, Blasco Ibáñez utiliza como modelo para su protagonista la figura de Fermín Salvoechea, contribuyendo a asentar la imagen del “apóstol anarquista.” La admiración de Baroja por la “Idea” la podemos apreciar sobre todo en *Aurora roja*, mientras que en *Luces de Bohemia*, Valle pone en boca de uno de sus personajes, y en las contestaciones de Max

que el estilo consistente de comportamiento generalmente es influyente. No ocurrirá lo mismo con nuestras feministas, aunque la problemática planteada por ellas fuera recogida de modo indirecto por muchos autores literarios que aceptaron reflejar en sus obras la triste condición que la mujer padecía, introduciendo, de este modo, una mirada crítica frente a la norma “objetiva”. Desde Galdós hasta Pérez de Ayala pasando por Arniches encontramos esa visión conmisericordante que estos escritores nos ofrecen sobre las desigualdades que sufre la mujer en la España de comienzos de siglo XX.

Sin embargo, el tipo de la mujer emancipada, o que lucha por su emancipación, lo que podría ser el arquetipo de la minoría activa, apenas se apunta en la literatura del momento, que sigue castigando la originalidad cuando no va avalada por la consistencia. En la novela de López Pinillos *Doña Mesalina*, su protagonista, una joven maestra de ideas avanzadas destinada a un pueblo andaluz, en su lucha por la independencia cae en la prostitución. El autor sentencia sobre la mujer: “Aquí no hay término medio: o una mujer no es de nadie, o es de todos.” Nótese en la formulación cómo la mujer queda reducida a instrumento de posesión por parte de alguien y cómo el autor se olvida intencionadamente del marido, el poseedor por antonomasia. Así, el margen de independencia para aquella que no acataba la norma quedaba reducido a cero.

La literatura finisecular abunda en este modelo. Las mujeres receptivas a los cambios eran calificadas, como nos recuerda Amado de Miguel (1995:209 y 245) de “horizontales” o “desvestibles” en clara alusión a su pretendida liberalidad sexual o de “atropellados”, ridiculizando sus intentos de evasión del papel asignado.

Nuestras feministas sólo adoptaron un estilo moderadamente original sin llegar a explotar todos los recursos que ofrece el “escándalo” de la novedad para generar influencia. De algunas de sus actitudes podemos deducir que más bien fueron temerosas a explorar ese recurso, tal vez al pensar que eso les restaría apoyos y credibilidad. Huyeron celosamente del modelo de George Sand y cayeron en la aceptación de la norma de objetividad. Autolimitando su originalidad, de nuevo evidencian la falta de confianza en que se aceptaran sus planteamientos.

El juicio que Scanlon (1986: 68) formula sobre los comportamientos de Emilia Pardo Bazán, tanto de su obra como de su vida, es un claro ejemplo de aceptación de la norma de objetividad.

La última de las proposiciones de Moscovici apunta que *Las modalidades de influencia incluyen además de la conformidad, la normalización y la innovación*. Los resultados obtenidos durante el período republicano ponen de manifiesto que la actividad de estas mujeres, que actuaron a caballo entre los dos siglos, no fue en vano. Pero esto no impide afirmar que su actividad habría sido más influyente si la minoría hubiera tenido un estilo de comportamiento más consistente.

El reconocimiento del derecho a la formación, la tímida incorporación en algunos sectores del mundo laboral, tradicionalmente vedados, el derecho al voto, al

Estrella, un alegato de la violencia anarquista. Los ejemplos sobre la atracción que produjo esta minoría sobre importantes sectores de nuestra intelectualidad se podrían multiplicar, siendo tal vez el más curioso el de Hoyos y Vinet que, a pesar de proceder de una familia nobiliar, no sólo mostraba simpatía por las ideas libertarias sino que afirmaba militar en ellas.

divorcio, y algunas modificaciones legislativas nos ofrecen un panorama de la situación de la mujer en la España de 1936 que nada tenía que envidiar por aquellas fechas a otras de nuestro entorno. Esa minoría activa, escasamente organizada y con planteamientos contradictorios, que intentaba sacudirse la conformidad y eludir la normalización, había logrado influir lo suficiente para que el grupo mayoritario se viera obligado a transaccionar, activando un proceso de innovación que generó cambios importantes en la línea de sus pretensiones

En este sentido, el enfoque que nos ofrece la teoría de las minorías activas nos permite refutar buena parte de los análisis clásicos que se han venido haciendo en las últimas décadas sobre el feminismo de primera generación en España. Análisis que, desde una perspectiva meramente histórica o sociológica, han puesto el énfasis en aspectos propios de estas disciplinas, obviando aquellos que la Psicología Social pone ahora de relieve.

La interpretación que se ha barajado hasta ahora parte de un modelo, no explicitado, que surge de adoptar como referencia los movimientos feministas inglés y americano para evaluar, por comparación, el grado de éxito de la lucha emancipatoria de la mujer en el resto de países, produciéndose así todas las distorsiones que provoca el uso mecánico del modelo histórico, que sólo se da con una relativa pureza en los ejemplos de referencia.

La aplicación de ese modelo a nuestro caso se vería completado con una visión prejuiciosa sobre la cultura mediterránea para dar como resultado:

Que en nuestro país no hubo movimiento feminista de primera generación y que, a lo sumo, su aparición fue tardía fechándola en la década de los treinta del siglo XX.

Que esa ausencia de movimiento se debió al atraso general que padecía España en todos los campos: económico, social político y cultural.

Que como producto de ese atraso apenas existían clases medias sobre las que pudiera desarrollarse el movimiento.

Que el abrumador peso de la Iglesia Católica supuso un freno particular en el nacimiento y consolidación del mismo.

Que los logros obtenidos por la mujer española, en el primer tercio del siglo, se habrían conseguido, no como resultado de la actividad de una minoría, sino por un cúmulo de factores y circunstancias.

Que en general la mujer española no estaba preparada o madura ni para impulsar el cambio, ni para aceptarlo.

Como venimos exponiendo a lo largo de todo el artículo los procesos de innovación analizados desde la perspectiva de la Psicología Social nos permiten cuestionar estas conclusiones.

La afirmación de que no hubo movimiento feminista en España se basa en la consideración de que sólo los movimientos entendidos como organizaciones son actores sociales susceptibles de influir en el cambio, obviando que las minorías pueden hacerlo al margen de las estructuras organizadas y de poder.

Es sólo una verdad a medias que el atraso que padecía nuestro país frenara el desarrollo del feminismo. Podemos aceptar la necesidad de unas precondiciones económico-sociales en el origen de los movimientos feministas pero éstas se mueven

dentro de unos márgenes que el análisis histórico-comparativo pretende estrechar en función del modelo de referencia. Es cierto nuestro atraso frente a otros países, como Inglaterra o EE UU, pero ese mismo atraso no lo sufría Alemania y tampoco allí prosperó, de modo determinante, el feminismo, que sí estuvo organizado. Parece además como si este modelo recreara un cliché cultural, de enorme éxito, activado por el regeneracionismo y la generación del 98 sobre el atraso español como origen de todos los males. No estaría de más revisar ese cliché, y los presupuestos en los que se basaba, para aquilatar realmente nuestra situación respecto a los países europeos en aquel momento.

Pensamos más bien que este arquetipo de la España atrasada, a la que le resulta imposible salir de su marasmo por el propio “carácter” de sus gentes, ha funcionado durante décadas como una representación social, puesta en circulación por una minoría liberal-ilustrada, y ha servido de comodín explicativo para no profundizar en el conocimiento de nuestra propia realidad y la del entorno, así como para justificar lo “objetivo” de la misma.

En estrecha relación con nuestro atraso aparecerían los otros dos rasgos definitorios del modelo: la debilidad de la llamada clase media y el peso de la religión católica. Respecto al primero, apuntaremos que la lucha del feminismo estuvo atravesada, desde sus inicios, por los conflictos de clase y que el papel desempeñado por las clases populares, en el marco de otros movimientos emancipadores, fue tan importante como el de la misma “clase media”. En nuestro país la minoría feminista se repartió por igual entre las tendencias liberales o igualitarias, con independencia del estrato social al que pertenecieran sus seguidoras.

En cuanto al predominio de la religión católica como factor de atraso tampoco queda claramente justificado y parece más bien un prejuicio nacido de los analistas anglosajones. En Alemania, el mismo Evans (1980:122) reconoce que la mayor parte del país era protestante, pero rápidamente se ve obligado a matizar en función del modelo aduciendo que: *El protestantismo alemán no era progresivo o abierto como el de Dinamarca después del triunfo de la reforma de Grundtvig a mediados de siglo, ni toleraba importantes sectas independientes o reformistas como las de Gran Bretaña o Norteamérica.* Así pues, no toda sociedad protestante era proclive a aceptar los planteamientos feministas, parece que solamente la inglesa y estadounidense, justamente las tomadas como modelo, reunían las características necesarias.

Cualquier confesión religiosa, en mayor o menor grado, se muestra reacia a las reivindicaciones de la mujer que lucha por su emancipación. La católica no en mayor medida que otras, aunque hemos de reconocer una menor tolerancia que la protestante frente a determinadas pretensiones. Pero más allá de los dogmas que cada una defiende es la influencia social que ejerce la religión la que puede condicionar a los actores. En el caso español, esta influencia era enorme, pero aquí, no lo podemos olvidar, también estaba profundamente extendido y arraigado, en capas importantes de la población, un vivo sentimiento anticlerical. Ese sentimiento supo ser explotado por el anarquismo español hasta convertirlo en una de sus más poderosas señas de identidad y en uno de los catalizadores de su influencia, no siendo un obstáculo para el desarrollo de esa minoría sino un referente para articular la contranorma puesta por sus simpatizantes en circulación.

Las conclusiones del modelo que criticamos nos devuelven, curiosamente, a uno de los rasgos destacados de la inconsistencia en la que se movió la minoría feminista: la desconfianza frente a su propio grupo. Los que avalan esas hipótesis del secular atraso de la mujer mediterránea parecen concluir que como sujeto social no estaba preparada para el cambio ni lo deseaba, y que todo lo obtenido en el terreno de los derechos en la década de los 30 le fue “gratuitamente” dado.

La tensión generada en esta minoría entre las expectativas que en ella despiertan sus pretensiones y la realidad “objetiva” que aprecia, provocan frustración y desencadenan los mecanismos de la “profecía autocumplida.”

Sin embargo, más allá de esta inconsistencia que mina a la minoría feminista, nos encontramos con un ejercicio de influencia que, aunque limitada, dio sus resultados. La lucha por la emancipación de la mujer en España fue a la par que en otros muchos países, a pesar de nuestras particulares circunstancias históricas y de nuestro enclave geográfico-cultural. La excepción a la generalidad la deberíamos buscar en los referentes que utiliza el modelo del que estamos hablando. El éxito del sufragismo es lo singular frente a lo común del resto de movimientos. En España, desde finales del siglo XIX, un reducido grupo de mujeres fue capaz de plantear una serie de contranormas en pro de su emancipación, poniendo así en evidencia la existencia de un auténtico conflicto entre éstas y los valores imperantes sostenidos por la mayoría patriarcal. Éste fue su gran mérito y es obligado recordarlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

274

- ANDERSON, B. S. Y ZINSSER, J. P. (1991), *Historia de las mujeres: una historia propia*, Crítica, Barcelona
- ARENT, H. (1988), *Sobre la revolución*, Alianza, Madrid
- CABRERA, I. (1988), “Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán”, en P. Folguera (comp), *El feminismo en España, dos siglos de historia*, Pablo Iglesias, Madrid, pp. 29-40.
- EVANS, R. J. (1980), *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia 1840-1920*, Siglo XXI de España, Madrid.
- FLANDRIN, J.L. (1979), *Orígenes de la familia moderna*, Crítica, Barcelona.
- JOLL, J. (1968), *Los anarquistas*, Grijalbo, Barcelona
- LORENZO. A. (1974), *El proletariado militante*, Zeta, Madrid
- LLOYD, T. (1970), *Las sufragistas, Valoración social de la mujer*, Nauta, Barcelona.
- MARTÍN-GAMERO, A. (1975), *Antología del feminismo*, Alianza, Madrid
- MAURICE, J. (1990), *El anarquismo andaluz*, Crítica, Barcelona
- MIGUEL de, A. (1995), *La España de nuestros abuelos, Historia íntima de una época*, Espasa Hoy, Madrid
- MOSCOVICI, S. (1981), *Psicología de las minorías activas*, Morata, Madrid
- MOSCOVICI, S. (1986), *Psicología Social I Y II*, Paidós, Barcelona
- SCANLON, G .M. (1986), *La polémica feminista en la España Contemporánea (1868-1974)*, Akal, Madrid.
- SOLE, G. (1995), *Historia del feminismo (siglos XIX y XX)*, Eunsa, Barañáin.
- TUÑÓN de LARA, M. (1972), *El movimiento obrero en la historia de España*, Taurus, Madrid.

DE ÖZLEM KUMRULAR: SISTÓLICA SEMBLANZA O ASÍ

Antonio Marín Albalade

Entre Europa y Asia, como es sabido, Turquía es el único país -sociológicamente islamista- que ha llegado a constituirse en Estado aconfesional. Turquía -Oriente y Occidente-, un país con aspiraciones europeas y profundos cambios culturales que viene a ser, desde Troy a Iskenderun, la otra parte del Mare Nostrum.

Y es en sus soleadas y mediterráneas playas, donde puede apreciarse la cara más occidental de esa apasionante tierra: mujeres en bikini o con minifalda y pantalón ajustado bebiendo alcohol y danzando en discotecas hasta altas horas de la noche. Claro contraste con esa otra cultura -en proceso de cambio- donde el velo y la túnica todavía sigue siendo una exigencia, cuando curiosamente fue la mujer quien logró conquistar -en 1934- su derecho al voto, mucho tiempo antes que las de otros países europeos.

Por fortuna la mujer turca se siente cada vez más integrada en la cultura mediterránea y mira a Occidente con absoluta visión de futuro. Así la contemplamos con sus derechos y sus libertades -feminismo al cabo por bandera- avanzando imparable.

Escritoras como Özlem Kumrular contribuyen, sin duda, a democratizar ciertos sectores cerrados. Nacida en Estambul en 1974, Özlem es una hispanista que indagó en la memoria histórica de España para su licenciatura y para su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca. Miembro del cuerpo docente en la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de Bahçeşehir, esta profesora que imparte Historia Moderna en esa Universidad, es alguien que pasa parte de su existencia volando de simposio en simposio y que tiene, a pesar de su juventud, una obra ya consolidada. Si envidiable es el dominio de lenguas de Özlem -turco nativo, turco otomano, inglés, español, italiano, japonés, alemán y griego-; no lo es menos su dilatado catálogo de publicaciones: novela posmoderna, historia, humor negro, música, traducciones, ensayo, etc.

Como investigadora de historia, la editorial Isis de Estambul publica en el 2003 en la colección Cuadernos del Bósforo, su libro *Las relaciones entre el imperio otomano y la monarquía católica entre los años 1520-1535 y el papel de los estados satélites*. En el 2005, en la misma editorial, publica el libro *El duelo entre Carlos V y Solimán el Magnífico (1520-1535)*. Libro que se abre con el refrán turco “Este mundo no ha quedado para mí ni le ha quedado al Sultán Solimán” y que trata del enfrentamiento hispano-otomano en el Mediterráneo, recogiendo además las guerras de Carlos V contra los Luteranos y la campaña de Alemania de Solimán con el famoso asedio de Viena en el cual se enfrentaron ambos ejércitos.

Al margen de las citadas investigaciones, Özlem Kumrular ha traducido a su idioma natal obras clásicas y modernas de la literatura española como *Lazarillo*

de Tormes (*Lazarillo Hayati Öğreniyor*, Estambul, Gendas, 1998); *El Buscón* de Francisco de Quevedo (*Bir Dolandırıcının Hayati*, Estambul, Stüdyo Imge, 2001), *Otras Inquisiciones* de Jorge Luis Borges (*Diger sorusturmalar*, Estambul, Yayınları de İletisim, 2002), *Modelos de Mujer* de Almudena Grandes (*Kadın Modelleri*, Estambul, Gendas, 1999), *Las Huellas del Misterio* de Carlos Puerto (*Bir Dolandırıcının Hayati Gizemin Ayak İzleri*, Estambul, Gendas, 1998) o *La resolución infantil de problemas* de Stephanie Thornton (*Çocuklar Problem Çözüyor*, Estambul, Gendas, 1998, traducción española de Tomás del Amo). En total más de una docena de libros traducidos.

De sus incursiones en el ámbito de la música, la editorial Stüdyo İmge Yayıncılık de Estambul da a la luz en 1996 *Ünlü* sobre el grupo de rock turco-alemán del mismo nombre. Dentro de la misma editorial y en el 2003, publica *Manu Chao*, un libro sobre el comprometido cantante parisino. No en vano Özlem durante diez años ha ejercido como crítico de música, ha realizado programas para la radio y ha trabajado en el área de los bailes folklóricos turcos.

En el territorio de la narrativa, cabe señalar, entre otros, los títulos: *¡Hola!* (Estambul, Gendas, 2002), *Hasta la vista Milano hasta la vista Askim* (*Hoşçakal Milano Hoşçakal Aşkim*, Estambul, Cadde Yayınları, 2004), *De Estambul a Rodas. Historias con sabor a vino* (*Aşkın Beş Hali İstanbul'dan Rodos'a*, Estambul, Dharma Yayınları, diciembre 2005), que ha sido publicada en primicia en España por El Cobre Ediciones, en junio del 2005 en su Colección La Diversidad, tras recibir el galardón del Premio Internacional de Novela de la Diversidad de ese año. “Un premio entregado por España vale más que un premio dado por mi país”, comentaba la escritora a la prensa. Esta obra fue realizada con la colaboración de La Mar de Letras y la Embajada de la República de Turquía en España. Su presentación oficial tuvo lugar en Cartagena durante el Festival de La Mar de Músicas en junio del 2005 dedicado a Turquía. Tanto la autora como su libro acabaron seduciendo al público que ese día llenaba el salón de actos.

De Estambul a Rodas es una novela en donde, desde un principio, las palabras de Nosta -su pasional protagonista- ya comienzan por atrapar la atención de los ojos lectores: “La única respuesta posible a las almas que no creen en el amor era su existencia”. Una novela de amor y luz, de esa luz que sólo en el Mediterráneo puede darse. Un libro acaso de afirmación de la mujer, cuando se pone en tela de juicio al hombre: “Mi filosofía de la vida en lo que se refería a los hombres era bastante simple y tenía un listón muy bajo: no intentes entenderlos; nunca jamás entregues incondicionalmente tu corazón a nadie, pero tampoco te olvides de hacer como si lo entregaras”. Necesaria afirmación para ir conquistando progresivamente esos logros de igualdad que todos deseamos.

De Estambul a Rodas destaca por la destreza y el estilo con que Özlem Kumrular va tejiendo las quince escenas -viajes de ida y vuelta- que se inician y ponen punto final en Stambul, como así la escribiera el genial Quevedo. Una novela que muestra -tal como se describe en la contraportada del libro- la fascinación de Nosta, una joven escritora turca, por el Mediterráneo de este lado del Bósforo, por sus hombres, sus palabras, sus vinos, su gastronomía y su cine. La enamorada Nosta menciona la película de Julio Medem, *Los amantes del círculo polar*, como una de las diez mejores del mundo y etiqueta la figura del actor Fele Martínez como una de las mayores

revelaciones del séptimo arte. Una novela que, dicho sea de paso, bien podría llevarse a la gran pantalla.

Como la buena música con sabor a *cello*, *violoncello* y *limoncello* -trilogía del Mediterráneo subyacente en el alma de estas *historias con sabor a vino* y por tanto “banda sonora” de su hilo argumental, que no es otro sino el Amor con mayúsculas- por sus páginas de densa y sugestiva lectura aflora el fuego. Ya lo refiere Nosta: “Recordé con una reconfortante sensación cómo me había cogido las manos entre las suyas una noche entre cientos de personas sin que le importara la gente y cómo no me las había soltado. El incendio que había brotado en mis manos mientras cruzábamos un salón oscuro de un extremo a otro”.

El incendio de las palabras posibles. Y las manos que arden al escribirlas. La voz crepitante de la llama que todo lo purifica. La voz del amor -eje sensorial donde gira la vida al fin- que no es mas que ese *verso suelto* que salta travieso en sus encabalgamientos, tras los límites de un *pareado*, *terceto*, *cuarteto* y *quinteto* -bautismo de las cinco piezas capitulares de la novela- con que Özlem abarca ese universo, y que es también la voz de la experiencia cargada de guiños poéticos.

A lo largo de esta novela fluye, pues, todo un discurso de idealización del amor. De tal manera Nosta, muestra en sus palabras una ferviente defensa de Platón: “Yo no estoy enamorada de los hombres sino del amor. Como Don Juan. Puedo enamorarme porque canta bien, porque de su boca salen un par de notas de un fado, porque me hace reír hasta que me duele la barriga o porque tiene unos ojos azules como el océano. Y en ese mismo instante. No estoy enamorada de los hombres sino de la idea del amor. Platón tenía razón. Por eso los quiero a todos a la vez y los mantengo a mi lado, y sólo por eso no puedo querer a ninguno tanto como ellos me quieren”. Enamorarse de la idea del amor como la única manera posible de salir de su trampa cegadora, con el tatuaje de la pasión en la mirada.

De tal manera *De Estambul a Rodas* se posa en los ojos como la prosa brillante de un libro trazado con la belleza y la sustancia de quien macera su fresco discurso en la etimología de unas historias que saben a sombra del paraíso, a libertad de vida que se vive al límite. Historias que Özlem Kumrular escribe desde el amor al Mediterráneo: “¡El Caribe y las aguas de las Maldivas son mentira! ¡Todos los océanos son mentira! ¡Es mentira el azul de Cantabria! ¡Sólo tú eres verdad, Mediterráneo! Eres más real que cualquier otro mar. Sólo tú eres verdad, tú y la barra de bar de madera que piso como si quisiera coger el mundo entero en el puño y estrujarlo...” Historias con las que nos enamora, porque a través de ellas nos ama; y que abre para nosotros como un vino especial: “Al fin y al cabo se le abre el mejor vino a la persona que más se quiere. Eso dice la ley fundamental del vino”.

De ahí la pasión de mirar y oler un *Öküzgözü* 1, antes de beberlo, mientras se escucha la sonoridad del idioma turco, uno de los más musicales y melódicos del mundo: “Ömer Hayyam ve Özlem Kumrular şarabın bilge ve enfes liriğinde birleşiyorlar. Bu kitapla Ömer Hayyamın Rubaiyyatını, Rainer Maria Rilkenin Genç Bir Şaire Mektuplarını, Jorge Luis Borgesin El Alephini, Hans Magnus Enzensbergerin Titanikin Batışını, Samuel Becketin Kötüye Doğrusunu okurken duyduğum o unutulmaz eserlerin verdiği büyük heyecanı duyduğum yeniden” 2.

Con una excelente traducción de Rafael Carpintero, *De Estambul a Rodas* es

una novela creíble por auténtica y, sobre todo, por la consistencia que le da ese personaje femenino de tan fuerte personalidad como viene a ser Nosta en su infatigable repaso al machismo “No intentes entender a los hombres. No les des ningún valor. Nunca les entregues tu corazón. Pero no olvides aparentar que lo haces”.

En honor a la verdad, y si hubiese que sintetizar en pocas palabras el mérito de esta obra, bastaría con decir que es, inequívocamente, una novela de amor imposible de dejar indiferente a nadie.

Y de su autora Özlem -que añoranza significa- viene a ser el fulgor de la claridad meridiana -como bien puede apreciarse en su escritura- desde la certeza -al igual que su personaje- de no sentirse patrimonio exclusivo de nadie: “Nadie es monopolio de nadie. Nadie puede reclamar derechos sobre nadie mientras viva. Nadie tiene el título de propiedad de nadie”. O sea, la libertad misma de saberse mujer y contarlo.

Özlem Kumrular, una muy interesante y recomendable voz del siglo XXI -todavía la vida por delante, que diría Gil de Biedma- para seguir seduciendo, en cualquier idioma, a través de su literatura. Sucede de nuevo en febrero de 2006 con *Rojo (Kirmizi)*, su última novela publicada en Turquía. Un libro, con una tirada de 45.000 ejemplares, cuya edición corrió a cargo de la revista *Cosmopolitan* y que fue distribuido como obsequio de San Valentín. La obra -según su autora- trata de un amor patológico entre dos mundos, las dos orillas del Mediterráneo, a través de la cocina catalana.

Y en un futuro próximo vendrán, *Azul, Verde...* Y, tras esa serie de colores, el ambicioso proyecto de un gran libro sobre el pirata Barbarroja en el que ya anda documentándose. Y todo bajo el poderoso influjo de ese Mare Nostrum que tanto ha marcado el camino de Öz.

Notas

1 Marca de vino tinto turco.

2 “Al igual que en su día leyendo las *Robaiyat* de Omar Jayyam, *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke, *El Aleph* de Jorge Luis Borges, *El hundimiento del Titanic* de Hans Magnus Enzensberger o *Rumbo a peor* de Samuel Beckett; con *De Estambul a Rodas* vuelvo a sentir la emocionada grandeza de otra inolvidable lectura”, texto de Antonio Marín para la contraportada del libro *Aşkın Beş Hali İstanbul'dan Rodos'a, Estambul*, Dharma Yayınları, 2005.

LA MATERNIDAD A ESCENA: “TRILOGIA DELLA LUNA” DE ROBERTO CAVOSI

Milagro Martín Clavijo
Universidad de Oviedo

La figura de la madre ha sido ampliamente tratada en la nueva dramaturgia italiana por algunos de los más importantes escritores teatrales de los últimos años. *Stabat mater* de Tarantino (Tarantino, 1997) o *Le madri* de Angelo Longoni (Longoni, dramma.it) son dos ejemplos significativos de obras teatrales de los últimos años dedicadas por completo a la mujer vista, fundamentalmente desde la perspectiva de la maternidad. Pero seguramente será Roberto Cavosi el que haya dedicado más obras a la mujer, y sobre todo en su calidad de madre o madrastra. De hecho, su *Trilogia della luna* (Cavosi, 2003) está dedicada enteramente a la figura de la madre. En este trabajo nos vamos a centrar tan sólo, y por motivos exclusivamente de espacio, en las dos primeras obras *Diario oculare di Erodiade* y *Anima errante*, y dejaremos para otra ocasión el estudio de su obra más conocida y que ha gozado de más representaciones, *Bellissima Maria*.

Roberto Cavosi se ha convertido ya, para críticos como Doninelli, en uno de los dramaturgos más importantes del panorama italiano (Doninelli, 2003:7), en uno de los más serios y comprometidos de la dramaturgia contemporánea. Cavosi nace en Merano en 1959, se diploma en la Accademia “Silvio d’Amico” de Roma y trabaja como actor profesional de teatro y de cine con directores como Ronconi, Sequi, Squarzina, Triodo, Fabbri y Risi. Es autor también de varios radiogramas, guiones televisivos y radiofónicos. En 1987 escribe su primer texto, *Martha e Ulli*, que después confluirá en *Lauben*, (Cavosi, 2002), una experiencia muy gratificante y liberadora que le induce a dedicarse casi exclusivamente a escribir teatro. A partir de ese momento su carrera como dramaturgo es muy larga. Algunas de estas obras permanecen todavía inéditas, pero entre las publicadas podemos destacar *Rosanero* (Cavosi, 1994), *Il Maresciallo Butterfly* (Cavosi, 1996), *Viale Europa* (Cavosi, 1992) y *Piazza della Vittoria* (Cavosi, 1997). Desde el año 1990 en que recibe el Premio della Critica alla rassegna "Passo a due" por *La guardiana di Oche* Cavosi no ha dejado de cosechar premios y reconocimientos. El último que conocemos es del 2002: “Premio Europeo di Varsavia”, Menzione Speciale della Giuria, per fiction radio-televisiva a carattere spirituale, con “Il pellegrino” (“Teatrogiorale”). Un año antes Cavosi había recibido el Premio “Hystrio” alla carriera. Por lo que respecta a la trilogía que nos ocupa, el dramaturgo merinés ha recibido importantes reconocimientos: en 1999 es finalista al “Premio Riccione Teatro” con *Diario Ovulare d’Erodiade* y en 2001 consigue dos importantes premios: “Premio Candoni Arta Terme” per opere commissionate con *Anima Errante* y el “Premio Riccione Teatro” por *Bellissima Maria*.

1. DONNA, PORTATRICE DI UNIVERSALITÀ

En el centro de numerosas obras de Cavosi se encuentra la mujer. Es la figura femenina la protagonista, el hijo conductor de obras como *Lauben*, *Sissi*, *La guardiana di oche*, *La stanza di Venere*, *Luna di miele*, *Rosanero*, *Piazza della Vittoria* y, como no, de la *Trilogia della luna*. El dramaturgo es consciente de ello y así lo afirma en la Postfazione a este volumen:

Il mondo femminile mi regala spazi che non trovo in quello maschile. La donna è portatrice di un'universalità, di un rapporto intrinseco con la terra e col cosmo impensabili per la sfera sensibile maschile. Forse è un mio limite d'autore, ma per descrivere con pari profondità i sentimenti di una sola donna mi ci vorrebbero almeno cinque personaggi maschili. (Cavosi, 2003: 124)

A través de la figura femenina, Cavosi es capaz de llegar a lo primigenio, al núcleo universal, consigue expresar emociones, sentimientos, llegar a establecer verdaderas relaciones interpersonales con los demás, es capaz de desnudar al personaje y ponerle de frente a sí mismo, sin tapujos, despojarle de lo que de historia y de situación lleva inherente y convertirlo en el ser humano, sin calificativos, sin determinaciones. Es el universo femenino el que le aporta una gran variedad de caras, de reacciones. Son las mujeres las que tienen una fuerza emotiva superior a la del hombre, por eso es más fácil para Cavosi llevarlas a escena, porque le ayudan en su búsqueda de la esencialidad, a reducir personajes, a reducir situaciones. A partir de un solo personaje femenino el autor es capaz de expresar multitud de emociones que revelan el alma. Además, esta tendencia inherente en Cavosi se va a acentuar todavía más en esta trilogía en la que da un importante giro a su obra al colocar a sus personajes en los espacios ilimitados del cosmos:

Il bisogno di studiare l'Uomo in una dimensione più assoluta ha preso in me il sopravvento. Senza negarmi, ho affrontato il problema di una mutazione stilistica e contenutistica e in qualche modo ho aperto una grande stagione di sperimentazione personale, liberando i miei personaggi dalla 'gabbia storica' in cui ero solito collocarli e facendoli correre 'negli spazi illimitati del cosmo'. (Cavosi, 2003: 123)

Así, las mujeres que aparecen en este volumen son mujeres situadas, es verdad en la época actual: en el caso de *Anima errante*, nos encontramos con una localización concreta y una fecha (Seveso, 1976) y en *Diario ovulare d'Erodiade* en una acotación al principio de la obra se nos dice que la acción se lleva a cabo en nuestros días en una lujosa casa. Son dos mujeres de hoy sí, pero la problemática que presentan no está determinada por la época en que viven. Cavosi proyecta a sus personajes

in una sospensione cosmica che apre alla riflessione scenica nuovi e incontaminati spazi metafisici e difatti i testi più recenti manifestano un cambiamento stilistico e tematico orientato verso questa prospettiva. La visione archetipica del femminile ha raggiunto quindi una predominanza ancora più consapevole. (Matteis, 2004: 37-38)

El propio autor afirma que es en este volumen donde ha afrontado de manera más directa y siempre tomando a la mujer como centro, la relación entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte (Cavosi, 2003: 123):

La donna, il cui simbolo è la luna, è quindi al centro di ogni mia creazione, ne sta alla base stessa, in un tragitto reversibile che mi porta dalle 'antiche Madri' ai giorni nostri e viceversa. Ed è questo un altro punto caro alla mia poetica: la radice

antropologica dell'essere umano in contrasto col nostro essere uomini oggi. Esiste ancora un legame tra questi due elementi? E se esiste come si sviluppa? È stato con *Diario ovulare d'Erodiade* che ho preso maggiormente coscienza di questa mia necessità di approfondimento. Una approfondimento-ricerca che tuttora perseguo.

Antiche Madri, terra e universo, corpi e bagliori di infinito, paura e stupore si traducono attualmente nelle emozioni e nelle parole che ricerco, nei sentimenti che compongono la *Trilogia della luna*.” (Cavosi, 2003: 124)

Frente a estas mujeres cuya energía *richiama l'energia vivificante dell'ancestrale mondo tribale* y en las que *si agita una realtà in continua e perpetua evoluzione che affonda nelle sue radici per restituire freschi e intatti germogli* (Matteis, 2004: 32), las figuras masculinas se muestran inmóviles, sin capacidad de reaccionar, de decidir, de cambiar un destino que, como a ellas, les viene impuesto.

L'autore meranese si lascia sedurre dalla fantasia vulcanica, dalla spudorata ricerca della verità e dalla fuga sentimentale che possono trascinare negli abissi, ma anche insegnare a rinascere dalle proprie ceneri. L'ultimo barlume di eroismo di una civiltà alla deriva va rintracciato in coloro che hanno saputo sopravvivere alla diversità e all'esilio, all'umiliazione e al silenzio, per recuperare a fatica la propria dignità e imparare a difenderla. Se l'immaginario di Cavosi risulta colpito da questo genere di personaggi, la sua vocazione scenica si alimenta necessariamente delle vicende tormentate e dolorose in cui sono implicate le donne di tutti i tempi. (Matteis, 2004: 33)

Con esta trilogía se abre una nueva fase de experimentación teatral, pero todavía este nuevo teatro de Cavosi mantiene importantes lazos con lo que han sido constantes en su producción: la figura de la mujer, por un lado, y el recurrir a la mitología, a la historia sagrada o profana, como afirma Antonio Stanca (Stanca, *A teatro d'eternità*) y como declara expresamente el propio autor:

Tre donne, tre figure femminili sono al centro dei tre lavori di questo volume: Erodiade, la Beata Vergine e una novella Fedra per *Bellissima Maria*. Per me è sempre stato importante partire da un mito, da un archetipo per sviluppare i miei testi, fin dai primi. Tranne rare eccezioni, mi sono sempre ispirato a miti femminili, o a figure che, pur essendo storiche, vanno oltre qualsiasi connotazione temporale, come nel caso della Vergine. (Cavosi, 2003: 124)

2. IL PRIVILEGIO DELLA MATERNITÀ

Antiche Madri, terra e universo, corpi e bagliori di infinito, paura e stupore si traducono attualmente nelle emozioni e nelle parole che ricerco, nei sentimenti che compongono la *Trilogia della luna*. (Cavosi, 2003: 124)

Si hemos dicho más arriba que las obras de Cavosi están pobladas de mujeres, debemos concretar aquí que, además, muchas de estas mujeres o están embarazadas o tienen ya hijos. Además, como sostiene Matteis:

“alle gravidanze fisiche e concrete si possono però avvicinare le numerose condizioni fetali vissute dai personaggi di Cavosi, chiusi fra le pareti di una stanza in attesa di una fine che potrebbe anche rivelarsi un nuovo inizio. Rifugiati in un utero conosciuto se non protettivo, si vagheggia l'attimo decisivo in cui si potrà passare dal buio alla luce, dalla pioggia al sole, dall'inverno alla primavera, in un frequente

intrecciarsi di metafore che celebrano il risveglio della vita. L'alba è il momento cruciale di questa ricorrente rappresentazione dell'attesa, dell'aspettativa di un giorno nuovo tutto da vivere, della fiducia in un avvenire perfettibile. (...) La nascita diventa un momento topico in cui rintracciare il significato delle proprie origini e la finalità dell'essere nel mondo. (Matteis, 2004: 15-16)

Es, además, esta maternidad el hilo conductor de la acción. Así fue en *Lauben* (Cavosi, 2002), *un testo sul valore della vita con un finale che conduce una morale antiabortista, in chiave assolutamente antiretorica* (mclink.it) y en el que aparecen dos mujeres, Martha, deshecha por el recuerdo de sus abortos y Ulli, embarazada y llena de vitalidad que

si lascia sostenere dalla speranza di una fede religiosa istintiva e rinuncia all'aborto nella convinzione di dover riconoscere nel figlio che porta in grembo un vero e proprio dono del cielo". (Matteis 2004: 12)

También en *Luna di miele* (Cavosi 1993) aparece una mujer embarazada, pero con una peculiaridad, el padre del niño que espera es su propio hermano, el hombre del que está enamorada. Un embarazo éste con un final muy distinto que el de la prostituta de *Lauben*:

La scoperta della gravidanza conferma un destino inesorabile di diversità e di peccato, ma alimenta anche sogni e illusioni su un ipotetico avvenire. (...) Infrangere i tabù significa consegnarsi a una dimensione di non ritorno in cui la consolazione di una nuova esistenza non può albergare. (Matteis 2004: 14)

En *Il maresciallo Butterfly* (Cavosi 1996) aparece otra mujer embarazada de un hijo fruto de la violencia y que renunciará a su bienestar para huir a una patria que no tiene nada que ofrecerle, con tal de no tener que obligar a un marido, al que no le une ningún sentimiento amoroso, a que se ocupe de su hijo. Finalmente en *Gassosa*, 1994, Roberto Cavosi, lleva a escena un suceso real, el de una madre que mata a su propio hijo drogadicto después de haber sido maltratada repetidamente por éste:

Era un tema sconvolgente, con profonde sfaccettature umane. Era anche adatto alla mia sensibilità, sia perché potevo continuare a esplorare il mondo femminile/materno -un tema ricorrente nella mia poetica- sia perché mi dava modo di affrontare una problematica così difficile e spesso trascurata -l'impegno civile è sempre stato uno dei motivi principali che mi hanno spronato e mi spronano a scrivere. (Cavosi, *Manufatturae.it*)

Un tema verdaderamente recurrente en Cavosi el de la maternidad, pero siempre desde una perspectiva muy concreta, la maternidad como privilegio,

intesa come compito generativo e fondante per la conservazione della specie, significa esercitare una potenza salvifica che può essere concepita tanto all'interno quanto al di fuori della storia. Alle donne viene dunque riconosciuto il diritto di emanciparsi dalla situazione epocale, partecipando della divinità insita nella creazione e riuscendo a trasmettere nuova linfa ai posteri in armonia con la dimensione originaria e primitiva dell'esistenza. (Matteis, 2004: 33)

Éstas son las madres que nos vamos a encontrar en las dos obras que estudiaremos a partir de aquí: Erodíade en *Diario ovulare d'Erodíade* y Sara en *Anima errante*. Obras en las que la maternidad y el amor -el amor de madre, el amor al cónyuge, el amor a los demás- están en el centro de la historia a través de estas dos mujeres universales cuya

capacità di essere si lega a una richiesta infinita di amore che pervade tutto il teatro dell'autore meranese nella convicción que l'inappagamento affettivo sia la ragione primaria di ogni catastrofe personale. (Matteis, 2004: 33)

3. L'ASPETTO NERO DELLA LUNA

CHISSÀ se avrò figlia prima della menopausa. Ma forse di FIGLI non ne ho mai avuti... per lo meno come la genTE norMale li intende. (Cavosi, *Diario*: 48)

Diario ovulare d'Erodiade es el primer texto de la *Trilogia della luna*. Un texto dedicado como dice el propio autor, a la cara negra de la luna, a la figura de la mujer madre más cargada de negatividad. Un texto

feroce e ironico, drammatúrgicamente in bilico tra letteratura e teatro. Un diario dentro il quale 'l'aspetto nero della luna' explota en una sua parossística autorrepresentazione e condena. (Cavosi, 2003: 123)

Realmente esta obra es muy particular ya desde el propio título, diario, lo ha denominado Cavosi: habla Erodiade, en primera persona, casi siempre en presencia de su hija, autista. Además, en vez de estar dividido en escenas, en actos, en cuadros o en algo similar, este texto se presenta estructurado cronológicamente, cada escena, por así llamarla, respondería a una entrada en el diario de Erodiade -agosto (A), marzo, aprile, maggio (A), maggio (B), giugno, luglio, agosto (B), appunto da incollare ad una pagina del diario, settembre. Siguiendo esta estructura de diario, suponemos que todo lo que narra -y a veces representa- ha ocurrido antes, no está ocurriendo en el momento en que lo narra; por tanto, los diálogos en que aparecen las dos figuras masculinas, Giovanni, el marido de Erodiade, y el hermano de éste, en cuya casa vive toda la familia, pertenecen al recuerdo de Erodiade, por lo tanto han pasado a través del filtro de la memoria y de la particular perspectiva de la protagonista.

Pero independientemente de la estructura de la obra y de las peculiaridades técnicas de ésta¹, el tema recurrente de Cavosi, que es el que aquí nos interesa, el de la figura de la mujer en cuanto madre, aparece desde las primeras líneas: Erodiade, al igual que hará a lo largo de la obra y siempre de la misma manera, aparece lavando a su hija en la bañera. La lavará continuamente en su obsesión por dejarla limpia, por dejarla blanca. Limpia de pecado, blanca porque se le ha cubierto de suciedad, porque la madre la ha entregado como prenda a su tío y éste abusa de ella día tras día, en espera de que su madre se entregue a él. Una espera que se revelará vana. Una espera que supone la condena de la hija. Una hija que sólo confía en su madre. Una madre

1)Es muy interesante la presencia a lo largo de toda la obra de la telecámara: el marido de Erodiade está obsesionado con filmar a la mujer, continuamente, en todas las posiciones que permite el cuerpo para realizar el acto sexual y con todas las variantes posibles que permite la entrada de otros participantes en el juego erótico, fundamentalmente prostitutas de todos los colores. Todos los actos sexuales llevados a cabo durante los años de relación, desde el acto más puro del matrimonio hasta los más deshumanizados, han sido filmados y proyectados en las paredes y en los techos de su casa. Una y otra vez. Hasta el propio suicidio de Giovanni, hasta la danza macabra y el ritual de cortarse el clítoris de la hija, hasta la preparación para el funeral del cadáver de éste. Todo se ha filmado y todo lo proyecta una y otra vez Erodiade desde su desesperación. Se trata, de una obra teatral sí pero con muchos elementos de la narrativa en primera persona -diario- y del cine.

que la entrega a la lujuria de su tío. Y un padre que está obsesionado con el cuerpo de Erodiade. Que no va a poder defender a su hija de esos abusos y que se suicidará, quizás, también por ello. Ésta es al situación de la hija. La de la madre también es desesperada, al límite: una mujer a la que se ha reducido a la nada, convertida en un cuerpo que no es más que su jaula, su cárcel, y por el amor de un hombre, de Giovanni.

Una historia evidentemente inspirada en la historia de Herodías², casada con el hermano de Herodes pero concubina de éste, madre de Salomé, la famosa bailarina Salomé, cuyo baile de los siete velos, a instancias de la madre, embelesará al propio Herodes y supondrá el fin de San Juan.

Prendendo spunto dalla vicenda biblica della principessa ebraica Erodiade, l'autore italiano ha dato alla storica tragedia una lettura più moderna rivoluzionando il ruolo dei personaggi. (teatro.lospectacolo.it)

Muchos puntos en común, por tanto, entre esta Herodías y nuestra protagonista italiana, *una novella Erodiade bulimia e prigioniera della sua realtà* (Matteis, 2004: 39) tomada en plena lucha consigo misma, en primer término, y también con su hija. Una madre creadora de vida, pero también destructora. Es el lado oscuro de luna.

4. LA FACCIA BIANCA DELLA LUNA

Donne? Siamo ancora donne, io e loro? (...) Noi donne aspettiamo, in questa sala d'attesa d'ospedale, aspettiamo che i muri parlino, che quella porta a vetri si apra... aspettiamo: per portare a termine la nostra gravidanza. (Cavosi, *Anima*: 57)

La protagonista de *Anima errante*, el segundo texto de la trilogía es Sara, una joven embarazada, una mujer que lleva en su vientre un hijo que seguramente no llegará a nacer y que, si lo hace, será deforme, casi inhumano. Así se presenta la situación existencial de Sara, una mujer que considerará la vida de su hijo como lo más importante en su vida, como lo que podrá dar significado a su existencia, a pesar de toda la desgracia ocurrida -un accidente lo ha cubierto todo de dioxina: su marido sufre las consecuencias de momento en su propia piel, ella lleva la herida en su vientre y más adentro, en el alma. Una mujer cuyo amor por su hijo será más fuerte que toda desgracia ocurrida o por suceder. Este texto es, para el autor, el otro lado de la luna, el lado luminoso:

In contrapposizione a *Diario oculare d'Erodiade* ho scritto *Anima errante*, dove la protagonista coglie il senso della vita attraverso un'accettazione subliminale della morte, in una struggente identificazione con la stessa Beata Vergine. (Cavosi, 2003: 123)

Sara desea a su hijo por encima de todo, sin él ella no puede considerarse una mujer porque no se puede llamar mujer a un ser que es capaz de dar muerte a su propio hijo, aunque nadie pueda nunca recriminárselo.

Il desiderio di maternità come affermazione di se stessi, testimonianza della propria adesione alla vita e prova del talento creativo di un corpo fecondo ritorna in *Anima errante*. (...) Il suo percorso spirituale a tutela dell'essere umano che la abita si

²Herodías ha inspirado también varias obras de uno de los grandes dramaturgos contemporáneos italianos, Testori.

sublima in un'identificazione con la Madonna nella condivisione della perdita e del sacrificio del proprio figlio. (Matteis, 2004: 15)

5. LE DUE FACCE DELLA LUNA

Lo Spazio mi ha sempre fascinato. Il suo silenzio, la sua dimensione inafferrabile e metafisica. Il moto continuo del bene e del male che in forma di stelle e buchi neri distrugge e ridisegna instancabilmente l'universo. Esplosioni di luce e oceani di tenebre sono continuamente in lotta tra loro, a volte invadendo i confini l'uno dell'altro fino a confondersi, a volte fortificando le proprie posizioni in campi ben distinti, come le due facce della luna, quella bianca e quella nera. (Cavosi, 2003: 123)

La luna siempre a estado asociada a la mujer, a lo femenino: sus fases se corresponden con su periodo de menstruación e incluso con las tres etapas fundamentales de su vida: la doncella con la luna creciente, la mujer en edad de procrear con la luna llena y la anciana con la luna menguante.

La luna representaba a la Gran Diosa Madre Gestadora, la Materia Primordial, la Matriz Generadora, el Principio Femenino. El principio. Pero, también la luna, aparece como destructora, es la destrucción de las formas gastadas, imprescindible para poder ser de nuevo creadora.

Para el hombre antiguo la luna era símbolo de la verdadera esencia femenina, mientras que la esencia del hombre era, por contraste, de carácter solar. Ese principio femenino controlaba tanto la vida física como la psicológica de la mujer. La íntima conexión entre el rito de fertilidad femenino y la luna estaba en muchos casos asociada con determinados órganos femeninos³ tales como los senos, útero y ovarios, además de su estrecha relación con el proceso de gestación y del parto.

Al contrario que el sol, la luna es variable y sigue un orden diferente, es inconstante y variable como también lo es el mundo psíquico de la mujer. La luna, y con ella la mujer, está sometida de forma natural a ciclos. En el transcurso de cada ciclo completo, la energía de la mujer va variando: primero aumenta hasta llegar a su esplendor y luego vuelve a decaer para renacer de nuevo. Renovación de ciclos, cambios de energía que afectan tanto a la vida física y sexual como al mundo psíquico y espiritual femenino.

Por eso, la luna será también símbolo de la mujer en la obra de Cavosi, con todo lo que ello supone, con sus ciclos, con su energía, con sus lados más oscuros o más iluminados. Y la mujer tiene su reflejo en esa luna, la misma que podían ver nuestras antepasadas y las de éstas, hasta el principio de los tiempos.

6. UNA MADRE NON PUÒ RIFIUTARE LA CROCE

Sara está embarazada, pero algo ha ocurrido que ha trastocado el orden natural de las cosas. Ha habido un accidente en Seveso, el lugar donde viven, y la dioxina se ha extendido y ha dañado todo a su alrededor. Todo. Probablemente también haya

3)En el primer texto de Cavosi, se hace hincapié sobre todo en los ovarios, de ahí el título, *Diario ovulare d'Erodiade*, mientras que en la segunda obra se habla fundamentalmente de vientre.

afectado a su hijo. Al hijo que lleva en el vientre. Las posibilidades de que nazca con grandes deformaciones, si es que llega a nacer, son muy altas, aunque nadie realmente sabe qué es lo que puede pasar. En el tercer mes de embarazo Sara se enfrenta a la mayor decisión de su vida: darlo todo por perdido y abortar o seguir adelante con su embarazo pase lo que pase. La desesperación de la protagonista, que se alza en representación de otras tantas mujeres que están pasado por lo mismo, es trágica. Porque se encuentran solas ante esa gran decisión, como veremos. Sólo ellas podrán decidir sobre la vida o muerte de sus hijos. Nadie les puede tender una mano: ni la ginecóloga -la ciencia, el avance, el progreso, la medicina- ni sus parejas; quizás, como vemos en el caso de la protagonista, sólo una persona puede decir la palabra que esperan: otra madre como ellas, la madre que ha sufrido más que nadie en el mundo, la Virgen María.

Pero mientras esta voz se hace evidente para Sara, hay una pregunta que se repite y se repite mientras espera en la sala de espera de ginecología: *Siamo ancora donne, io e loro?* (Cavosi, *Anima*: 57). Porque ¿qué es una mujer al que se le quita, por algo que viene de fuera, al hijo que lleva en el vientre? ¿Se le puede llamar mujer a la persona que tiene que decidir que su hijo no nazca? ¿A la que tiene que dar muerte, conscientemente, a su propio hijo? ¿Hay alguien que pueda pedir eso a una madre?

Sara no es capaz de entrar en la consulta de la ginecóloga, el miedo a la respuesta se lo impide; observa a todas esas mujeres que entran y salen, todas iguales, y en todas espera encontrar una esperanza, un filo de esperanza: *Forse se possiamo sperare* (Cavosi, *Anima*: 58), pero todas salen inclinadas, cabizbajas:

Una ad una entrano in quella porta, una ad una escono. Curve, appena appena. (...) Non voglio entrare. E se mi dicono che devo abortire? Io ho bisogno di mio figlio. Il figlio che porto in grembo. (Cavosi, *Anima*: 58)

Sara tendrá que ir pasando por distintas pruebas de fuerza. Una ya la ha pasado: se ha enfrentado con la medicina y de ese lado no hay esperanza porque *il bambino può nascere. Bisogna vedere come* (Cavosi, *Anima*: 59). La segunda prueba es la del marido, Davide, y su continua insistencia: *Cosa vuoi fare?* Una pregunta cargada de tragedia y de peso, de responsabilidad, que encierra el fin de los sueños, el fin de la vida y la incertidumbre sobre la posibilidad de poder recomenzar tras ello. La insistencia continúa:

Vuoi che ti nasca un figlio con la testa di lepre, che ti nasca un bambino con le zampe di cane. Per chiamarlo poi come? Uomo? Coniglio? (Cavosi, *Anima*: 60)

Los hombres de las protagonistas tanto de *Diario* como de *Anima* enarbolan la bandera de su propia dignidad, de la dignidad del hijo, de la posibilidad de dar a su hijo una vida normal:

Quello che noi abbiamo subito non dobbiamo farlo subire anche ai nostri figli. (Cavosi, *Anima*: 60)

Cosa credi che abbia paura di avere un figlio Down? Quello che non voglio è qualche cosa che non sia nemmeno un figlio. Non voglio essere il padre di un condannato. (Cavosi, *Anima*: 70)

Como si esa dignidad estuviera por encima de la vida, como si nuestro sufrimiento, o mejor, la posibilidad de sufrir por ese hijo deforme, fuera más importante, más grande, que darle a ese niño la posibilidad de nacer, de vivir. Ante ello Sara, que se

siente proyectada en la vida de su hijo, se rebela con todas sus fuerzas:

Quanto l'abbiamo voluto questo bambino, quanto? (...) Conta invece... come conta la nostra vita. La sua come la nostra, tutta la nostra vita. Da quanto siamo stati concepiti ad oggi. Il disastro della fabbrica compreso. (Cavosi, *Anima*: 60-61)

Los riesgos hay que correrlos si hay algo que realmente queremos, no nos podemos dar por vencidos, grita Sara con todas sus fuerzas, viéndose sola, abandonada en su decisión de mantener a su hijo con vida. Se trata de una vida que ha comenzado y no será ella la que la corte. Sara no tiene más opciones, no existe la palabra volver a empezar, ni suprimir, ni desistir:

Ricominciare è il peggior perché io non ho mai smesso di considerarmi un essere umano. (...) Io non voglio buttare via niente della mia vita. (Cavosi, *Anima*: 61)

En pocas páginas Cavosi nos deja bien claro la soledad en la que se encuentra Sara. Del diálogo entre los dos cónyuges sale a la luz la imposibilidad del marido de continuar con el embarazo de Sara, sus palabras son tajantes:

Io non lo voglio il bambino, non questo. (Cavosi, *Anima*: 63)

Ese hijo le recordaría siempre, le haría revivir esa pesadilla en la fábrica, esas consecuencias de las que todavía no consigue intuir la mitad, ese hijo le ancla a esa horrible realidad que se ha cernido sobre ellos, así de repente, sin previo aviso, sin culpa alguna.

Para Sara, el hijo es la salvación, es el que le da sentido, es lo que quiere, no quiere renunciar a él a ningún coste. Sin embargo, para Erodiade la hija la recubre de culpas, de sentimientos negativos, es como si en la enfermedad de la hija, que es autista, se encerraran todos los pecados de la madre, como si la hija estuviera allí sólo para recordarle lo que no es, lo que no ha podido ser y todo lo negativo de su vida.

Erodiade sólo puede hacer una cosa, lavar y volver a lavar a su hija, lavar la suciedad que las circunda, lavar esos pecados que la hija no puede cometer porque no tiene la inteligencia, ni tampoco la voluntad ni la edad, de hacerlo y a los que ella le ha abocado, a los que ella le ha condenado, porque, al igual que Sara tampoco Erodiade va a poder salvar a su hija, no le podrá ahorrar ese sufrimiento, esa condena día a día, ese morir siempre en la cruz. De la misma manera que Sara revive lo que vivió la Virgen María con la muerte de su hijo, también Erodiade revive cada día ese sacrificio de su hija:

Tu sei stata malata, io lo sono diventata. Grazie a te (...) Non ti sopporto più, sei volgare e stupida... sei una puttana, più troia di chi t'ha fatta. Sei stupida, come sempre. (Cavosi, *Diario*: 17)

Sin embargo, algo le une a ella:

L'ho aspettata tanto, cullata nel mio ventre, deposta in una culla d'oro. (Cavosi, *Diario*: 17)

Las dos mujeres sienten algo muy parecido al fin y al cabo: sólo pueden defender al hijo cuando lo llevan dentro, una vez que sale, la vida es demasiado dura, no hay defensa alguna. Además, en el caso de Erodiade su hija es autista, no habla, sólo recita, sólo dice los precios de los productos que etiqueta en el supermercado, no puede gritar, no puede contestar a la madre, no puede librarse por sí misma de la situación en la que se encuentra:

E taci una buona volta! Muori,... muori con tua madre, muori per sempre. Non ti accorgi di come la tua voce m'offenda: è un fiume continuo, marcio come una palude, la tua voce e io devo lavarti e lavarti ancora. Sarà che sono ambiziosa e voglio rivedere la tua pelle bianca, immacolata, voglio cancellare anche i peccati, strapparti i pensieri, chiuderti la passerina e la bocca. Sei la mia bambina, dimmelo che sei la mia bambina, non lo senti come ti abbraccio, come ti stringo, ecco, ecco: bacio i tuoi seni, mi soffoco al tuo ventre, chiamami mamma, una volta sola... (Cavosi, *Diario*: 18)

Los dos textos están repletos de porqués, son gritos de madre en busca de un sentido, a la vida, quizás:

Perché mi ostino a lavarti? Perché prego per te la notte? Perché ti lavo? Perché ti pulisco? Giorno dopo giorno, di ora in ora per sempre. (Cavosi, *Diario*: 18)

Es esta repetición tanto de los porqués, como de hacer ahora lo que se ha hecho siempre, ahora para siempre, así era antes, así es ahora, tanto la Virgen como Erodiade o como Sara, es la Madre con mayúsculas la que sufre por su hijo, la que siente que no puede defenderlo, la que se siente culpable del destino de su hijo. No importa lo que se encuentre alrededor de ellas, la situación social, la época histórica, el perfil de la mujer: los sentimientos no han cambiado. No importa si el mal viene de ellas, como es el caso de Erodiade -su amor por su marido le ha cubierto de pecado-, o de fuera, de algo que no tiene que ver con ellas, como sucede a Sara, ellas no pueden impedir -ni siquiera Sara cuando se cambia por la Virgen María y sabe lo que le espera- que ese mal, esa muerte real o muerte metafórica como la de la hija de Erodiade, ataque y haga sufrir a su hijo, a ese hijo que todas llevan en el vientre y en el que proyectan sus sueños, sus ideales, su vida al completo.

Es el amor el que lleva a Sara a luchar por su hijo, aunque no tendrá nunca la certeza de si será viable o de qué será lo que va a engendrar. Es el amor el que lleva a Erodiade a lavar y volver de nuevo a lavar a su hija después de cada violación por parte de su tío. Es ese amor el que desencadena la pesadilla: la de Sara en busca de una palabra que le ayude a decidir lo que en lo más profundo tiene decidido y que le permita poner encima de sus hombros toda la responsabilidad que eso conlleva. La pesadilla de Sara en busca de un milagro. Es también la pesadilla de Erodiade que se encuentra día a día como testigo mudo de la mutilación primero de su cuerpo y después del de su hija, sin mostrarse capaz nunca de salir de la situación, como si de un rito se tratara, siempre repitiendo lo mismo, siempre haciendo lo mismo.

Son las dos mujeres, tan diferentes y tan parecidas, las protagonistas absolutas de estos textos de Cavosi. Y. al lado, sus hombres, sus maridos, sus amantes, sus antagonistas, presentes y ausentes, sobre todo ausentes, porque no tomarán decisiones o porque las decisiones que tomarán poco tienen que ver con el amor, sino más bien con el miedo. Hombres que no saben llevar sobre sus espaldas el peso de la vida: Giovanni en *Diario* se suicida y el marido de Sara deja que sea ella y sólo ella la que tome la decisión, eso sí presionándole para que no haga lo que ella tiene decidido hacer. Son hombres sin peso, que no consiguen hacer más que daño: a Erodiade la ha convertido en un trapo, la ha destruido como mujer, a Sara le intenta quitar lo único que da sentido a toda su vida, a lo que ha vivido y a lo que le queda por vivir.

Erodiade es el lado negro de la luna, esa maternidad que también es destrucción. Sara es el lado blanco de la luna, es la pureza personificada, la maternidad que engendra

por encima de todo, que da vida.

Erodidade tiene una hija, una hija autista a la que se dedica por completo, una hija que sacrifica, que da al hermano de su marido en su lugar. Un sacrificio que se repite día a día de forma cruel y consciente:

e vai da tuo zio... vai. Come sempre. (Cavosi, *Diario*: 21).

Ella es tan sólo una niña. Con un cuerpo que empieza a ser de mujer. Pero sin voluntad. Un sacrificio mudo, obediente, dócil. Cada día Erodiade lava a su hija y la entrega a su tío, en su lugar. Se odia a sí misma por ello. Pero continúa. Y refleja en su hija lo que ella siente. Espera un grito. Espera un acto de rebeldía por su parte. Pero ni la hija ni ella misma reaccionan. Todo se repite de la misma manera. A pesar de que, quizás, las cosas podrían ser distintas. Sabemos que el tío a la que quiere es a la madre, a la hija de ésta sólo la posee para hacerle daño, para obligar a Erodiade a estar con él. El marido, Giovanni, intenta también sacarlas de ese círculo, pero ella sabe que es demasiado débil, que no puede defenderlas y se niega obstinadamente a salir de ahí.

Maledetto il giorno che ti ho fatta, maledetto chi ha potuto farmi legare a te. (...) Non è stato facile vivere, allevarti quando tu non eri ciò che cercavamo, quando io non ero nulla, quando nulla era tuo padre... un nulla... un nulla... il niente di un nulla... tanto quanto lo è ora tuo zio. (Cavosi, *Diario*: 18-19)

Erodiade siente una doble atracción por su hija, por un lado, quiere, es más lo necesita, destruirla, acabar con ella. Sus palabras son muy fuertes, casi caníbales:

Vorrei poterti mangiare, digerire, vorrei fare a pezzi la tua carne e come una fiera divorarti. (...) Non credo d'amarti, ma ho voglia di possederti. (Cavosi, *Diario*: 18)

Palabras que se nos revelan más fuertes, más trágicas porque las pronuncia delante de su hija:

Ti guardo e mi guardo allo specchio e voglio affogarti dentro questa tinozza. (...) La mamma ti affoga. (...) La mamma pone fine al tuo tormento, la mamma è buona, è mite, sa quello che è bene per te. La mamma ti riempie d'amore. (Cavosi, *Diario*: 18)

La intenta ahogar, la tiene un tiempo bajo el agua, casi lo consigue. En medio de ese acto brutal de destrucción -una madre que ahoga a su propia hija indefensa- Erodiade invoca el amor, el amor precisamente de madre. Una madre que le dio la vida y que ahora intenta quitársela. Por amor.

Non era meglio che tua madre ti affogasse, non era meglio? Che cosa ci stai a fare ancora nel mondo? Hai già subito tutto quello che potevi subire. Nessuno mi punirebbe per questo. (...) La morte non è così terribile, può essere dolce, può essere tutto. Lo è stata per tuo padre, lo sarà anche per noi. (Cavosi, *Diario*: 20)

Pero no conseguirá hacerlo. Es un acto que retorna una y otra vez con fuerza en el discurso de Erodiade, este monólogo que entabla consigo misma, casi siempre delante de su hija. La muerte. De la hija y de sí misma. Un acto que no puede consumar, por mucho que lo intenta, Y una petición:

Avrò mai il tuo perdono, avrò mai la tua riconoscenza? (Cavosi, *Diario*: 19)

Los maridos de los dos textos tienen mucho en común. En un determinado momento deciden irse de ahí, volver a empezar. El marido de Erodiade en un momento determinado se da cuenta de lo que está pasando con la hija y culpa directamente a la

madre:

Giovanni: In questa casa scopi e prostituisci tua figlia! (...) Tu hai permesso che accadesse tutto questo... (...) La realtà è che tu sei una puttana e vuoi che tua figlia sia come te. (Cavosi, *Diario*: 36-39)

Io: Giovanni... perché non mi lasci ai miei pensieri... ai miei sogni, alle mie preghiere e ci teniamo la nostra vita.

Giovanni: Non posso più... non è più possibile. (Cavosi, *Diario*: 37)

Este diálogo que realmente se desarrolla tan sólo en la cabeza de Erodiade, en su reconstrucción del recuerdo, va tomando cada vez más fuerza:

Giovanni: Stai sacrificando nostra figlia con le tue ridicole 'preghiere'.

Io: Tutti stiamo sacrificando la nostra vita.

Giovanni: Non hai diritto d'usarla questa bambina. (...)

Io: La dignità che volevi dare a tua figlia dovresti darla a te stesso. Tu non sei un uomo (...)

Giovanni: Tuo padre è troppo debole per proteggerti, troppo debole... (Cavosi, *Diario*: 40)

Palabras que se rebelarán trágicas cuando a continuación veamos que no va a encontrar otra opción que el suicidio: se va a ahorcar en el baño -en el lugar donde madre e hija realizan el ritual diario de lavarse antes y después de ser ensuciadas- y será precisamente la hija la que lo encuentre y la que lleve a cabo una danza macabra ante el cadáver de su padre. Una danza que tendrá su culmen en otro rito todavía más atroz: con un trozo de cristal se va a cortar el clítoris para comérselo después:

Alzò il braccio insanguinato brandendo quel piccolo lembo di carne. Lo mangiò... teneramente ... come un bimbo mangia il suo gelato al pistacchio. (Cavosi, *Diario*: 43)

7. NON HO PIÙ SOGNI, SOLO REALTÀ

Dos mujeres reducidas a la nada. Sin sueños. Sin esperanza. Abocadas a repetir el mismo rito día tras día. Por un lado, Erodiade: el abuso sexual de la niña por parte de su tío con el consentimiento de la madre y el continuo lavar ese cuerpo de niña por parte de su madre. Sin dignidad. Sin humanidad. Madre e hija: *La tua zoccola pisciata dalla testa ai piedi* (Cavosi, *Diario*: 23), como ella misma se define, esa es su realidad. Eso es lo que son, madre e hija.

Giovanni: Sei bella e brava, non c'è una puttana brava come te...sei un animale.

Io: Vuoi che sia una tigre, un leone...una tartaruga? Un serpente? Una zoccola. La tua zoccola pisciata dalla testa ai piedi. (Cavosi, *Diario*: 23)

La niña se convierte en el único lazo de unión y desunión entre la madre y la realidad.

Lui: Tu puoi rinunciare a tutto, ma non a me. Tu non potresti vivere senza di me.

Io: ...né tu senza mia figlia. (Cavosi, *Diario*: 28)

Ti vuole bene la tua mamma. È un'ape gentile che ti regala il suo miele. È una piccola sorella che cerca di difendersi... Cosa sarei senza di te. Che cosa? (Cavosi, *Diario*: 29)

Por otro lado, Sara, transformada en la Virgen, consciente de que ésa es la cruz de las madres: la madre que no puede defender al hijo de la muerte, de ese vendaval, de la malformación, de ese desierto que se apodera de todo. Una mujer a la que le han comido el alma:

Quel veleno è talmente sottile che ti distrugge anche l'anima. Io non ce l'ho più... l'anima... da quando è scoppiato tutto questo... (...) la diossina mi ha mangiato l'anima. La sto cercando, l'ho cercata, ma non la trovo più. Cerco i fiori blu della mia infanzia e non trovo più nemmeno quelli. La diossina non so se faccia male al bambino che porto, ma a me sta togliendo tutto anche il mio passato. Sai che significa non avere più passato... significa essere monchi, essere ustionati, essere senza amici, senza nessuno, significa convivere con un Dio malato, pronto per una clinica. Significa stare peggio dei condannati, loro almeno non hanno perso l'anima. Io sì, io sono lucida ma non sento più voci, vedo tutto blu senza coglierne la sostanza. (Cavosi, *Anima*: 73)

En Cavosi siempre ha sido importante el uso que hace de los colores, el cromatismo en su teatro. Los textos de su trilogía no son una excepción: *Diario* y *Anima* está repletos de colores: blu, rosso, bianco y nero. Ésos son los colores de la luna. Pero ¿de qué color es el alma perdida? Como la cara oscura de la luna queda reflejada en el primer texto, será aquí donde nos encontremos con sus colores: el rojo, el blanco y, al final, el negro que lo cancela todo.

Comencemos con el rojo, el color de la pasión, del eros, del fuego... de la sangre:

Hai un clitoride che sembra il pene d'un coniglio. Ci sono terre in cui viene sacrificato. Lo sapevi? Sacrificato... Rosso, rosso, rosso è il sangue, più rosso del mestruo, più del cuore: è un rito sacro, una conquista. Un modo di diventare donna. (...) Rosso il fuoco. (...) Rosso, rosso l'amore, rosso il macinato, rosso la gola di un leone. (...) Oceani di porpora. (Cavosi, *Diario*: 33)

El blanco de la pureza que se ansía:

... il bianco di questo sole è insopportabile. Bianco, bianco, bianco. Io voglio essere bianca, questa casa deve tornare bianca. (...) Bianco, bianco è tutto bianco, mi sembra d'aver le mani che colano d'albume. Il tuo corpo è bianco, ma non abbastanza! Hai mai lavato un morto?... ti si toglie ogni pensiero quando lavi un morto, ogni sospiro... ogni preghiera. Ti si toglie tutto, si strappa l'anima e ti senti di gesso, di marmo, ti senti bianca. (Cavosi, *Diario*: 44)

Y, finalmente, el negro, el color de la tierra, de la muerte:

La terra non lo prenderà tuo padre. La terra nera... (...) La terra è piena di fiori gialli e blu. È umida, è nera. Nera. Nera. Quasi da non vedere i fiori. (...) La terra è nera. Nera come il nimbo nero che apparve sulla testa di Giuda prima della fine, è il mantello di Eva scacciata dal paradiso, è la tua lingua acre, Giovanni, che mi ritrovo in bocca ogni volta che ti ripresenti. Vorrei morderla e mangiarla la tua lingua. Mi entra dentro senza rispetto, senza il mio pensiero. Le violenze che tutti i giorni mi usi vorrei ricadessero sulla tua lingua nera. Che tu possa perdere tutte le parole e tutti i verbi. Pensare che ti ho "sposato"... Forse speravo saresti stato il custode dei miei sogni. Perché io voglio sognare, voglio sognare sempre, per afferrare quei fiori oltre la terra nera... (Cavosi, *Diario*: 49-50)

El color de una realidad sin sitio para los sueños:

Non sogno più. È tutto nero, vedo quei fiori gialli e blu, ma nient'altro. Allungo la mano per afferrarli ma invano... (...) Giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu, giallo e blu. Mi concentro: oltre il giallo ci sono i sogni oltre il blu ci sono i ricordi dei sogni. Giallo e blu.

Mi concentro sul Giallo: canarini, strisci di tigri, libri polizieschi, dolce al mascarpone.

Il blu mi sfugge. (Cavosi, *Diario*: 50)

8. LE DONNE SONO LEGATE AI MIRACOLI COME IL MARE ALLA LUNA

Erodiade y Sara se refugian en la oración, en un orar que los personajes masculinos no van a entender nunca. En el caso de la protagonista de *Anima errante* la Virgen es la destinataria de sus rezos, es de ella de quien espera el milagro, mientras que Erodiade cree en los ángeles:

Gli angeli non colpiscono, non feriscono, non ti usano (...) non si stancano, ti cercano sempre. Gli angeli non si commuovono ma ti aprono il cuore. (...) (Cavosi, *Diario*: 32)

Unos ángeles que no son otra cosa que la personificación de la esperanza, de la ilusión, de los sueños que las mantienen vivas:

I ricordi sono gli angeli, i sogni, i sospiri fatti davanti allo specchio, le formiche a cui do fuoco con lo spirito sul balcone di casa. Quanti angeli volano tra le cose non dette. Quante formiche percorrono instancabili la stessa strada, sempre quella, per linee rette, giorno dopo giorno, ora dopo ora. (...) Gli angeli sono felici, come tua madre. (Cavosi, *Diario*: 32)

Los ángeles son los protectores, los guardianes del desierto. El desierto, el lugar donde se concentra todo lo negativo de nuestras vidas, donde se acaba con esos sueños y esas pocas esperanzas, es la morada del dolor, para Erodiade:

Gli angeli sono i guardiani del deserto. Non lo fanno entrare in questa casa, lo tengono lontano. Per ogni granello di sabbia c'è un angelo, serafini, cherubini, troni, principati, dominazioni tutti impegnati a controllare il deserto. Perché sotto la sabbia ci sono mari di noia, ci sono le urla soffocate dei morti, c'è la polvere incolore dei dannati. C'è la nostra carne senz'anima che si consuma, che marcisce. Sotto il deserto c'è dolore, ci sono le nostre ansie, la consumazione della nostra gioia. Sotto il deserto non ci sono corpi caldi e braccia forti, non c'è sesso, cibo, non c'è amore. Quanta inedia c'è sotto ogni granello, quanto orrore. (Cavosi, *Diario*: 32)

A esos ángeles que van a mantener lejos de madre e hija esa arena, ese desierto, se tienen que aferrar, es lo único que les queda. De ahí, la imprecación de la madre a la hija:

Dobbiamo credere negli angeli figlia mia, non abbiamo altra scelta. Non dobbiamo cedere mai. (...)

Chi posso pregare? Chi? Chi posso invocare? A chi sacrificare per avere una figlia, uno sposo, una vita... (Cavosi, *Diario*: 33)

Pero esa arena del desierto avanza sin tregua en la vida de madre e hija. En alguna ocasión Erodiade se muestra capaz de limpiar la arena, de sacarla de sus vidas

con ímpetu. Pero llegará un momento, al final de la obra, en que ya no lo conseguirá, se habrá dado por vencida y dejará, al igual que sus ángeles, que la arena lo cubra todo. Hasta ese momento, la protagonista había podido aferrarse a esos sueños, pero la muerte de Giovanni marca también el final de los sueños:

I sogni sono poco più che materia cerebrale.

I sogni sono poco più che frattaglie di polmoni, forse i sogni sono il cuore di un'oca, grasso come il suo fegato.

I sogni sono una corolla di fiori gialli e blu.

Mi hai tenuta in un carcere profondo. Legata polsi e caviglie. Ed io voglio sognare ma in realtà non sogno, ho perso i sogni.

Non sogno più. Mi hai fatto perdere i sogni Giovanni. (...)

I sogni sono como il tuo cervello che ho appena frantumato. Ti ho spaccato la cassa cranica ed è uscito il tuo cervello. L'ho sparpagliato per tutta la stanza... (l'ho mangiato). Volevo riappropriarmi dei miei sogni che tu mi hai negato.(...) (Cavosi, *Diario*: 50)

Ese acto de destrucción y de canibalismo -destrozar el cráneo de su marido muerto suicida y comérselo después en un rito feroz y cargado de sexualidad- marcará el final de *Erodiade*. Adiós a los sueños, adiós a la vida. Pocas páginas antes nos habíamos encontrado con otro acto muy parecido y también, como éste, cargado de simbolismo: el de la danza macabra de la hija ante el cadáver colgante de su padre y el ritual del clítoris: se lo arranca brutalmente con un trozo de cristal y después se lo come. Primero la hija, luego la madre. El desierto entra inevitablemente. Ya no hay ángeles que lo puedan frenar.

Esto por lo que respecta al primer texto. Si pasamos ahora a *Anima errante* nos encontramos con una situación y una mujer madre muy diferente; sin embargo, hay elementos que se repiten en las dos obras. En las dos primeras escenas Cavosi nos ha presentado la situación y a los personajes, nos ha puesto de frente a una Sara que está sola, sola ante su decisión de llevar a término su embarazo, aunque ello no signifique que su hijo vaya a nacer, y si lo hace, que vaya a ser normal. Pero es un peso con el que no puede ella sola. Con el que no podría ninguna mujer, ninguna madre: engendrar a un hijo que está condenado a morir. Es entonces cuando Cavosi introduce una nueva dimensión, la de las almas, la de la oración, la de la religión: es la tercera escena *Almas* -y esta vez sin interrogantes, porque antes eran también los personajes, tanto hombres como mujeres los que se preguntaban si después de lo que había pasado seguían siendo hombres o mujeres, pero aquí ya no hay interrogantes: *Anime*:- la Virgen, la madre de las madres, la Madre con mayúsculas, la madre que es sinónimo de amor y de dolor, inseparablemente, irremediabilmente condenados a ir a de la mano:

Stiro il mio velo, il velo da sposa. Non voglio che prenda nemmeno una macchia. Non voglio che il nero veleno del mondo, sporchi il mio velo di lutto. Lo porto con me da quando son sposa, da quando son madre, amica e sorella. Io credo che quando son nata, col velo io venni pulita dal parto. Il dolore del mondo mi stringe al mio velo ma il velo lo voglio per stringerti a me. (...) Non voglio che un mondo di mezzo mi possa storpiare, cambiare, rendere uguale al veleno che affronto." (Cavosi, *Anima*: 63)

Palabras poéticas, líricas, llenas de dramatismo, de sufrimiento, de resignación

que las pronuncia María, pero que podría haberlas pronunciado nuestra heroína de mundo actual, Sara. Porque Sara y María son una misma, como veremos, aunque todavía pertenezcan a esferas diferentes.

La escena cuarta, Fiori?, Nos presenta a Sara en un prado desolado, es el jardín de su infancia, un mundo de colores y de olores, un mundo de palabras, de bellas palabras con sentido, convertido en un desierto de cal, de plástico y de destrucción, sin vida. Una metáfora clara de su situación. Incluso hay un momento en que una química pregunta a otra. *Chi è quella donna?* y la otra responde: *Nessuno*. (Cavosi, *Anima*: 67) Y esta mujer convertida en nada, sola consigo misma, se da cuenta de que puede esperar sólo un milagro:

Io aspetto. Lo proclamo davanti al mondo: io aspetto un miracolo. Prego la Madonna perché mi faccia questa grazia, mi mostri qualche cosa mi dica almeno una parola che abbia un senso... (...) io lo pretendo un miracolo, lo esigo! Perché devo essere lasciata sola a scegliere ciò che non voglio? Perché dovrei rinunciare a un miracolo? Perché non dovrei avere il figlio che porto in me? (...) Sei madre, e che madre, e nonostante questo tu non hai portato il tuo fardello da sola, sei stata aiutata, un angelo ti ha dato la certezza, aiutami tu adesso. (...) Me lo devi! Il mondo non può essere solo questo. (...) Mio marito ha tutta la ragione del mondo, finché tu non vieni. (...) Non sto chiedendo un evento straordinario, chiedo solo di essere rispettata, e con me la mia famiglia. Ma non perché io creda d'averne qualche cosa di speciale, al contrario chiedo la dignità dell'essere comune, la dignità della persona qualunque. (Cavosi, *Anima*: 64-65)

294

Sara tan sólo pide para ella lo que se lleva repitiendo para la mujer desde siempre, sentir ese perfume de las flores:

Il profumo... voglio ritrovare il profumo dei miei fiori. (...) I fiori di questo prato sono le voci forti della mia vita. Sono il sentire del mondo. Quel sentire che ritorna in te tutti gli anni. E ti parla e ti ascolta, nessuno al mondo sa ascoltarti meglio dei fiori. (Cavosi, *Anima*: 66)

Sara contrapone dos tipos de mujer, tal y como podemos comprobar en el diálogo que mantiene con la química:

SARA: Io aspetto un bambino, sa?

CHIMICA: Mi dispiace.

SARA: Le dispiace?

CHIMICA: ...beh certo, aspettare un figlio con tutto questo...

SARA: Ma lei non è una donna come me?

CHIMICA: Certo.

SARA: No, lei non lo è... è evidente. (Cavosi, *Anima*: 67)

La espera por el milagro continúa:

Vorrei un segno, una parola, magari pronunciata da te (dal marito). Perché i nostri giorni debbono essere esenti dai miracoli? (...) Io voglio un miracolo, lo voglio a dispetto di quest'assurdo silenzio a dispetto di tutto questo veleno. (Cavosi, *Anima*: 69-71)

Para Davide hay que afrontar la realidad, esto es lo que le reprocha continuamente a Sara, no se puede soñar, no se puede esperar que ocurra un milagro. Sin embargo, para ella las cosas son muy diferentes, por eso le dice:

Non mi lasci sperare, e una casa non è una casa senza speranza. (Cavosi, *Anima*: 71)

Esa esperanza, esa posibilidad de continuar soñando, de desear una vida para su hijo, aunque sea su condena, también se ve en Erodíade, con sus continuas oraciones, con su forma de rezar peculiar, por su creencia en los ángeles, ángeles que sólo ven ella y su hija. Son las figuras masculinas las que acaban con esos sueños, sueños de maternidad, sueños de esperanza, sueños de futuro, sueños de protección ante la indefensión en la que se encuentran estas mujeres y sobre todo, sus hijos. Mujeres que buscan un lugar donde sentirse amparadas, donde no llegue esa arena que al final lo va a cubrir todo en *Diario ovulare d'Erodiade*, donde no llegue este veneno en *Anima errante*. Sin sueños no se vive, no se puede amar, no se puede concebir, no se le puede dar la vida a un hijo:

Non ho fiori, non ho una vera casa, non ho più nulla... e il mio tempo va avanti. (Cavosi, *Anima*: 72)

Por eso, Sara hace la maleta -como veíamos que la hacía también María en dos escenas anteriores yuxtapuestas a la acción de Sara- y entra en la iglesia.

Hay un color, el azul, que aparece en los dos textos, pero sobre todo y de forma insistente en el de *Anima*. Blu es el color de las flores de la infancia de Sara, del infinito, de la quietud, del milagro. Por eso, Sara se aferra con todas sus fuerzas al color azul.

Le mie parole sono un interminabile pozzo blu ed io ci scendo lentamente, sono una chiocciola che dentro il suo guscio lentamente scende in quel pozzo blu, verso un'acqua blu come il mare. Sono una chiocciola col guscio sul ventre, un guscio dalle innumerevoli spirali, null'altro se non spirali sta sopravvivendo a me stessa grazie al veleno. Resteranno soltanto tante spirali concentriche come un pozzo che si tuffa nel bul. Questa sono io, ormai. (...) Sono settimane che mi trascino questo guscio, inesorabilmente, caparbiamente, sono settimane che cado in fondo al pozzo, sono giorni e giorni che mi aggrappo ad un colore che esiste ormai sono nella mia immaginazione. Un colore troppo blu per questo mondo dove si soffoca anche in casa propria, dove la nube ha cancellato il volto delle persone, dove la chiocciola non ha più la forza per articolare altre parole. (...)

I miracoli sono la sostanza del blu, sono il colore della quiete, dell'infinito. La mia anima era blu, paziente come il salire della marea, serena anche nell'attesa, irresponsabile come le ignare montagne lunari. Voglio che nasca il mio bambino, lo voglio quanto un mazzo di fiori del mio campo, lo voglio quanto voglio suo padre, quanto voglio la mia famiglia." (Cavosi, *Anima*: 73-74)

También el azul será el color que busque Erodíade, pero que no conseguirá encontrar: *Il blu mi sfugge*. (Cavosi, *Diario*: 50) En su vida sólo hay sitio ya para el negro, ni siquiera el rojo, ese tiempo ya pasó también.

9. UN FIGLIO PER UN FIGLIO, UNA MADRE AD UNA MADRE

Los textos son paralelos, las realidades que viven las dos mujeres, su carácter,

su vida, su relación con su hijo, tan diferentes, y, sin embargo, nos encontramos ante tantos paralelismos, ante reacciones muy parecidas, ante símbolos, ante colores, sensaciones y sentimientos iguales, dramáticos.

En distintos momentos de los dos textos, pero sobre todo en *Anima*, dada la continua repetición en que una madre es siempre una madre, se ponen en paralelo a todas las madres del mundo, como si se tratara de una sola:

Le donne sono legate ai miracoli come il mare alla luna. È un peccato credere in te? È un peccato sperare? Mio figlio è tuo figlio. Ignorando lui ignori te stessa. La mia concezione è la tua.” (Cavosi, *Anima*: 74)

La Virgen será todavía más clara al respecto:

Vuoi prendere il mio posto? Io mi caricherò il tuo fardello e tu il mio. (...) Un figlio per un figlio. Una madre ad una madre. (Cavosi, *Anima*: 74)

Un cambio que no es un cambio, porque al final la situación es la misma:

E questo è il progetto? È questa la vita? Un figlio m'è nato ed ora già muore. (...) Dov'è quell'azzurro d'un tempo lontano? Quel blu indefinito e sì sconfinato? (Cavosi, *Anima*: 77)

Hay un momento en medio de la escena 9 Il Golgota, ante la sombra de la cruz, que ese hijo, Jesús, se convierte en el niño que añoraba Sara, *un bambino che d'estate giochi sulla spiaggia con un bel costumino rosso*. (Cavosi, *Anima*: 71). Entonces era tan sólo un sueño, ahora se vuelve pesadilla, ante la realidad inescrutable de la muerte de Jesús, del otro hijo. Maddalena, Salomè, Marta y Maria hablan. Diálogo rápido, vertiginoso, lleno de angustia y de impotencia:

MADDALENA: Dov'è il bambino?

SALOMÈ: Gioca in spiaggia.

MARTA: È laggiù col costumino rosso.

MARIA: S'alza il vento!

MARTA: Non è un vento forte.

MARIA: S'alza il vento.

MARTA: Ma non è forte.

SALOMÈ: Il mare è più nero.

MADDALENA: Vola la sabbia.

MARIA: S'alza il vento.

SALOMÈ: Ritorna bambino!

MADDALENA: Si copre il viso con le braccine.

MARTA: La sabbia lo insegue e sembra lo debba colpire. (Cavosi, *Anima*: 77)

Como Maria, Sara dirá:

Il mio cuore è trafitto da spade e da lance, m'era stato predetto, ma era solo un bisbiglio, non ero pronta a coglierne il peso... e lo specchio del mondo s'abbatté su di me. (Cavosi, *Anima*: 79)

Una madre non può rifiutare la croce comunque una madre non può. (Cavosi, *Anima*: 79)

10. SONO UNA MADRE CHE NON È CAPACE DI DIFENDERE SUO FIGLIO

Questo è il miracolo che ho voluto, che tanto ho atteso... Il miracolo dalla forma d'osso... di collina di pietra... Sono una madre che non è capace di difendere suo figlio. (Cavosi, *Anima*: 81)

¿Son dos mujeres, o se trata de una sola? Son, como dice Cavosi, las dos caras de la luna, la mujer reflejada desde las dos perspectivas, la mujer madre, la mujer que engendra, que destruye, la mujer con mayúscula, la mujer eterna, primitiva.

Son dos mujeres llevadas al límite, al límite de su propio ser, como mujeres -de ahí la repetición obsesiva de perché- y, lo que es aún peor, llevadas al límite como madres, madres con hijos que no tienen futuro, condenados; un dolor y una carga que a duras penas consiguen llevar gracias a un rayo de esperanza, de luz, de compasión, la que les llega a través de la oración, una oración que puede no tener nada que ver con lo que se entiende comúnmente por oración, pero que en el fondo, sobre todo si analizamos *Diario*, lo es: un diálogo con algo más allá que te ayuda, que te da algo de conforto, de consuelo, que te ayuda a levantarte y a continuar viviendo.

Erodiade y Sara son las dos caras de una misma moneda, la mujer vista en lo que de primitivo, de primigenio tiene. Mujeres privadas de todo, hasta de la dignidad de ser madres, mujeres a las que les han quitado hasta el alma, por eso tanto una como la otra son *anime erranti*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAVOSI, R., "LAUBEN", *Hystrio*, anno XV, nº1, gennaio-marzo 2002.
- CAVOSI, R., "Piazza della Vittoria", *Primafila*, nº29, marzo 1997, pp.102-128.
- CAVOSI, R., "Rosanero", *Hystrio*, anno VII, nº4, ottobre-dicembre, 1994.
- CAVOSI, R., "Viale Europa", *Ridotto*, anno XLII, nº2-3, febbraio-marzo, 1992, pp.5-22.
- CAVOSI, R., *Il Maresciallo Butterfly*, Roma, Grin, 1996.
- CAVOSI, R., *Postfazione*, en Cavosi, R., *Trilogia della luna*, Milano, Ubulibri, 2003, pp.123-4.
- CAVOSI, R., *Trilogia della luna: Diario ovulare di Erodiade, Anima errante, Bellissima Maria*, Milano, Ubulibri, 2003.
- DONINELLI, L., *Introduzione, L'assorbimento del rito. Appunti sulla lingua teatrale di Roberto Cavosi*, en Cavosi, R., *Trilogia della luna*, Milano, Ubulibri, 2003, pp.7-11.
- LONGONI, ANGELO, *Tre madri*, .dramma.it
- MATTEIS, T., *Autori in scena. Sei drammaturgie italiane contemporanee*, Roma, Bulzoni, 2004.
- TARANTINO, A., *Quattro atti profani: Stabat Mater, Passione seconde Giovanni, Vespri della Beata Vergine, Lustrini*, Milano, Ubulibri, 1997.

Recensiones sobre las obras de Roberto Cavosi en las siguientes páginas de Internet consultadas el 20-02-2006:

Recensión a Trilogia della luna, Rivista trimestrale on-line di drammaturgia geopolitica Matità, ManifattuAE-bottega di critica e ricerca #01 febbraio-marzo-aprile 2003.

Stanca, A., *A teatro d'eternità (Dal mito ad oggi)*. <<http://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/cavosi.htm>>

Cavosi, R., "Gassosa", <www.manifatturae.it/qdarobertocavosi.htm>

<<http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=1898>> (autore s.f.)

<<http://eventi.parma.it/page.asp?IDCategoria=23&IDSezione=58&ID=24870>>

<http://www.comune.campobasso.it/servline/comstampa/dettagli.php3?id_doc=145>

<<http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=1898>>

<<http://www.rsn.it/oldnew.php?d=2004-01-30>> (radio studio nord)

<<http://www.apriteilsipario.it/archivio/panoramica02-03/schede/sch158.htm>>

VOCES SIN ROSTRO. POR UNA CULTURA DE LA MEMORIA Y DE LA INVENCIÓN

Esteban Mate
Editor de la editorial Anthropos

En el marco del proyecto editorial de Anthropos, se planteó hace años (1983) atender la reflexión crítica y la investigación sobre el feminismo y sobre la mujer, sobre sus aportaciones a la propia configuración de sí misma y a su presencia en la escena cultural hispana.

Era un intento de llegar al feminismo, de entrar en su debate interno por configurarse, por tomar la palabra propia, por emanciparse de discursos y prácticas dominantes, ajenos, de sacudirse como hecho social/cultural total, calificado por simplificar: de patriarcalista. Y por buscar y crear su espacio propio, autónomo, singular diferente, en situación de igualdad e implicación con otros discursos, de iniciar el suyo en un contexto social-cultural-político de diversidad, complejidad teórica y práctica al que concurrían también otras voces antes ausentes, silenciadas, olvidadas. Un discurso desde la diversidad y la singularidad pero también desde la universalidad que las incorpora.

También iniciamos un proyecto editorial años más tarde para volver a mirar al Mediterráneo: VIENTO PLURAL. Volver sobre él, sobre nuestros pasos:

“El Mediterráneo, cuna de mitos fundacionales y de historias humanas arrebatadas a los dioses, de trasfondos matriarcales y de configuraciones patriarcales que se han impuesto de la mano de la razón y las religiones, lugar de confrontación civilizatoria entre Oriente y Occidente. Mar de muchas orillas y vientos, de doblamientos abocados al mestizaje y a la tensión de la diversidad, Si historia, su cultura está hecha de historias y culturas, de verdades y ocultaciones, de complejidad y segmentaciones, de memoria y olvido, de convivencias y conflictos” (1)

En ambos se daban la conjunción de unas coordenadas culturales comunes: la de su conflictiva presencia en el marco cultural actual, su infravaloración respecto a los cánones existentes actuales, la necesidad de recuperar su memoria olvidada para tratar de reconocerse a sí misma porque en lo recibido canónicamente no encontraba su lugar.

Este elemento de sacudirse esta espesa cristalización con las sobretodo solas fuerzas de quienes se arriesgaron a emprenderlo en nuestros lares, no era ajeno a la corriente universal que se daba por doquier por algo similar y a la creciente imposición de un modelo dominante cada vez más asfixiante de cultura donde la homogeneización de las diferencias en pensamiento, palabra y obra, que como nuevo horizonte universal

había que enfrentarse por fin.

A este lugar de llegada, a este debate feminista que busca la “reconstrucción del sujeto femenino desde el discurso, casi siempre impuesto, desde la experiencia social casi siempre enajenada, y desde la utopía” (Bhfle, 1993), casi siempre refugio y fantasía, hemos venido desde diferentes y diversos puntos de partida y con un bagaje que ha permitido intentar y lograr una aportación entre otras a la creación de ese lugar-tiempo en donde ha surgido, sin vuelta atrás, un nuevo referente de experiencia y conciencia como es la presencia de la voz y de la escritura de la mujer en la cultura-sociedad, y que ya podemos decir se trata de voces y letras.

Ese camino hacia el feminismo ha estado impulsado por la necesidad, por la carencia, por la exclusión, la ausencia, por la urgencia de recuperar, conquistar un terreno perdido por prohibido, y por establecer una diferencia, su diferencia, que rompa la confusión, y por el establecimiento de una relaciones de igualdad, de reconocimiento, respetando esa diferencia.

Ahora ya no es pensable ni dable entender ni realizar obra humana, ni sociedad sin ellas. Pero también nos enfrenta a un nuevo desafío cuando esto no se da, lo cual conlleva por su gratuidad una extrema violencia: el de atrevernos a pensar lo impensable y realizar lo imposible: una literatura, una cultura que sea plural en presencias, de memorias vigilantes, de disponibilidad para otras presencias, otras novedades.

(no es el momento de entrar en el desarrollo de la composición de esta situación, y de lo que supone como: las condiciones de presencia histórica de la mujer en la cultura, sociedad, la justificación de esa ausencia, las dificultades por salir de la situación de exclusión y dominación, el lugar de la mujer en el universo imaginario colectivo, la perpetuación de roles, discurso, poderes: en definitiva de que está hecha la atmósfera cultural que hemos recibido, que nos ha alimentado, que hemos cultivado, a la que aspiramos...y también de las alternativas que hemos ofrecido)

En este contexto surgió un proyecto editorial interesado en estas cuestiones : Se llama CULTURA Y DIFERENCIA. TEORIAS FEMINISTAS Y CULTURA CONTEMPORÁNEA que intentaba “abrir un espacio para la reflexión crítica sobre feminismo, ya necesaria, más allá de la descripción fáctica de sus diferentes manifestaciones y, al mismo tiempo, que dicha teorización asuma y aborde la complejidad e interdisciplinarietà de contenidos que integren toda creación y expresión cultural y social sin perder por eso su peculiar aportación feminista” (Bhfle, 1993)...

Y especialmente la realización de una BREVE HISTORIA FEMINISTA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA (a cargo de Iris Zavala y Myriam Díaz-Diocaretz).

En ella se tiende a “indicar cómo la literatura tiene la virtud de servir de base a la epistemología, y también a la construcción del sujeto. “El/la lector/a se encuentra con la diversidad y la pluralidad de voces, acentos y acentuaciones, y con pensamientos que provienen de varios contextos nacionales e históricos... Domina lo heterogéneo como foco virtual que tienen dos propósitos complementarios y simultáneos: leer y comprender la ausencia de la voz de la mujer, por una parte y lee los discursos que la silencian para convertir la lectura en un acto de entendimiento interpretativo” (Bhfle, 1993).

Se aborda por tanto no sólo una historia de la literatura (y simultáneamente la

carencia la misma; diríamos dialécticamente: presencia de una historia que implica la ausencia de otras y por tanto reclama sus presencias. Por tanto interpretación modo implicativo) sino que “al mismo tiempo propone métodos determinados para que el acto de lectura feminista subvierta la posibilidad de una lectura (recibida) autoritaria y cerrada, y deje abierto el camino hacia una propuestas de análisis sobre las prácticas sociales de construcción de la subjetividad. Se esboza así una *historia crítica*, hermenéutica, que se distingue de la acostumbrada “representacional” no sólo por su objeto de estudio, -la construcción del género sexual, la objetivización del cuerpo, la dimensión normativa de la identidad-, sino porque refleja el significado social de tal actividad. La mayor diferencia radica en problematizar los objetos culturales y sus imaginarios (colectivos) dentro de la axiología o evaluación de la cultura...”(Bhfle, 1993)

Se plantea, pues, que “teorizar la literatura española significa una apertura hacia los cuestionamientos actuales sobre los artefactos culturales, el rol de la cultura en la formación de individuos, problemas de identidad e identificación que revelan el impacto de la lectura en la constante producción de otredad que caracteriza el texto literario. Interesa plantear el problema epistemológico desde el punto de vista que establece la teoría feminista entre conocimiento e interpretación, y la formación o construcción del sujeto...”(Bhfle, 1993)

“La lectura que se propone de los textos culturales (es decir los textos literarios en tanto son textos culturales, son textos social-total) es re-acentuar los conflictos latentes y acumulados y entender los textos como palimpsestos de distancias, silencios y diferencias...” (Bhfle, 1993)

“Los tres objetivos que guían esta historia están profundamente conectados:

1. Servir de introducción a una ruptura con una crítica tradicional que ubica en los textos de cultura una organización completa de la vida y de todos sus valores como enunciados inamovibles.

2. Abrir el campo de lo simbólico para explotar las fantasías ideológicas de exclusión que elabora la sociedad.

3. Contribuir a la teoría de la cultura y de la ideología a través de una nueva lectura de algunos conocidos textos maestros o monumentos culturales

Importa cuestionar lo que ahora vamos conociendo mejor como *cultura* y como *canon* : el hecho es que oda evaluación -lo que sea buena literatura, un clásico, o lo considerado mala literatura, o lo silenciado e ignorado- no es simplemente un juicio formal de la crítica académica (nosotros somos sus mediadores), sino una compleja red de actividades sociales y culturales que se revelan además en las relaciones de poder existentes dentro de cada comunidad y en su enfrentamiento con otras sociedades”

“Es aquí donde podemos volver la mirada sobre lo que ha sido la valoración de monumento universal de la literatura, de calidad literaria, de valor de la creación universal de cultura la “valoración desmedida de ciertas literaturas de mujer como la francesa, anglosajona, frente a las literaturas, culturas mediterráneas como la española, italiana griega, portuguesa por no hablar de las literaturas de las otras orillas del mediterráneo africanas, Oriente Medio etc.”... “o la infravaloración de la literatura llamada de minorías étnicas (africano-americanos, chicanos, puertorriqueñas) frente a la literatura en castellano, o en general, la sobrevaloración de lo europeo frente a

las culturas no-europeas, y por supuesto, las valoraciones o falta de valoraciones de la producción textual de las mujeres a lo largo de la historia literaria. Y por cultura hemos de entender algo muy preciso: un sistema de significaciones, actitudes y valores compartidos, así como las formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna. Claro que la cuestión de rigor sería: quien define el canon y lo que sea un artefacto cultural, y quién y en qué situación se determina; o en palabras llanas, de quién es el canon”

“Pues bien partimos de la necesidad de revisar y replantear el canon, este estado de la cuestión cultural y en este caso de la literatura de mujer. Lo cual nos lleva a replantear qué sea la literatura, de todas esas actividades sociales que las sociedades y culturas llaman literatura”.

“Esta historia -y la colección- conforman una especie de hermenéutica de *recobro* para descifrar el universo lingüístico normativo, y como fantasma fantasmático, intenta proyectarse como una voz propia al crear su propio espacio de libertad” (Bhfle, 1993).

En definitiva es esta historia de la libertad, o esta historia de dominio la que se convierte en punto de mira para abordar otros horizontes literarios culturales donde la mujer tenga su lugar. Y esta tarea solo podemos abordarla desde la MEMORIA.

Ya no se trata de cualquier memoria, de cualquier olvido, sino la que esta sellada por el incumplimiento, por la exclusión, la eliminación de la vida cultural, literaria de la voz de la propia de la mujer sin delegaciones, ni representaciones.

Ya no se trata sólo de recuperar la voz perdida, de hacerla presente, de estar al mismo nivel de presencia en el juego democrático de la cultura, de la literatura, sino de emprender otra tarea con el bagaje irresistible incorporado en esa memoria. Ella deviene señal de resistencia ante todo poder, de reserva crítica ante cualquier peligro de eliminación, de aviso ante posible catástrofe si se mantiene naturalmente un estado de supresión de las condiciones de presencia singular, de dimensión ética que se implica -solidaridad- en la posibilidad permanente de emancipación humana de quien ha estado y sigue estando excluido de la condición humana.

La literatura de mujer como lugar de Memoria: porqué no? No sólo ella, pero también y como momento de urgencia ante una cultura del olvido. Memoria de una historia de sufrimiento, de eliminación, y de apuesta por otra realidad ya anunciada, vivida y acallada en su propia historia.

Logrado este proyecto se impone proseguir la andadura. Pero como se ha dicho tantas veces, tras el viaje hecho algo ha pasado y no somos los mismos. Ahora se trata de volver sobre sí, tras lo hecho, y desde lo hecho en el marco de las cuestiones abiertas en el camino, de las respuestas dadas, de los límites y posibilidades, y también de las heridas abiertas, y del contexto más complejo o reductivo en que estamos instalados.

Si en un momento llegamos al feminismo, nos pusimos en marcha hacia él como horizonte para ver de dónde habíamos salido, qué literatura y cultura habíamos producido con o sin él (más bien sin él), y qué habíamos hecho de la mujer, de la sociedad, de la cultura sin la mujer, ahora se nos plantea que toca pensar, hacer desde la presencia de la mujer o para ser más precisos desde la nuevas presencias y otras ausencias de la mujer, de una cultura que no sólo admite, consagra y elimina y excluye a según qué mujeres, a según que pensamientos de la mujer y sobre la mujer sino que

simultáneamente e implicativamente, en tiempo real diríamos ahora, asimila, bendice, engulle o expulsa, silencio, excluye a quien se muestre diferente.

Tras este recorrido, lo cumplido, lo logrado nos impone otros horizontes culturales, sociales, otras cuestiones:

¿a quién pertenece ahora el feminismo?, ¿a quién pertenece esa cultura, ese pensar según feminismos?, ¿según mujer?

Es cuando lo alcanzado, lo que ya es posible, está *disponible*, puede ya incorporarse como componente intrínseco, nuevo, inédito en esa atmósfera cultural que respiramos y que *atraviesa* toda expresión y configuración cultural evidenciando ya la pluralidad de referencias de sentido que permite, nunca determina, desde ahí alumbrar otras nuevas propuestas. O no.

Por tanto se trata de un nuevo ámbito frágil de universalidad, disponible que se formula, se vertebra desde la singularidad y deferencia logradas, de nuevas presencias de la mujer en el discurso, en la justificación, en los métodos, objetivos, etc.

Es el momento y lugar de otro origen, de darnos otro origen, de constituirnos en propio origen y fundamento, singular en la pluralidad, en la universalidad, para el cual ya no cuenta como referencia última, definitiva, la propia historia, el lugar, tierra, patria, lengua, cultura, dioses, creencias de origen, es decir lo dado, lo entregado sino lo que emprendemos con todo ello. Es la memoria para no repetir, pero también para salir, para crear.

Es entonces cuando la historia queda disponible para hacer algo con ella, no por secuencia natural, sino porque se quiere hacer, por querer emprender algo y eso siempre supone otro momento al dado existente, otra palabra a la recibida, una ruptura, un silencio, una escucha; supone una interrupción. Hacia una cultura de interrupción ante lo dado como naturalmente definitivo.

Este horizonte no es natural, no es necesario, se dará si se da; es gratuito, su conciencia es reconocimiento, y surge por plan, es decir es artificial. Es tarea de Memoria y de invención.

En este recorrido hemos aprendido a detectar nuevas voces, nuevas presencias antes ausentes, silenciadas o eliminadas. Hemos aprendido a acudir al debate por la libertad, la diversidad, pero seguimos sin reconocer sus rostros. En conjunto todos se asimilan, se asemejan bajo el mismo dictamen cultural, imaginario colectivo que se universaliza y llega todos los rincones aun sin saberlo: las mismas preguntas con las muchas y mismas respuestas, todo sirve, todo vale, y lo único que vale como dice W. Benjamin: “es la creencia en el valor supremo de la mercancía”, que lo funde todo.

Estamos todos en el gran bazar público, en la gran plaza pública, en este universo concentracionario en el que creemos ejercer nuestra libertad y que hemos conseguido por fin ponerle nuestro nombre, no el de antiguos dioses o señores ajenos, sino el nuestro: el de democracia. Y ahí resulta que no nos reconocemos. Que nos vemos extraños.

Si todos hablamos la misma voz, que antes ni siquiera teníamos, de quien hablamos cuando hablamos?, a quien hablamos?. Se trata de nuestra palabra; ya es nuestra, pero de quien hablamos? de nadie, de todos, es igual.

Ya no es cuestión de llegar sino de salir, tal vez de estar en camino, de estar siempre a punto para partir, acoger, recibir, acompañar, escuchar. La Historia de la

literatura, de la cultura hecha por la mujeres tiene aún mucho que decir. O mejor aún es posible que las mujeres, no sólo pero también, tienen mucho que decir, si lo dicen.

Mientras hagamos como si así fuera sabiendo que aún lo es.

Notas

1. Texto de presentación del proyecto editorial “Viento Plural”

NOTAS SOBRE EL *DECAMERÓN* DE BOCCACCIO Y LAS NOVELAS DE MARIANA DE CARVAJAL Y SAAVEDRA

Emanuela Mini
I.E.S. Doñana (Almonte, Huelva)

Isabel Colón (2001, 13) nos ofrece una definición del concepto de novela corta a la cual se ajustan las novelas de Carvajal recogidas en su obra titulada *Navidades de Madrid y Noches entretenidas*: “La novela corta es un tipo de narración corta en la que se suele desarrollar una intriga de carácter amoroso y donde la ciudad desempeña un importante papel”. Ahora bien, al preguntarnos por el origen de este tipo de escritura debemos remontarnos bastante atrás en el tiempo, como nos señala Julia Barella (1985, 27): “... los primeros intentos de novela en la literatura castellana heredan no sólo costumbres medievales, sino también una temática y unas formas narrativas que proceden de los *exempla* y que confluyen con una novelística italiana”. Y al hablar de novela corta italiana hay que destacar el número de traducciones al castellano precisamente del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio^a, las cuales son fundamentales en el surgimiento de la novela cortesana en España.

En este sentido, estudiosos como Joaquín Arce (1982, 179) señalan que a partir del siglo XVI, y sobre todo, durante el XVII los cuentos del *Decamerón* se retoman con frecuencia en las obras castellanas. Lo que ocurre es que apenas se conocen estudios al respecto que demuestren con ejemplos entresacados de los textos de uno y otro idioma tal correspondencia^b.

Por ello voy a intentar demostrar -sin intención de ser exhaustiva ni mucho menos- cómo ciertos rasgos del *Decamerón* han dejado su eco en las novelas de Mariana de Carvajal. Entre dichos rasgos destacarían el marco o *cornice*, las descripciones, las poesías e incluso el prólogo de ambos escritores. Trataré de todos ellos, aunque no necesariamente en ese orden.

De todas formas, en un estudio comparativo, en especial si se trata de obras escritas a distancia de siglos como ocurre en este caso, siempre hay que recordar las características literarias y el distinto tipo de público al que van dirigidas esas obras hijas de su época, además de las vivencias concretas de los propios autores. Me estoy refiriendo, por ejemplo, al contenido de ambos prólogos: Boccaccio en su *Proemio* habla entre otras cosas de las mujeres y de los hombres, de sus distintas maneras de ser, mientras Carvajal no lo hace. Por otro lado, el propósito que persiguen ambos autores es distinto en el sentido de que, si bien ambas obras persiguen entretener y divertir, en el *Decamerón* se presenta la idea de evadirse de la realidad tras haber contemplado *in situ* los estragos de la peste en Florencia. De ahí quizá el hecho de que para Boccaccio el narrar se convierta, como afirma Barella (1985, 24-25):

en fuente de placer y de distracción; la historia que se cuenta, el suceso, adquiere valor en sí misma y la narración gana en intensidad. Los casos que protagonizan los

personajes dejan de ser típicos, ejemplares, y se convierten en únicos o individuales y no representativos.

Pero veamos más detenidamente ambos textos:

Umana cosa è aver compassione degli afflitti [...]. Per ciò che, dalla mia prima giovanezza infino a questo tempo oltre modo essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore, forse piú assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo, si richiedesse [...].

Adunque, acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna [...], in soccorso e rifugio di quelle che amano [...], intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto. Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno cosí ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare. (Branca: 1992, 6, 8 y 9)

Atento y curioso lector [...], servirte con los sucessos que en este pequeño libro te ofrezco, aborto inútil de mi corto ingenio, y pues se dirigen a solicitar cuidadosa gustosos y honestos entretenimientos, en que diviertas las pereçosas noches del erizado invierno, te suplico admitas mi voluntad, perdonando los defectos de una tan mal cortada pluma, en la qual hallarás mayores deseos de servirte con un libro de doze comedias, en que conozcas lo afectuoso de mi deseo.

Por primer sucesso deste breve discurso, te presento una vida y un huérfano: obligación precisa es de un pecho noble el suavizar tan penoso desconsuelo [...]. (Prato: 1988, 32)

Lo que destaca en primer lugar es que ambos autores explican su propósito desde el principio a la hora de escribir su obra, esto es, entretener (*novelle piacevoli; diletto; sollazzevoli; gustosos y honestos entretenimientos*), pero también aliviar y ayudar al afligido: “aver compassione degli afflitti”, “suavizar tan penoso desconsuelo”, con una pequeña salvedad, a saber, Boccaccio se dirige “alle donne che amano”, mientras que Carvajal escribe expresamente para el “atento y curioso lector”. Esa similitud es la que nos aparece a primera vista; sin embargo, en una segunda lectura podríamos ir un poco más allá y establecer una notable diferencia: Mientras que Carvajal pretende con su libro que el lector alegre “las pereçosas noches del erizado invierno”, sin mayor implicación moral^c, Boccaccio deja entrever su intención moralizante y en cierto sentido didáctica^d al afirmar que de la lectura de esas *novelle* las mujeres que aman “parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare”. No dejan de ser significativas estas palabras del *Proemio* de Boccaccio, aunque sea cierto lo que advierte Jesús Gómez (1998, 23-24):

En conjunto, los relatos de Boccaccio carecen de ejemplaridad directa, el placer y el deleite constituyen su principal finalidad, que marca la “radical novedad” del *Decamerón* [...]. El marco convival justifica el tono risible de los relatos, que se cuentan por diversión durante la sobremesa.

Por otro lado -y continuando con el análisis de los prólogos-, ambos escritores, siguiendo los preceptos de la retórica clásica, realizan una *captatio benevolentiae*. Así, por ejemplo, el ingenio toscano dice “mia bassa condizione” y la autora castellana habla de “aborto inútil de mi corto ingenio” y de “tan mal cortada pluma”.

Otra semejanza es que ambos textos presentan el adjetivo perteneciente al campo de la honestidad, concepto tan en boga y necesario en ambas épocas debido, entre otras razones, a la censura de la Iglesia: *onesta brigata; honestos entretenimientos*.

Asimismo, en ambos prólogos se habla de la estructura que presentará el libro que el lector se dispone a leer:

intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta”; “servirte con un libro de doze comedias.

Como observamos, el escritor toscano explica con más detalle el cometido y algunas características de su obra.

Por último, por lo que se refiere a las similitudes, el sentimiento que mueve a ambos autores a escribir es bastante similar: “essendo acceso stato d’altissimo e nobile amore”; “conozcas lo afectuoso de mi deseo”.

En cuanto a las diferencias entre ambos prólogos -además de la ya apuntada-, destacarían las siguientes:

1. La brevedad de la obra de Carvajal, brevedad en la que por cierto insiste la autora cuando habla de *este pequeño libro* o de *este breve discurso*, sin olvidar el hecho de que subraya que serán doce comedias, mientras que las de Boccaccio serán *cento novelle*.

2. Boccaccio ya anuncia que habrá cancioncillas intercaladas en las novelas (“alcune canzonette cantate”), mientras que Carvajal no lo menciona aunque luego sí aparecen.

3. Carvajal no explica el contenido en general de sus novelas; Boccaccio sí, por ejemplo, cuando afirma: “Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d’amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno cosí ne’ moderni tempi avvenuti come negli antichi”.

Otra posible huella boccacciana en la obra de Mariana de Carvajal sería la preencia del marco o *cornice*. Ya Navarro Durán (1997) señala que “Mariana de Carvajal, siguiendo el camino boccacciano, crea sus novelas enmarcadas”. En efecto, *Navidades de Madrid* se presenta como un conjunto de novelas contadas por los protagonistas de la obra para aliviar las penas de Doña Lucrecia tras la muerte de su esposo. Es decir, en el *Decamerón* encontramos una novela dentro de otra novela, unas historias dentro de otras historias. Tanto en el escritor toscano como en Carvajal el marco se sitúa en una época contemporánea a los autores: en el caso de Boccaccio queda explícito al mencionar en la introducción de la primera jornada la peste ° que tuvo lugar en Florencia, mientras él vivía allí:

Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza. [...]

Maravigliosa cosa è a udire quello che io debbo dire : il che, se dagli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardisi di crederlo, non che di scriverlo. (Branca: 1992, 14-15 y 17-18)

Mariana de Carvajal no alude a datos concretos como lo hace Boccaccio, pero de sus largas y minuciosas descripciones -luego pondremos algún ejemplo-, de la abundancia de detalles de la vida cotidiana, de los manjares, de las ropas, de los decorados, etc., podemos deducir que se está refiriendo a su propia época. De hecho, a lo largo de la historia de la crítica se le ha considerado sobre todo como una escritora costumbrista, como el estudio reciente de Martín Gómez (2003, 48-49).

Otro detalle en común -nada baladí- en ambas obras es que cuando se termina de narrar una historia los otros personajes del marco -que han escuchado con atención- hacen comentarios al respecto. A veces, este comentario sirve para dar paso a la siguiente *novella*^f. Asimismo, estos personajes en ocasiones son introducidos por el propio autor o autora. Pongamos un ejemplo de cada una de las obras:

A Elissa restava l'ultimo comandamento della reina; la quale, senza aspettarlo, tutta festevole cominciò:

-Giovani donne, spesse volte già addivenne che quello che varie riprensioni e molte pene date a alcuno non hanno potuto in lui adoperare, una parola molte volte, per accidente non che ex proposito detta, l'ha operato. Il che assai bene appare nella novella raccontata dalla Lauretta, e io ancora con un'altra assai breve ve lo intendo dimostrare. (Branca: 1992, 113, Jornada I, novella 9)

Acabado de referir el suceso, dixo Doña Lucrecia: "Tantas alabanças le podíamos dar a la señora Getrudis, por la merced referida, como le dieron a Leucano por la entrada en las fiestas de Ferrara". (Prato: 1988, 59-60)

Un rasgo más que presentan ambas obras es la presencia de los diálogos no sólo entre los personajes del marco, lo cual está justificado por el marco mismo al consistir en una reunión de personas en un ambiente propicio para la tertulia, sino también entre los personajes de las historias o *novelle que* se cuentan, para agilizar tal vez el discurrir del relato. Además de ese rasgo de contemporaneidad mencionado, el aspecto quizá más relevante consiste en el hecho de que en ambas obras el marco no es un mero cuadro que encierra las historias, sino que es esencial y da sentido a la obra. De ahí que los diez personajes del marco se interrelacionen con personajes protagonistas de las historias que ellos mismos cuentan, pues en el *Decamerón*, como explica María Hernández (2001, 84 y 87):

según un lúcido proyecto de su autor el marco debía ser un poderoso parapeto contra la posible lectura fragmentaria del libro; aquí la ilustración potencia ese marco y esa función.

En la obra de Carvajal, aunque prima el ambiente de diversión, la función va más allá convirtiéndose en "un espacio narrativo de libertad para unas mujeres,

entes de ficción que hablan con gracia y soltura con sus compañeros literarios” (Navarro Durán: 1997, 45)^g.

Otra similitud entre el *Decamerón* y *Navidades de Madrid*, es el protagonismo de las mujeres en ambas obras. En efecto, ya desde el principio Boccaccio afirma que escribe su obra para ayudar a las mujeres; de esas diez personas que contarán historias la mayoría son mujeres (siete, en concreto). Por su parte, en la obra de Carvajal ya desde el principio el lector puede apreciar claramente el protagonismo de la figura de la mujer: son más en número que los hombres; los que serán los protagonistas del marco se reúnen en casa de una mujer, Doña Lucrecia; quien organiza las sesiones de las historias es otra mujer, Doña Juana; los poemas cantados o los versos están introducidos, sobre todo, por parte de mujeres, tanto del marco como de las historias. De igual forma, es una mujer la que en las dos obras habla en primer lugar a la hora de dar paso a las historias:

[Habla Pampinea]... Qui è bello e fresco stare, e hacci, come voi vedete, e tavolieri e scacchieri, e puote ciascuno, secondo che all'animo gli è piú di piacere, diletto pigliare. Ma se in questo il mio parer si seguisse, non giucando, nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) questa calda parte del giorno trapasseremo. (Branca: 1992, 47, Jornada I, Introducción)

[Habla Doña Juana] Ocho días nos quedan para llegar a la Pasqua, la Noche Buena siendo domingo. Pues los fríos son tan grandes y tenemos tribuna dentro de casa, paréceme que estos cinco días de Pasqua y lo restante de las vacaciones no dexemos a nuestra viuda y que la festejemos entre todas, repartiendo los cinco días. Yo tomaré a mi cargo la Noche Buena y daré a todos la cena. Y pues estamos libres de la murmuración de los vezinos y este quarto está retirado de la calle, tendremos un poco de música y otro poco de bayle. El primero día de Pasqua, será la obligada la señora Doña Getrudis; el segundo, el señor Don Vicente; el tercero, Doña Lupercia; el último, el señor Don Enrique. Cada uno ha de quedar obligado a contar un successo la noche que le tocare. (Prato: 1988, 40)^h

Maria Grazia Profeti (Prato: 1988, 12-13) habla de este protagonismo femenino, señalando dicha novedad en los escritos de la autora castellana, lo cual reitera la importante función del marco, más allá de un mero decorado:

...l'eroína di Mariana è sola al centro del testo. Si tratta di una donna benestante se non ricca (“acomoda-da”), di stato sociale elevato (“principal”), con capacità di decisione e di autogestione, libera da relazioni parentali, orfana, oppure allontanata temporaneamente dal padre, o vedova.” (...) “Questa centralità della donna passa dalle novelle alla cornice.

En efecto, la protagonista en cuya casa se reúnen es una mujer, Doña Lucrecia

de Haro, viuda; otra mujer viuda es también quien preside las tertulias en las que se contarán las historias. Además, hay otros personajes femeninos (como Doña Leonor, Doña Lupercia y Doña Getrudis) que reflejan algún rasgo de alguna protagonista de las historias que se cuentan, como por ejemplo, el estar enamoradas sin ser correspondidas; aunque luego también ellas se casan felizmente, como las heroínas de las novelas. Uno de los muchos ejemplos de las características de esas damas es:

Narcisa, dama milanese, señora de vassallos, tan ilustre por su sangre como altiva por los pensamientos, era de tan rara hermosura, que se aventajava a todas las demás de su patria. (Prato: 1988, 123, novela VI)

Si, como hemos expresado, el marco da sentido a la obra, habría que añadir que en *Navidades de Madrid* la celebración de las tres bodas entre los personajes del marco se convertirán en el motivo de festejo y, en cierta manera, en la justificación de la inclusión de las poesías añadidas. En este sentido, Navarro Durán (1997, 43) nos explica que “el espacio narrativo del marco cerrado al exterior se abre a nuevos personajes. En realidad, el tiempo del relato ha terminado, se inicia el de una academia poética”.

Otro punto de interés para intentar ver hasta qué punto existe influencia del *Decamerón* en las *Navidades de Madrid* sería el de las descripciones. En ambas obras, se ofrecen detalles de los espacios exteriores (en especial de los jardines y las ciudades), de los interiores, de las ropas, de las comidas, de la naturaleza enfurecida..., descripciones que sirven para situar la acción en el espacio -y a veces en el tiempo, pues las mismas palabras empleadas son índice de la época en la que está escrito el relato-, y también para adornar las historias, los personajes y el marco. Expondré sólo algunos ejemplos:

Descripción de los espacios exteriores e interiores:

Era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di varii albuscelli e piante tutte di verdi fronde ripiene piacevoli a riguardare. (Branca: 1992, 41 Jornada I, Introduzione)

Tenía Narcisa una quinta a un quarto de legua de Milán, sitio de mucho recreo por sus amenos jardines y por estar cerca de un hermoso soto donde avía mucha caça. (Prato: 1998, novela VI, 124)

... tenía cinco quartos principales y un hermoso y dilatado jardín poblado de árboles frutales, hermosos naranjos, nevada tapizería de sus paredes, quadros de cortas multas, adornados de enrejados de menudas cañas, entretextidas de cándidos jazmines, hermosas matas de claveles, espesos y encarnados rosales... (Prato: 1998, 37-38)

...era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con logge e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima e di liete dipinture raguardevole e ornata, con pratelli da torno e conn giardini maravigliosi e con pozzi d'acque freschissime e con volte di preziosi vini [...]. Il quale tutto spazzato, e nelle camere i letti fatti, e ogni cosa di fiori quali nella stagione si potevano avere piena e di giunchi giuncata la vegnente brigata trovò con suo non poco piacere. (Branca: 1992, 41, Jornada I, Introduzione)

Descripción de la tormenta en alta mar que sufren los protagonistas de unas historias:

...si levarono subitamente un giorno diversi venti, li quali, essendo ciascuno oltre modo impetuoso, sí faticaron la vane dove la donna era e' marinari, che piú volte non perduti si tennero. Ma pure, come valenti uomini, ogni arte e ogni forza operando, essendo da infinito mare combattutti, due dí si sostennero; e surgendo già dalla tempesta cominciata la terza notte e quella non cessando ma crescendo tuttafiata, non sappiendo essi dove si fossero né potendolo per estimazion marinaresca comprendere né per vista, per ciò che obscurissimo di nuvoli e di buia notte era il cielo, essendo essi non guari sopra Maiolica, sentirono la nave sdruscire. (Branca: 1992, Jornada II, Novela 7, 228)

El segundo día de su viaje, casi a la vista de su patria, le sobrevino una tan repentina tempestad que escureciéndose la luz, arrojaban los cielos espesas lanças de un congelado y grueso granizo, con truenos, ayre y relámpagos que le cegavan la vista, convirtiéndose en breve tiempo en tan copiosa lluvia, que pensaron anegarse. (Prato: 1988, novela V, 115).

Descripción de los personajes:

...per moglie gli diede una sua figliuola il cui nome era Bartolomea, una delle piú belle e delle piú vaghe giovani di Pisa, come che poche ve n'abbiano che lucertole verminare non paiano. (Branca: 1992, 04, Jornada II, Novela 10).

Llegó Teodora en su hermosa juventud a la edad florida de los diez y ocho años, tan adornada de fortuna y naturaleza que se puede dezir sin encarecimiento que estas dos basas (en quien se fabrican las humanas dichas) andavan en competencia, apostando luzimientos en que Teodora, como en espejo cristalino, reconociera los altos merecimientos de su illustre sangre, la singular hermosura tan celebrada de todos... (Prato: 1988, 86, novela III).

Descripción de las ropas:

... vistiéndose una saya entera de terciopelo morado, con tres guarniciones de asientos de oro y todo el campo bordado de unos laços de aljófar grueso a modo de flor de lis, adornó el hermoso y rubio pelo con otros hilos de gruesas perlas. (Prato: 1998, 48-49, novela I).

En el *Decamerón*, sin embargo, no existen descripciones tan pormenorizadas de las ropas, quizá porque Boccaccio, al igual que los demás *fedeli d'amore*, adornaba los seres humanos con virtudes y no con sedas y rasos, es decir, unos adornos más elevados espiritualmente en lugar de elementos perceptibles por los sentidos.

Por último -pero no por ello menos importante-, otro aspecto al que me he referido es el de las poesías intercaladas. En primer lugar, hay que destacar que gracias a su presencia ambas obras son una mezcla de prosa y de verso. Igualmente, los temas y motivos de las poesías son bastante parecidos en ambas novelas, como el canto de las penas y las alegrías de los protagonistas del marco o de las historias, o el envío

de mensajes de amor a sus interlocutores. Habría que hacer hincapié en ese rasgo de oralidad que, junto al diálogo, conforma parte de la estructura de las obras. Navarro Durán (1997, 41) afirma que el canto “irá adquiriendo mayor importancia en ese marco a medida que vayan relatándose las historias”. Sin embargo, las poesías en la obra de Carvajal abundan más que en la de Boccaccio si tenemos en cuenta la proporción entre texto escrito en prosa y texto lírico. Esto quizá se deba al propósito algo distinto que persiguen ambos autores: Carvajal, ya desde el propio título de la obra y desde su carta al lector, reitera la idea de diversión. De ahí que, finalizada la última historia, no acabe la obra sino que se proceda a constituir una academia lírica, lo que demuestra que “la atmósfera cortesana se ha apoderado de la obra. Es el gusto por la charla, por el canto, por la diversión intrascendente” (Navarro Durán: 1997, 43).

Antes de concluir este análisis comparativo, quisiera hacer mención al lenguaje erótico, mucho más abundante en el *Decamerón* que en *Navidades de Madrid*. Boccaccio acabó en el *Índice Prohibido* de la Inquisición -entre otras razones- precisamente por este tipo de lenguaje y por su crítica manifiesta hacia el clero en general y hacia el poder temporal de la Iglesia. En Carvajal es significativo que las manifestaciones de este lenguaje aparecen en el título, por ejemplo, en el título de la novela III, “Del amante venturoso”; o en el de la novela IV, “Del esclavo de su esclavo”, en la que la palabra *esclavo* se relaciona con ese lenguaje, pues tradicionalmente se ha visto al amante como esclavo de su amor, sobre todo si no es correspondido. Veamos unas muestras:

... niuna, quantunque leggiadra o bella o gentil donna fosse, infermando non curava d'aver e a' suoi servigi uomo, qual che egli si fosse o giovane o altro, e a lui senza alcuna vergogna ogni parte del corpo aprire. (Branca: 1992, 22, Jornada I, Introducción)ⁱ

... e come che nel porro niuna cosa sia buona, pur men reo e piú piacevole alla bocca è il capo di quello, il quale voi generalmente, da torto appetito tirate, il capo vi tenete in mano e manicate le frondi, le quali non solamente non sono da cosa alcuna ma son di malvagio sapore. E che so io, madonna, se nello elegger degli amanti voi vi faceste il simigliante? E se voi il faceste, io sarei colui che eletto sarei da voi, e gli altri cacciati via. (Branca: 1992, 120, Jornada I, Novela 10).^j

Passo, señores, que no por media hora más o menos dexará mi sobrino de gozar los favores de su esposa. (Prato: 1988, 98, Novela III).^k

Pudieron tanto en el corazón de Blanca estos versos, que dándole una llave maestra, le permitió entrar en su cuarto, favoreciéndole con tan amantes finezas, que dentro de pocos meses se sintió preñada. (Prato: 1988, 101, V)^l

De todo lo hasta aquí expuesto, se podría concluir que efectivamente existen semejanzas entre el *Decamerón* y *Navidades de Madrid*, sobre todo en que respecta al marco o *cornice* y al prólogo. Sin embargo, existen algunas diferencias entre las novelas:

1. Las novelas de Carvajal son todas de tema amoroso y, aunque haya una cierta intriga, terminan todas con final feliz, con la celebración de la boda. Incluso habrá boda entre algunos personajes del marco. En cambio, las de Boccaccio son “diversissime per

soggetti e per ambienti, per personaggi storici e per figure fantastiche” (Branca: 1992, LIV), lo que demostraría, una vez más, esa diferencia de propósitos a la hora de escribir sus obras.

2. Las novelas en castellano se ambientan todas en ciudades reales, la mayoría españolas (Madrid, Sevilla, Zaragoza, Barcelona), descritas al principio de cada historia con detalles propios de quien las ha visitado. En Boccaccio se nombran todo tipo de ciudades, desde las italianas hasta las más exóticas e incluso algunas inventadas.

3. Los personajes protagonistas tanto del marco como de las novelas de *Navidades de Madrid* pertenecen siempre a la clase noble o burguesa adinerada. Por el contrario, el escritor toscano abarca todos los *status* sociales: desde el clero, los mercaderes y banqueros, hasta los estratos más humildes y anónimos, tales como los artesanos, los campesinos, los criados, e incluso los que viven al margen de la ley (mendigos, aprovechados, prostitutas y rufianes, ladrones...).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCE, Joaquín, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- BARELLA VIGAL, Julia, “Las Novelle y la tradición prosística española”, *Estudios Humanísticos*, nº 7, 1985, pp. 21-29.
- BRANCA, Vittore (ed.) (1992): Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi, 1992, 2 vols.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- GÓMEZ, Jesús, “Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España”, *Nueva Revista de Filología Española*, XLVI (1998), nº 1, pp. 23-46.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, “Boccaccio editor y su edición del marco del Decamerón”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, número extraordinario, pp. 71-93.
- MARTÍN GÓMEZ, Moisés, *Mariana de Carvajal: Industrias y desdenes. Un estudio de las Navidades de Madrid*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2003.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, “El marco en las novelas de Mariana de Carvajal”, *SALINA*, Revista de Lletres, nº 11, 1997, pp. 39-46.
- PRATO, Antonella (ed.) (1988): Mariana de Carvajal y Saavedra, *Navidades de Madrid y Noches Entretenidas*, Milano, Università di Verona-Franco Angeli.

Notas

- a) Cfr. Esperanza Seco, “Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro (Influencias)”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura hispánica*, nº 13, Madrid, 1990, pp. 41-97, en especial las pp. 52, 53,56, 58, 69, 70 y 76 en las que recoge muchas de esas traducciones del *Decamerón* al castellano. Asimismo añade que “... en *El Decamerón* y *La Fiammetta* tienen precedentes muchas de las novelas españolas” (p. 79).
- b) Una de las primeras investigaciones al respecto es la de Bourland, “Boccaccio and the 'Decameron' in Castilian and Catalan Literature”, *Revue Hispanique*, XII (1905), pp. 1-232. Recientemente puede verse Jesús Gómez, “Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España”, *NRFH*, XLVI (1998), nº. 1, pp. 23-46.

c) O al menos no lo afirma explícitamente como sí hace Boccaccio, si bien algunas frases de los personajes de Carvajal recuerdan cierto tono de enseñanza subrepticia, que se puede apreciar incluso en el título de alguna novela; por ejemplo, *Quien bien obra siempre acierta* o *La industria vence desdenes*.

d) Recordemos que el autor toscano compone su obra en una época en la que aún está muy presente el tópico medieval del *docere delectando*.

e) La peste es algo que va a estar siempre presente en la mente de los narradores-personajes, tanto si cuentan historias *ligeras* (para alejar en cierto sentido el fantasma de la muerte), como historias *morales* (para recordar a los fieles lo que no hay que hacer y las consecuencias de los malos actos).

f) En el *Decamerón*, esas opiniones de los personajes suelen estar situadas al comienzo de la siguiente novela, mientras que en Carvajal todas las novelas empiezan *in medias res*, es decir, la introducción previa forma parte del final de la anterior jornada.

g) Navarro Durán (1997, 41) afirma acertadamente que “no se da inicio a los relatos inmediatamente. Mariana de Carvajal gusta de recrear una atmósfera de ocio. Comen, se ríen, juegan a las damas, se retiran a descansar [...]. La presencia del marco se convertirá en repetición de agasajos con precisión de regalos, dulces, cantos y galanterías. El relato se sitúa así en un contexto de divertimento”.

h) Con estas palabras, entre otras cosas, se justifica el título de la obra: se menciona la festividad religiosa, como en éste; se remarca que las historias se han de contar por la noche y se habla de festejar, por lo tanto de entretener, lo que recuerda la segunda parte del título: *Noches entretenidas*.

i) El autor está hablando de la peste y explicando cómo modificó la conducta en general de los habitantes de su ciudad, incluidas las mujeres: viendo la muerte tan de cerca, no les importaba disfrutar “senza alcuna vergogna”.

j) Aquí se juega claramente con la forma de la hortaliza y se recuerda ese cierto erotismo de la comida.

k) La diferencia fundamental con el *Decamerón* residiría, en este caso, en el hecho de que los amantes están casados.

l) Aquí, en cambio, no están casados -de ahí lo de la *llave maestra*-, mas hay que recordar que son los protagonistas de una de las historias, no del marco.

1) Cfr. SECO, Esperanza, “Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro (Influencias)”, en Cuadernos para la Investigación de la Literatura hispánica, 13, Madrid, 1990, pp. 41-97, en especial las pp. 52, 53,56, 58, 69, 70 y 76 en las que recoge muchas de esas traducciones del Decamerón al castellano. Asimismo añade que “... en El Decamerón y La Fiammetta tienen precedentes muchas de las novelas españolas” (p. 79).

2) Una de las primeras investigaciones al respecto es la de Bourland, “Boccaccio and the 'Decameron' in Castilian and Catalan Literature”, *Revue Hispanique*, XII (1905), pp. 1-232. Recientemente puede verse Jesús Gómez, “Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España”, *NRFH*, XLVI (1998), num. 1, pp. 23-46.

3) Cito por la edición de Vittore Branca del Decameron, pp. 6, 8-9.

4) Cito por la edición de Antonella Prato de las Navidades de Madrid, p. 32.

5) O al menos no lo afirma explícitamente como sí hace Boccaccio, si bien algunas frases de los personajes de Carvajal recuerdan cierto tono de enseñanza subrepticia, que se puede apreciar incluso en el título de alguna novela; por ejemplo, *Quien bien obra siempre acierta* o *La industria vence desdenes*.

6) Recordemos que el autor toscano compone su obra en una época en la que aún está muy presente el tópico medieval del *docere delectando*.

7) La peste es algo que va a estar siempre presente en la mente de los narradores-personajes,

tanto si cuentan historias ligeras (para alejar en cierto sentido el fantasma de la muerte), como historias morales (para recordar a los fieles lo que no hay que hacer y las consecuencias de los malos actos).

8) En el *Decamerón*, esas opiniones de los personajes suelen estar situadas al comienzo de la siguiente novela, mientras que en Carvajal todas las novelas empiezan in medias res, es decir, la introducción previa forma parte del final de la anterior jornada.

9) Navarro Durán, art. cit., afirma acertadamente que “no se da inicio a los relatos inmediatamente. Mariana de Carvajal gusta de recrear una atmósfera de ocio. Comen, se ríen, juegan a las damas, se retiran a descansar [...]. La presencia del marco se convertirá en repetición de agasajos con precisión de regalos, dulces, cantos y galanterías. El relato se sitúa así en un contexto de divertimento”, p. 41.

10) Con estas palabras, entre otras cosas, se justifica el título de la obra: se menciona la festividad religiosa, como en éste; se remarca que las historias se han de contar por la noche y se habla de festejar, por lo tanto de entretener, lo que recuerda la segunda parte del título: Noches entretenidas.

11) El autor está hablando de la peste y explicando cómo modificó la conducta en general de los habitantes de su ciudad, incluidas las mujeres: viendo la muerte tan de cerca, no les importaba disfrutar *senza alcuna vergogna*.

12) Aquí se juega claramente con la forma de la hortaliza y se recuerda ese cierto erotismo de la comida.

13) La diferencia fundamental con el *Decamerón* sería, en este caso, el hecho de que los amantes están casados.

14) Aquí, en cambio, no están casados -de ahí lo de la *llave maestra*-, mas hay que recordar que son los protagonistas de una de las historias, no del marco.

LA IDENTIDAD IMPURA

Giuliana Morandini

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

Ésta es una ocasión preciosa para precisar y exponer algunas de mis ideas sobre la literatura de hoy. Me han pedido contribuciones similares en los últimos años: en Regensburg, en Brunico, y el verano pasado en Cracovia.

La cuestión de fondo va siempre unida a la idea de literatura que podemos elaborar en un momento histórico tan denso en cambios. En particular, ¿qué se entiende por literatura para Europa? Es importante, es esencial, que la idea de literatura no sea abstracta, sino que esté inmersa en la geografía de las culturas. Es así para cada operación lingüística y también para cada invención creativa.

En realidad, cada escritor tiene una “frontera” con la que se mide: una frontera interna, psicológica, y otra frontera externa. Este confín externo marca el límite de su cultura y marca también la línea de permeabilidad hacia las otras culturas.

Quando publiqué mis primeras novelas, *I cristalli di Vienna* (1978, ahora traducida al español por Pedro Luis Ladrón de Guevara) y *Caffè Specchi* (1983), me consideraron una escritora *mitteleuropea*. Esta designación quiere decir muchas cosas. En lo que a mí respecta, significa antes que nada que mi primera frontera ha sido hacia las culturas del este de Europa, como consecuencia de la situación clásica de Viena y, quizás más aún, de Trieste...

Esto sucedía en los años ochenta. Estación importante. Se delineaba un crecimiento de la cultura europea. Se atenuaban los límites nacionales. Europa, todavía dividida y fragmentada, empezaba a volver a la situación de intercambio cultural anterior a las guerras mundiales.

Posteriormente, ha tomado cuerpo con gran intensidad la cuestión de las relaciones con el este europeo. Es el tema que he tratado en *Angelo a Berlino* (1987), que preveía lo que ocurriría de allí a poco, la caída del “muro” y del “telón de acero”.

1989 representó un cambio radical. El surco excavado dentro del área cultural centroeuropea ha empezado a llenarse. Países de cultura común han vuelto a hablarse después de muchos años. Rostros nuevos de culturas antiguas. Como una fotografía amarillenta que ve cómo toman cuerpo y se desarrollan imágenes nítidas. Naturalmente, algunas de estas imágenes se han perdido, como la cultura *yiddish*. Sin embargo, *Mittleuropa* ha retomado sus contornos. Quizás, en este momento, ese límite y esa tensión que habían animado distintas obras literarias, entre ellas también mis novelas, se hayan esfumado un poco...

En la década siguiente se ha asistido a la consolidación progresiva de una conciencia europea. Han cobrado importancia las reflexiones sobre las raíces de Europa. Ha sido crucial, y más que nada hoy, entender sobre qué bases se edifican los “estados unidos” de Europa.

Yo misma me he ocupado de dos interrogantes de la historia alemana: *Sogno a Herrenberg* (1991) y *Giocando a dama con la luna* (1996). En la primera novela, que tiene como protagonista a un pintor del Renacimiento, Jorg Ratgeb, conté y analicé el primer auténtico movimiento revolucionario de Europa, la guerra de los campesinos de 1525. En la segunda novela, a través de las vivencias de un célebre monumento de la antigüedad, el altar de Pérgamo, intenté precisar las bases de las ideologías imperialistas del siglo XX. Esta reflexión sobre la cultura europea, sobre sus lenguas y sobre sus etnias, tiene que ver con las raíces pero también con el destino de Europa, y es el problema que actualmente nos ocupa.

Sin embargo, acontecimientos recientes también han redefinido y conferido máxima urgencia a otras áreas de reflexión. Se ha desplazado bruscamente el centro de gravedad de nuestra cultura y se van transformando las razones de nuestra actividad intelectual y literaria.

El atentado contra las “torres gemelas”, el conflicto iraquí y varios atentados más, entre ellos el de Madrid, han sacado a la luz el desafío del Islam. Así, la “frontera” del este se ha colocado en Oriente Medio, y más que de *Mittel-Europa* ahora ya se puede hablar de *Mittel-Oriente*.

Mirando a Sevilla, y a esta bellísima Andalucía, no se puede no pensar que en otra época; entre el 700 y el 1400, esta situación ya se planteó precisamente aquí. En efecto, Europa se encontró aquí durante siglos, en un intercambio tenso pero extremadamente fecundo con el Islam. El califato con sus filósofos (piénsese en Averroes y Avicena), sus literatos y sus artistas, aportó una importante contribución al “saber” europeo. También la “reconquista” vio prosperar el estilo mudéjar y configurarse verdaderamente una “identidad impura” (extiende la designación propuesta por Natale Tedesco para la cultura siciliana).

El eco de esta memoria, de su cancelación y de su ineludible presencia, se advierte todavía en el delicado idilio entre una joven árabe y un joven español narrado por Daish al-Amir (1969): “El pasado es precioso porque es doloroso separarse de él. El pasado es precioso porque debe ser olvidado. Habría dejado que el español le hablase de la herencia árabe”.

Que este largo contacto “andaluz” entre Occidente y Oriente haya tenido y siga teniendo un peso, es relevante. Dan testimonio de ello numerosos escritos árabes modernos, que componen, a pesar de la multiplicidad de sus voces, un panorama bastante homogéneo, un panorama que podemos llamar “el otro mediterráneo”, un panorama que en conjunto aspira, en el escenario de una conflictividad no resuelta, a una común (entiendo, con Europa) vocación mediterránea.

Escribía el tunecino Khair al-Din, a mediados del siglo XX, acerca de dicha área vivida con entusiasmo utópico: “una única región, habitada por numerosas naciones que ciertamente se necesitan la una a la otra. Cada nación, aunque se esfuerce especialmente por su propio interés, desde el punto de vista de los sentimientos generales aspirará a dicho interés también para el resto de la humanidad”.

Naturalmente, a pesar de los precedentes ilustres, hoy parece difícil decir cómo pueden reencontrarse Europa y el Islam en un “desafío positivo”. Además, éste es el término con el que lo ha designado el actual pontífice Benedicto XVI. Sin embargo, este desafío aún está en curso.

A través del flujo migratorio, nos estamos fundiendo con poblaciones islámicas; en perspectiva parece indispensable modificar profundamente este encuentro cada vez más cercano. El diálogo entre las culturas ya está en una fase avanzada, aunque no lo hayamos iniciado deliberadamente. Se repropone, como en el caso de la *Mitteleuropa* y de las culturas del este, un fenómeno que Michel Butor ha descrito bien en su libro *Meditazione sulla frontiera*: el límite parece levitar y convertirse en desafío, en la medida en que el verdadero deseo es el de superarlo.

Obviamente, existen innumerables obras literarias que, desde ambas partes, relatan este encuentro. Sin embargo, esta convergencia de temas, y de sujetos narrativos, siempre es un aspecto superficial. Cuando se habla de “frontera” como problema intrínseco de la literatura, hace falta ilustrar la que es la red profunda de los intercambios recíprocos, y desvelar lo que realmente aclara nuevas cuestiones acerca de la identidad.

La diáspora -antigua y actual- en el Mediterráneo ha estado y continúa estando caracterizada por intensos intercambios de lenguaje y de etnias: exactamente como la cultura *mitteleuropea*.

La cuestión de las relaciones entre Oriente Medio y Europa es en realidad un problema antiguo, un problema que respecta a los orígenes, al principio. Europa es la princesa raptada por Zeus y llevada a nuestro continente, que ha tomado de ella su nombre, por las olas del Mediterráneo. Este hecho siempre ha alimentado una corriente unificadora. En *Giocando a dama con la luna* he tratado de reconstruir el peso que la “pequeña Asia” ha tenido en el destino de Alemania, y también en toda Europa, entre los siglos XIX y XX.

318

El cambio de horizonte registrado de este modo, en mi “meditación sobre la frontera” y en mi escritura, trata de superar, obviamente, algunas figuras cristalizadas en la tradición. Ya en *Angelo a Berlino*, impresionada por la presencia turca en Berlín, en el barrio de Kreuzberg, centré la reflexión en el encuentro entre la protagonista, Erika, y una chica turca, Malina. Se trata de una relación aparentemente fugaz, un diálogo breve, pero es un acontecimiento decisivo en la orientación de Erika hacia un nuevo modo de ver las cosas y de plantearse el problema de la crisis entre el este y el oeste. “Dieron sus primeros pasos entre el tráfico, sin palabras: a cada cuerpo su movimiento, su responsabilidad”. “Nada sabían la una de la otra, los nombres desvelaban sus orígenes, pero esto no es casi nada. La Turquía de Malina estaba lejana, y también la Prusia de Erika, sólo el deseo las acercaba”. “No te preocupes”, había dicho Malina, “descansa, todo se arreglará, el cielo ignora las divisiones...”.

En la novela que estoy escribiendo (he concluido la primera redacción), este trabajo de comparación se realiza entre la protagonista, Sophie, y las realidades del área medio-oriental. Es una comparación centrada en las ideologías, naturalmente, pero a partir de una situación embarazosa vivida en común. Se asiste así a una escucha recíproca, a una verificación de las respectivas “visiones del mundo” en lo privado y en lo cotidiano.

En realidad creo que en esto consiste el oficio de la literatura: en captar un murmullo de fondo, escuchar las voces que se entrelazan y que, manteniendo su particularidad y su distinción, tratan de encontrar una coexistencia creativa. Esto significa, en tiempos de globalización, luchar por una auténtica “antropología”. De

hecho, cada día nos encontramos frente a una nivelación progresiva, frente a una pérdida de culturas y una cancelación de lenguajes. Si estos procesos tumultuosos facilitan la comunicación de los medios, sin embargo son letales para la literatura, para nuestra conciencia y aún más para la conciencia humana.

La Europa iluminista es la que ha inventado la antropología y la que ha promovido un serio diálogo entre las culturas. Piénsese en las *Cartas persas* de Montesquieu, en los relatos de Voltaire. Considérese además hasta qué punto los “saberes” del XIX (pienso en Humboldt) han introducido una lectura múltiple y compleja del mundo.

La fuerza de Europa ha estado en el ser un crisol de civilizaciones. Pero esta fuerza la ha heredado Europa de un cruce de caminos más antiguo, el de Oriente Medio... Es a través del espejo “oriental” donde Europa siempre se ha buscado y se ha encontrado a sí misma. Por otro lado, este tema está ya bien presente en la cultura *mitteleuropea*...

En un relato (*Pagine di un'antica terrazza*, 1984), Hasan Dawud recuerda los “pasos elegantes” de un orientalista ruso en Beirut: “había escrito cartas, no un libro... Los habitantes del palacio y los transeúntes del barrio estaban acostumbrados a verlo mirar fijamente al mar... Terminó convirtiéndose en uno de los habitantes de la calle”. Son los mismos pasos hacia el misterio que he descrito en mi arqueólogo de Estambul: “El hombre venido de Berlín [...] quería evadirse por las calles estrechas, cargadas de olores, encontrarse con viejos mendigos sin palabras, oír las voces de los niños, ver madres con los costados vacíos, mirar los ojos de las muchachas floridas sólo por su breve juventud”.

Hoy la dificultad vuelve a tomar fuerza. Por un lado, hay una urgencia en los acontecimientos. Por el otro, se da la exigencia de paradigmas nuevos, porque los tradicionales, también los que he citado, parecen consumidos. Sin embargo, aunque los secretos parecen disolverse en una lucidez también cruel, la fascinación del enigma, de lo múltiple, siguen siendo tenaces.

Traigo un ejemplo concreto, y lo tomo del universo femenino, el universo más sensible al marcar las contradicciones. Se ha debatido mucho sobre el “velo”, signo de ambivalente identidad de las mujeres islámicas. Como es sabido, los franceses han decidido con autoridad (y lo han hecho consultando a célebres antropólogos y sociólogos) que el “velo” es una de las prendas que hay que evitar en una convivencia. Por lo demás, la controversia francesa retoma un debate árabe de principios del siglo XX sobre la liberación de la mujer, un estrecho diálogo entre Mustafa Lutfi al-Manfaluti y Qasim Amin. Sin embargo, las mujeres islámicas, incluso las progresistas, ven en el “velo” una distinción y se sienten privadas de algo en esta forzada homologación.

El “velo”, en su extrema levedad, aparece como el emblema de tantas batallas que las mujeres han disputado para su emancipación. Me he ocupado mucho de las mujeres y, naturalmente, a través de su escritura. Desde siempre el universo de las mujeres es la “tira de tornasol” para entender dónde se está moviendo una cultura.

He trabajado durante mucho tiempo sobre las mujeres del siglo XVII, y también he hablado del tema en Valladolid. En sus testimonios he tratado de captar su acceso a la palabra, a la escritura y a una cultura que las excluía. Pienso que podemos reapropiarnos de este proceso pensando en muchas mujeres islámicas y también de muchas otras culturas del llamado tercer mundo. A menudo la mujer, icono de la

sexualidad y de una particular creatividad, personifica de modo emblemático el lugar de la exclusión. Su posición es absolutamente clave para comprender cómo los procesos de exclusión y de marginación pueden ser revisados y positivamente superados. En esta línea, el recordado iluminismo ha encontrado una confirmación en las modernas posiciones del estructuralismo y en la antropología actualizada de Lévi-Strauss.

Además, el estudio de la escritura femenina de los siglos XIX y XX me ha aclarado otra fase del proceso, más que nunca relacionada con el problema del “velo”. Cuando han conseguido controlar los instrumentos culturales y profesionales, las mujeres han aspirado de manera decidida a la pacificación. Sin embargo, esta pacificación ha conseguido desvelar, una vez adquiridas, otros aspectos problemáticos. De hecho, la *parificación* puede ser vista como un sacrificio de lo específicamente femenino. Entonces comienza la fase más delicada de maduración, la afirmación de identidades plenas, salvadas las especificidades de género.

Todo esto ha sucedido para la mujer europea (o por lo menos está sucediendo). Las mujeres islámicas siguen una evolución paralela, que marca también, e indica con claridad, como un auténtico sismógrafo, el acercamiento de las respectivas culturas. Dicho acercamiento puede ser concreto y positivo sólo en el respeto de las diferencias. Así hemos llegado a definir, en un contexto absolutamente moderno e irresuelto, un *leit motiv* típico de la más auténtica problemática de nuestra cultura europea. Mi Erika, en *Angelo a Berlino*, capta la esencia de este proceso de intercambio lento pero tenaz, a través de la imagen de las alfombras, protagonistas por excelencia de tramas sutiles que en silencio se estrechan entre las culturas:

Conocía el juego de los colores sobre las alfombras... Reflexionaba sobre aquellos olores, sobre las fusiones de los núcleos familiares, conflictos nunca resueltos en la elección de un color, matrimonios separados, mujeres repudiadas. Manos de niños habían entrelazado en los tejidos en rojo y oro sueños sepultados al nacer. Rostros diáfanos de muchachas inmaduras dormían tras telares antiguos y los párpados entreabiertos deseaban la caricia de un baño de arena. Los cuerpos secos se sacudían como ramas en una mañana fría. Madres y esposas niñas vendaban los deseos en cándidas sedas, vestían los tiernos senos de una muchachita apenas vista, jugando donaban su leche, cándida como la nieve pegada a los cedros, a neonatos que abrían los ojos como estrellas en el agua.

De esta reflexión de Erika en Berlín, se hace eco un diálogo de mi última novela:

Éste es un horizonte donde crecen las más variadas ideas, vagamos como en un jardín encantado. Los pensamientos se entrelazan como hileras de piedras, la política de estas gentes se asemeja a sus arquitecturas. Habrá observado todas estas misteriosas construcciones, y no me refiero sólo a las mezquitas... (...) Sí, las decoraciones se desarrollan como escrituras, se entrelazan y se recuperan según un orden extraño, es como una música helada... En el laberinto de una ciudad, y ahora no sabría encontrarla de nuevo, una capilla levantada por los Cruzados se ha convertido en una mezquita, los nervios de piedra han generado con naturalidad los arabescos del Islam.

Deseo añadir que si este trabajo parece un proyecto lúcido, sostenido por la conciencia de la historia, su recorrido real está calado en la dificultad de las emociones, en la trama ambigua de las palabras, en el dolor de crear imágenes. “La escritura es

un balbucio, la vida es incerteza y confusión. Sea cual sea la escritura, es el cuerpo del sueño que es un cuerpo. Es importante que la escritura alivie o sea incluso necesaria...” (Edwar al-Kharrat, 1991).

La protagonista de mi última novela, Sophie, busca una dimensión suya en el silencio del desierto; desde este observatorio interior, donde las certezas se deshacen como dunas de arena, reflexiona sobre las dos culturas, y sobre la incomprensión de pareja, dos rostros de una misma separación, y se mide con el llamado progreso, con su vanidad, la decepción. “Eres europea”, le dice el árabe que la tiene prisionera bajo una tienda en el desierto,

Vienes de la parte del mundo donde decís que la cultura es tan necesaria como el pan de cada día. Enseñáis al mundo, y queréis sobre todo enseñarnos a nosotros, cómo se vive, por qué se vive, cómo se come y cómo se viste, pero no sabéis responder cuando se os pregunta qué es un alma. No creo que vayas a darme nunca dinero para ir a Nueva York. ¿Cómo puedo dejarte marchar? Ni siquiera sabes responder, a nada, tú no sabes qué es un alma.

La escritura tímida trata de aferrar el hilo de un recorrido que tiene las mismas incertezas confesadas por Assia Djebar en *Vasta è la prigione*: “Durante mucho tiempo he creído que escribir era morir lentamente. Desplegar a ciegas un sudario de arena o de seda sobre lo que hemos conocido, ardiente, palpitante... sí, durante mucho tiempo, porque al escribir recordaba, he querido apoyarme en el dique de la memoria o en su derrame de penumbra, penetrada poco a poco por su frío. La vida se desmenuza y la huella viva se diluye...”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AL-AMIR, D., *Storia andalus*, 1969.

SOBRE EVA, DIOSAS Y SABIAS: EL BUEN "GÉNERO" DE GÉNESIS 2-3

*Mercedes Navarro Puerto
Universidad Pontificia de Salamanca*

En el pórtico de la Biblia encontramos uno de los relatos en que se apoyan el esencialismo y biologicismo jerárquico entre los géneros: el texto de la creación, entendido como una jerarquía entre varón y mujer, y entendiendo que es la mujer la que altera con su transgresión el idílico paraíso. Esta comprensión de los textos ha dado pie a presentar una imagen de la llamada Eva bajo una antropología negativa y pesimista que no se corresponde con el relato, y ha hecho mucho daño a la conciencia, autoconcepto y subjetividad de las mujeres

La literalidad rígida de las interpretaciones y la visceralidad en las resistencias para admitir otras alternativas en relatos con elementos míticos, dan mucho que pensar. El cierre de los textos induce la sospecha de violencia interpretativa que sigue legitimando y sacralizando atemporalmente la violencia cotidiana de género. El contenido del arquetipo de lo primordial femenino pervive en el trasfondo de nuestro patriarcado a pesar de los intentos de ofrecer una comprensión alternativa. Tal es el poder de las narraciones fundantes y de origen. Los textos nacieron en el Antiguo Oriente Próximo, en la zona mediterránea más alejada de la nuestra, pero su influjo ha traspasado los límites de espacio, tiempo y civilizaciones. Las sociedades occidentales mediterráneas siguen hoy todavía bajo el enorme influjo de la hermenéutica de estos textos fundantes. Las mujeres de este lado del Sur occidental del Mediterráneo sufrimos, todavía, sus consecuencias. Esta pervivencia del influjo cognitivo y práctico, hacen necesaria la revisión de los textos y la hermenéutica feminista.

322

1. LA IGUALDAD Y LA EMERGENCIA DE LAS DIFERENCIAS

1.1. La igualdad (Gn 1,26-27)

Los relatos de Gn 2-3 son narraciones atravesadas por los principios de *diferenciación y perfeccionamiento*. La palabra de Yahveh los activa en Gn 1 partiendo de unidades mayores indiferenciadas hacia unidades menores diferenciadas y más perfectas, por ejemplo la separación entre luz y tinieblas (1,4), entre las aguas (1,6b), entre los seres vivos... y los humanos. Los vv.26-27 indican tres estadios:

primero: *dijo Dios: hagamos un 'AdAm a nuestra imagen y semejanza* (Gn 1,26a). Discurso directo de Dios. Ser humano esencial, indiferenciado¹

1)El salto cualitativo que comienza en este momento de la creación, tiene que ver con el mismo comienzo en que la palabra imperativa de Dios llama a la existencia a las realidades mayores e indefinidas.

La secuencia gramatical es la siguiente:

. imperativo + nombre sin artículo (*y'bí 'or*, haya luz, 1,3).

En la creación del ser humano la secuencia es muy semejante, pero en lugar de imperativo el

segundo: *y creó Dios al hA'adAm a su imagen, a imagen de Dios lo creó* (Gn 1,27a). Discurso del narrador. Ser humano indiferenciado y determinado, en singular²

tercero: *macho y hembra los creó*³ (Gn 1,27b). Discurso del narrador. Ser humano diferenciado en dos sexos, en plural.

La secuencia de este proceso muestra la gradación de la perfección cuyo resultado es la progresiva autonomía.

1.2. La creación y reconocimiento de los géneros (Gn 2)

En Gn 1,26-27 Dios crea al ser humano en igualdad de especie, como indican los términos *zakar* y *neqebAh*, términos hebreos que se traducen literalmente por *macho* y *hembra*. En el relato siguiente, Gn 2, se da un paso adelante y el narrador (redactor final) utiliza unos términos diferentes, *'iš* e *'iššah*, que se traducen por *varón*, *mujer*. El personaje de Dios crea los géneros en tres momentos y con una complejidad narrativa mucho mayor que en el relato primero de Gn 1⁴.

En el primer momento el 'adam⁵ indiferenciado se caracteriza porque ha salido de la 'adAmAh (= la tierra) y del aliento divino (ruax). En el segundo, el personaje divino forma los géneros contemporáneamente del seno del 'adam indiferenciado, de un espacio, selAh en hebreo, que además de costilla significa seno, de manera que si deseamos eliminar la ambigüedad sexual del 'adam genérico, tendremos que identificarlo más con la hembra que con el macho. En seguida toma la palabra este humano genérico identificándose con el varón, algo que se reconoce en el acto mismo de su discurso, que es decir en el primer intento de establecer relación y comunicación⁶. Su discurso es narcisista en espejo, orientado, en primer término, a formular el reconocimiento de la semejanza y, en segundo lugar, de la diferencia.

En el nivel narrativo de los hechos, el personaje dice “*ésta sí que es hueso de mis huesos carne de mi carne*”, una fórmula habitual israelita para expresar la identidad y semejanza étnica que, en este contexto y en la lógica narrativa, se refiere a la identidad de especie, pues el ser humano indiferenciado no ha logrado encontrar en los otros seres vivos *una ayuda que le esté enfrente*.

En el segundo momento del reconocimiento el 'adam pone nombre a quien

texto propone otra forma verbal:

. cohortativo + nombre sin artículo (*na'aseh 'AdAm*).

2) *besa'mo beselem 'elohim bara' oto*.

3) *ZaKaR uneqebAh bara' MMjjivotam*, donde *zakar* tiene que ver con algo puntiagudo y *neqebAh* con algo hueco

4) La existencia de dos relatos sobre la creación indica que el narrador final del libro del Génesis ha unido dos tradiciones textuales, no ha querido perder la riqueza de sentido de ninguna de ellas, aunque eso haya supuesto que el relato final no haya quedado tan perfecto como si hubiera elegido una sola entre las tradiciones disponibles. También es indicio de pactos entre los grupos que adoptaban las diferentes traducciones, a la hora de crear un texto referencial único. La unidad final contiene, por tanto, una pluralidad interna.

5) El término ha sido traducido generalmente por *hombre*, entendido no como equivalente al humano genérico, sino como varón.

6) Este dato converge con los estudios de algunas psicoanalistas (E. Dio Bleichmar, N. Chodorow...) que observan la emergencia de la identidad de género en el hecho mismo de la relación intersubjetiva.

está enfrente de sí: “*ésta será llamada 'iššah porque del 'iš fue tomada ésta*”⁷. Se trata de una interpretación que hace el ser humano. El lector sabe, sin embargo, que no ha sido formada del 'iš sino del 'adam, de manera que la 'iššah no es producto del 'iš, ni tampoco directamente del 'adam, sino del trabajo divino con la costilla del 'adam

hueso **de** mis huesos 'ə\Osem **me'**a\Os^amAy
 carne **de** mi carne *basAr* **meb'**ArY
 varona **del** varón 'iššAh **me'**iš

En esta interpretación del personaje parlante se alteran algunos datos al descubrir a la mujer: a) se identifica el ser humano genérico con el varón y b) se identifica a la mujer con la costilla. Esta alteración puede significar que el ser humano sólo percibe la semejanza y necesita justificarla⁸, o puede significar que el ser humano varón se apropia de la realidad humana y se convierte en norma de la que deriva la mujer. Desde mi punto de vista esta segunda explicación, aunque plausible, no entra en la lógica narrativa del relato⁹. Prefiero subrayar la interpretación según la cual se afirma la semejanza sobre cuya base se descubre y reconoce una de las diferencias.

El tercer momento tiene lugar en el capítulo 3, en el relato llamado de la caída.

2. LA AUTONOMÍA, LA SABIDURÍA Y EL CONOCIMIENTO

Se presenta un nuevo personaje, la serpiente, a la cual la mujer nunca llamará por su nombre, aunque el lector conoce su identidad y su principal característica, la astucia. Su posición respecto a la mujer es superior. El narrador juega con la asimetría en la información a favor del lector, al que se le pide atención al enigma de la astucia, a través del juego sonoro de los términos, 'arum-'arumim.

La serpiente pide indirectamente a la mujer razón de la prohibición divina. Ella *conoce* no sólo lo que conoce Dios, sino información divina desconocida por los humanos y que desvela a la mujer. Muestra a Dios parcial (en la información que ofrece) y con motivos desconocidos. El lector sabe que la serpiente es una criatura de Dios (3,1). La mujer, en cambio, no parece conocer esta relación subordinada. La serpiente se muestra en posesión de la información sobre la prohibición. El lector advierte que la prohibición estaba hecha al 'adam genérico, pues el 'iš no había sido

7)En el segundo estico aparece un *kī* explicativo que pretende dar razón invirtiendo el orden de la lógica del mismo relato.

8)Digo rudimentos porque todavía no se puede hablar de consciencia de especie, pero la comunidad de género sí queda expresada en el juego de palabras 'išb - 'iššAh. Para que haya consciencia clara de especie es necesario que se concienien también los sexos como diferentes, cosa que por el momento el texto no permite deducir.

9) Lo que no obsta para que, desde fuera del relato sepamos que se ha hecho esta interpretación tanto con estos textos que ahora analizamos, como con otros de la Escritura. En este caso, además, estaríamos hablando más de lo que expresa el narrador valiéndose de su personaje, que de lo que dice este mismo personaje en la lógica interna del mismo relato que, por otro lado resultaría contradictorio puesto que, el narrador en cuanto tal, ya se ha expresado en el versículo anterior.

diferenciado. Esta prohibición afecta a los humanos, no al mundo animal, por eso la serpiente, venida de este otro mundo se encuentra fuera del mandato.

Puesto que la mujer (humanos) no conoce la razón de la prohibición, la serpiente le provoca la curiosidad de *saber*. El juego de distorsiones en la percepción y atribución de significado ante esta información divina, tiene una dimensión importante: es la primera vez que un personaje toma a Dios como objeto de su discurso, la primera vez que muestran tener conocimiento sobre Dios a partir de una palabra suya (prohibición) y se muestran críticos ante su acción (su discurso de prohibición). Esta *discusión* introduce en los orígenes del surgir humano y de su proceso de diferenciación la *praxis de la teología*. Todo el discurso de ambos personajes se refiere a lo que Dios ha dicho, al significado y pretensiones de su Palabra. Asociada al conocer, es la mujer el primer personaje de la Biblia que, junto con la serpiente, *hace teología*. Mediante el astuto diálogo de la serpiente la mujer practica un discurso teológico en vez de la obediencia¹⁰.

Si la serpiente introduce en la escena el enigma verbalizado la mujer introduce la interpretación para abordar el enigma. Y ella, en el tono sapiencial del relato y en su trama de revelación pertenece a los orígenes, al surgimiento de la identidad humana. Esta escena termina con la incorporación del fruto del árbol del conocer bien-mal, el merismo con el que el narrador indica al lector/a el conocimiento diferenciador de toda la realidad. El diálogo entre ambos personajes transforma la prohibición en opción y por esta causa, se abre un ámbito de libertad y se inaugura un nuevo tipo de discurso cargado de consecuencias. La ingestión del fruto, con la incorporación del conocimiento diferenciador de la realidad, da a la mujer y los humanos un poder que transforma paulatinamente su autoconciencia y su percepción de la realidad.

Así la función de la serpiente es múltiple: anticipa para el lector el poder del conocer (ella, antes que la mujer), la capacidad para manipular la realidad, para inducir y transformar esa realidad. Introduce las cuestiones e interpretaciones propias del enigma y hace de la existencia humana, además, un verdadero enigma que sólo es posible descifrar a medida que se va viviendo, que se toman opciones, se experimenta y, se descubre la finitud y la mortalidad. El lector espera que algo importante cambie cuando los humanos hayan comido del fruto del árbol. Sabe que tienen en su mano un poder. Es la palabra astuta de la serpiente la que abre una alternativa a la conciencia humana preparando la opción de la mujer. La prohibición de Dios está orientada en una dirección: comer ---> morir. Pero no se muestra reversible: no comer ---> vivir¹¹. El rol de la serpiente es introducir otra posibilidad: no morir, ser como dioses, conocedores de bien y mal, mostrando un ámbito de libertad que permite tomar decisiones.

El lector, en este punto del relato, puede preguntarse por qué no ha sido el mismo Dios quien ha mostrado la hondura de su palabra. El personaje de Yhwh Elohim, en todo el relato, da razón de sus acciones sólo cuando el ser humano (la mujer) ha intentado comprenderlas, cuando le ha dado vueltas, intentando descifrar

10)Nuevos motivos sapienciales del relato: las relaciones entre Palabra y obediencia; las relaciones entre vida y muerte; las relaciones entre verdad y libertad, entre discurso e interpretación.

11)En el ámbito sapiencial, en cambio, la reversibilidad está presente: *si haces el bien a los ojos de Dios vivirás, pero si haces el mal a los ojos de Dios morirás*.

su faz oculta. A medida que se hace más compleja la identidad de los humanos, la faz de Yhwh Elohim revela poco a poco su profundidad.

Esta tarea de la serpiente, su función en el relato, no justifica su manejo del discurso divino, la tergiversación de los intereses de Yhwh Elohim que, de estar a favor de sus criaturas, pasa a parecer interesado en su perjuicio. Los intereses que la serpiente propone como beneficiosos a Dios se refieren a la cualidad y tipo de la vida: o vida con muerte o vida sin muerte. Aquí adquiere todo su sentido el discurso sapiencial sobre el conocimiento, se juega la identidad de los humanos y su parecido con Dios y la serpiente muestra su astucia ambivalente.

En 3,6 la mujer, dice el narrador, *vio* indicando que la mujer ya tiene los ojos abiertos. *Ve*, parcialmente, la dimensión *buena/ bella* (tôb¹²) y deseable del fruto del árbol. La serpiente la engaña orientando su curiosidad y deseo de inteligencia en una dimensión y anulando la otra que YHWH Elohim había puesto de relieve en su prohibición. La mujer, así, tiene abiertos los ojos en una percepción unilateral positiva. La utilización del término *bueno* evoca analépticamente la valoración divina de su obra en Gen 1. De esta forma el narrador da una pista a su lector para que una esta línea positiva de la creación de Dios con el deseo humano de conocer y adquirir sabiduría. Cuando en 3,22 diga que este ser humano ha llegado a ser *como uno de nosotros, conocedor de bien y mal*, el lector evocará esta dimensión creadora y positiva del ser humano como imagen de Dios, conocedor de bien y mal y creador del árbol que representa esta cualidad de la vida.

En el último episodio del relato Yhwh Elohim habla con sus criaturas de una en una. Comienza por el varón al que pide una explicación: *quién te ha informado de que estás desnudo*¹³. Ha sido ella, en efecto, la que ha inducido el conocimiento, verdadera causa de la consciencia de desnudez, la cual, es consecuencia de un conocimiento, de una información. Yhwh Elohim, en seguida, relaciona esta información con la comida del árbol del conocer bien-mal, con la transgresión de su prohibición. Cuando pide cuentas a la mujer, ésta responde *la serpiente me engañó*. En su breve discurso ella introduce la categoría nueva del engaño. Nada dice el narrador sobre lo que significa. El lector está ante otro enigma. La primera pista de resolución es la relación inmediata entre conocimiento diferenciado y desnudez (Westermann, 1990,211; Navarro 1993,67)¹⁴. La acción de ocultarse y el sentimiento del temor se relacionan con el

12)Es importante subrayar la bivalencia de *tôb* en sentido ético y estético para unirlo analépticamente al capítulo 1. De este modo la percepción del árbol de la ciencia está focalizada desde uno de sus polos al que se opondrá, después, el episodio siguiente que enfatizará el conocer sobre el otro polo, el *ra'*, el mal con el mismo doble sentido y no sólo el ético.

13)También en este caso se va personalizando e individualizando la apertura de los ojos. Cuando el narrador informa *se les abrieron los ojos y supieron que estaban desnudos* no dice cómo lo sabe cada personaje. Ahora el narrador indica que el hombre lo sabe porque la mujer le ha informado (al darle de comer el conocimiento) y que ella lo sabe porque se ha atrevido a comer.

14)El narrador ha utilizado el juego de palabras *astucia* y *desnudez* como indicador fonético de cierta relación (raiz 'rm) y el lector deberá descubrir en qué consiste. Desnudez y *serpiente* (astuta) quedan, de este modo, relacionadas. El narrador no vuelve a utilizar el verbo *avergonzarse*, pero propone al lector unas conductas que le ayudan a interpretar esa vergüenza: confeccionan cinturones. El término *cinturón* está relacionado con *cintura*, *lomos*... en relación indirecta con

conocimiento. Sin él no tendrían consciencia de haber transgredido la prohibición divina. Si la desnudez es el resultado de una información (*¿quién te ha informado de que estás desnudo?*¹⁵) y ésta proviene de la mujer y de la serpiente, el engaño está en lo que significa la desnudez, nueva situación en horizontal (modifica la relación entre los humanos por el hecho de cubrirse con cinturones) y en vertical (modifica la relación con Dios por el hecho de ocultarse y temerle).

La mujer sabe que la serpiente le ha engañado porque tiene ahora capacidad para conocer diferenciadamente, algo imposible si no hubiera comido del árbol. Sólo quien es capaz de diferenciar (conocer discriminadamente) puede decir *he sido engañada*. Es un acto de toma de conciencia. Sólo puede saberlo *después* de haber incorporado el conocimiento. Dios pide a la mujer razones de su acto. El conocer implica, también, la capacidad para dar razones. Conlleva la responsabilidad en las decisiones que derivan de él. El engaño consiste en la parcialidad de la focalización de la serpiente sobre las consecuencias del conocer. Ésta pone de relieve una modificación: se os abrirán los ojos, seréis como dioses, conocedores de bien y mal, pero nada dice de la complejidad y conflictividad de este conocimiento (el conocimiento diferenciado es intrínsecamente conflictivo). La complejidad de lo que experimentan es un elemento nuevo que surge del hecho de comer.

Dios, en seguida, maldice a la serpiente por su *engaño* (*por haber hecho "esto"...*) y luego maldice la *'adAmAb* a causa del *'adam*. Es el engaño el que desencadena el siguiente episodio. Yhwh Elohim explicita la parte oculta del conocer diferenciado enfatizando el aspecto más duro, conflictivo y negativo del mismo. Contrabalancea la parcialidad de la información de los humanos sobre la nueva situación en la que están.

2.1. La *'iššab* y la cualidad de la vida humana

Desde el comienzo el narrador ha colocado en relación yuxtapuesta el árbol del conocer bien-mal y el árbol de la vida¹⁶ y relaciona los dos árboles, su significado, la identidad de los humanos, su crecimiento, el conflicto del relato... Aquí nos interesa explorar la relación entre los dos árboles a través de las acciones de la mujer, su transgresión de la prohibición divina, sus consecuencias y la relación con su nombre.

En el episodio de Gen 3,1-7 Yhwh sólo se encuentra en el discurso; no es un personaje. El nombre no es Yhwh Elohim sino solamente Elohim. Entre diversas explicaciones de este fenómeno yo ofrezco la mía (Navarro, 1993; Westermann 1990)¹⁷.

el sexo y la reproducción.

15) Es significativo que Dios no pregunte por qué se oculta, por qué se avergüenza, ni siquiera por qué ha comido del árbol, sino sólo quién te ha informado de que estás desnudo. A menudo nuestras preguntas están sobrecargadas de connotaciones éticas, de forma que nos cuesta entrar en otras dimensiones del texto que le son previas y más importantes. Conviene insistir en la secuencia de las preguntas y sus diferencias: Dios pregunta al *'adam* por una persona o ser *¿quién...?* Le hace consciente de que se lo debe a la mujer. La respuesta del *'adam* es clara. Y a la mujer le pregunta por la razón *¿por qué...?* Su respuesta también es clara: el diálogo con la serpiente que ella interpreta como un engaño.

16) Cf para la discusión sobre si se trata de uno o dos árboles.

17) Una razón, que no voy a desarrollar, es que Yhwh Elohim es sustituido por la serpiente,

A partir de la presentación de la serpiente *la serpiente era el más astuto de los animales que había creador Yhwh Elohim* desaparece Yahveh y queda sólo Elohim que es el nombre dado al Dios de Gen 1 que crea al ser humano a su semejanza. Nunca se le llama Yhwh¹⁸ (es de la fuente P) La separación de Yhwh y Elohim en Gen 3,1b-7 lleva al lector a preguntarse por la cuestión, todavía pendiente, de la semejanza de los humanos a Elohim. El episodio reponderá cuando se hagan conocedores de bien y mal, semejantes a Dios (*dioses. Elohim, 3,22*). Pero entonces ¿qué ocurre con Yhwh? ¿pueden ser los humanos semejantes a Yhwh? En la tradición J este Dios está ligado a la oscura significación del tetragrama. Difícilmente un judío perteneciente a esta tradición podría decir que el ser humano debe ser semejante a Yhwh, dadas las connotaciones de esta denominación, inaccesibles al ser humano. Por eso la creación que le hace semejante a la divinidad está asociada a Elohim, el Creador. Así, en el nivel del macrorrelato, la ausencia de Yhwh tiene una función narrativa.

2.1.1. La autonomía

El narrador no pretende oponer dos nominaciones de Dios. Quiere ayudar al lector a entender que en este episodio el ser humano intenta realizar su semejanza con lo semejante a Dios. La denominación de Elohim cuenta con varias ventajas: lo conecta con Gn 1, gracias a su desinencia plural¹⁹ a pesar de su significación singular (convención del hebreo para esta denominación), el lector puede vincular mejor esa semejanza divina al ser humano en plural, mujer y varón. En este episodio y en esta escena la serpiente, como quedó dicho, se dirige a la mujer hablándole siempre en plural. La mujer se expresa desde el dual. La ejecución de la acción, sin embargo, es singular.

Desde Gen 1 el lector asiste a una puesta en escena en la que Elohim/ YHWH

que leído en un trasfondo de deidades en las que ésta ocupaba un lugar importante, muestra una fina ironía del narrador. La deja sola y engaña a los humanos en los orígenes de la vida. De este modo Yhwh Elohim tiene el motivo para devolverla a su lugar, la tierra, el espacio de los animales, criaturas de Dios e inferiores a los humanos. Arrastrarse por el suelo y comer polvo enfatiza la humillación. Ser pisada por la descendencia no de los dioses, sino de la mujer, de los humanos, es quedar reducida y colocada en su propio lugar.

Sobre este tipo de sustituciones se puede aducir algún ejemplo más en la Biblia, que implica un trasfondo semejante. Es el caso de Jue 4 en que Débora (que en el poema de Jue 5 aparece como guerrera) no acompaña a Baraq en la batalla, sino que es sustituido por Yhwh, el verdadero Dios guerrero que da la victoria a Israel sobre sus enemigos. Débora, como indican algunos datos del relato, está dibujada sobre el fondo de la figura de Anat, la diosa guerrera. Con ello, a la vez que se recupera una tradición del trasfondo cultural cananeo, se desmitifica a la diosa y se da a Yhwh su lugar en Israel.

18)La teoría de las fuentes del Pentateuco (Teoría documental) explica la diferencia en los nombres atribuyendo el relato de Gen 1 a la fuente sacerdotal (P) y el de Gen 2-3 a la fuente yahvista (J). En el nivel narrativo, sin embargo, aceptando que el redactor último es P, no es suficiente esta explicación. La unidad del relato de Gen 2-3 pide razones narrativas que expliquen la diferencia del nombre. Y, mejor aún, pide una explicación que tenga en cuenta el macrotexto.

19)Tanto Gen 1,26-28, como Gen 3,5 hacen uso del código lingüístico hebreo. Elohim es forma plural con sentido singular. Esto permite al narrador jugar con los términos, relacionando Elohim con los pronombres personales en plural. Mientras estos conservan su sentido plural, el singular de aquel permanece.

Elohîm busca la autonomía de lo que va creando de modo que es uno de los fines de su creación. Pues bien, si esto es así entonces la libertad se vuelve necesaria. La prohibición de comer supone en el ser humano, destinatario de esta acción, una voluntad, libertad y capacidad de decisión. Son estas condiciones las que van a permitir que puedan reconocer, agradecer y alabar a Dios. La autoridad divina está íntimamente relacionada con la capacidad humana para su reconocimiento. La prohibición, entonces, tiene una función positiva de cara a la libertad. Si la mujer no hubiera desobedecido tampoco hubiera existido conflicto ni el lector hubiera advertido la alternativa ni la capacidad de libre opción de los humanos. El reconocimiento de la autoridad divina necesita libertad e implica una cierta tolerancia respecto a la posibilidad del mal.

2.1.2. *la cualidad de la vida y la fertilidad*

En el relato destaca otro aspecto. Elohîm aparece en Gn 1 creando al ser humano en un contexto de fertilidad. La análexis del nombre facilita al lector atento la asociación del conocimiento que le asemeja a Dios, con la doble significación hebrea del término: un conocer experiencial/sapiencial de la realidad, (conocer diferenciado) y también conocer sexual para que la vida continúe. *Conocer (yada)* se predica de Dios y del ser humano. El conocimiento, en relación con la sexualidad procreadora, no se restringe a las relaciones sexuales, sino que incluye el *saber/conocer* que es posible tenerlas y la forma en que se realizan. La propuesta de la serpiente es que coman del árbol porque se parecerán a Dios en capacidad para el conocimiento diferenciado y para dar vida. Comer del árbol del conocimiento, por tanto, es también tomar conciencia de la capacidad para dar la vida. Está por decidir qué tipo de vida²⁰.

La serpiente ha intentado eliminar la conciencia de la muerte al afirmar categóricamente que no morirán si comen. El final del relato le dará la razón, pero con una importante diferencia: no morirán por el momento, pero morirán. Esta relación entre la vida y la muerte está estrechamente vinculada a la mujer, como dirá el nombre que le impone el varón. Pero hasta ese momento el relato va preparando la relación, de un modo indirecto, entre fecundidad, vida, mujer y sexualidad, algo que se viene haciendo desde el c.2 *dejará el varón a su padre...* a lo que se suma la alusión a la vergüenza con su polivalencia (2,25 y 3,7) significativa, alusiones que se vuelven explícitas en el (3,8-24) discurso de Dios a la mujer al final del capítulo 3. La imposición del nombre, *hawwah* y su explicación (madre de todo lo que vive), es la última acción que cumple el *'adam* en el relato. La información siguiente (4,1) muestra a Eva como una mujer fértil dando a luz a su primer hijo, Caín.

Este recorrido muestra el lugar que ocupa la fecundidad en el relato, estrechamente vinculada al avance secuencial de la vida. Es final y comienzo a la vez. Pero no podemos olvidar que la fertilidad, vinculada a la vida, está estrechamente relacionada con Yhwh Elohîm de modo que en este aspecto la mujer y Yhwh Elohîm se presentan al lector en una sintonía de la que el efecto fonético (sinfónico), es buena prueba.

20) Los términos y los motivos de *vida* en este relato son numerosos y sugerentes. Forman, en efecto, un campo semántico rico y simbólico: aliento, agua, árbol, fruto, comer, jardín, parto, mujer, madre...

3. DIOSAS Y DIOSES: EL FEMENINO, UN BUEN GÉNERO

¿Por qué se incluye a la serpiente en el proceso humano, en lugar de otro animal?

La semejanza de sonidos orientará nuestra respuesta.

3.1. *hawwAh*: una sinfonía para el oído

Varios son en el relato los términos que suenan de forma semejante: el tetragrama (*Yhwh*), el verbo *ser* o llegar a ser (*byh*), el verbo y sustantivo *vivir*, *vida* (*byh*) y el nombre que el varón impone a su mujer (*hawwAh*)²¹. *Hawwah* es un sustantivo adjetivado, de la raíz fenicio-cananea *hwt*, que puede significar tanto algo vivo como *vitalidad*²². Durante el tiempo de la redacción del libro eran fácilmente intercambiables el *wau* y la *yod*. Aunque la raíz alude a la *vida*, si se cambia el *wau* por una *yod*, el parecido con la raíz verbal *hayah* (un verbo de identidad *ser*), es sorprendente, como lo es su semejanza fonética con el nombre de *Yhwh*, el tetragrama. En la segunda parte del v.20 hay un predominio fonético de esta raíz (verbo y adjetivo *viviente*). Todos estos datos hacen que consideremos las posibilidades de la relación entre Dios, en cuanto *Yhwh*, y la mujer en cuanto *hawwah*. Dios, *Yhwh*, poseedor de la vida inmortal y creador de la vida humana como vida mortal y finita. La mujer, *hawwah* es poseedora de esa vida donada por Dios finita y capaz de generarla participando de su condición creadora. Vida eterna y vida continuada. La primera, divina, es constitutivamente excluyente de la muerte, la segunda, para continuar y hacer posible la cadena de sucesión necesita de la muerte. El posterior discurso de Dios enfatizando el lado doloroso, conflictivo y mortal del conocer bien y mal, hace patente la mortalidad ligada a la vida de la mujer y, desde ella, a la vida humana.

¿Cómo llega el hombre a deducir que Eva es madre de todo lo que vive? ¿por qué no es *Yhwh* quien pone nombre a la mujer? El *AdAm* pone nombre a la mujer *después* de que Dios le ha indicado las consecuencias de su acción de comer y de dar de comer. Dar de comer es un gesto en pro de la vida. La mujer da al hombre a comer del *fruto* del árbol. Y *Yhwh Elohim* le informa de las condiciones en que será continuadora/dadora de la vida finita y mortal²³. Le habla de las dificultades de su maternidad después de

21) Siempre me ha extrañado que el nombre que el varón impone a la mujer, *Eva*, no haya formado parte de los nombres habituales de las mujeres israelitas. La respuesta comúnmente dada es que se debe al carácter extranjero del nombre. No obstante no es una respuesta convincente porque esta explicación presupone, equivocadamente, que Israel no adopta nombres cananeos. El A.T. está plagado de ellos. Más bien planteo la hipótesis de que, aun cuando se tratara de una raíz fenicia y cananea, se parecía demasiado al tetragrama, sagradamente impronunciable para cualquier israelita.

22) Algunos estudiosos han pretendido identificar el término hebreo *hawwah* con el arameo *hewya'* que significa *serpiente*, sin embargo no es una relación clara. Otros autores consideran que se basa en especulaciones infundadas y juegos de palabras insostenibles (Williams 1977). Con todo, otros autores creen que existe una semejanza con el nombre que se daba en la cultura fenicia a la diosa serpiente y el de *hawwAh*. Existe una inscripción fenicia que da razón de este nombre en referencia a la mencionada diosa.

23) Para poder entender esta polarización del relato en lo negativo, conflictivo, doloroso y finito, no se puede desligar esta escena del episodio precedente, polarizado en lo opuesto, (positivo, sin conflicto, agradable y de apariencia infinita). Comer del árbol tiene doble consecuencia, el placer estético, cognitivo, de deseo y los conflictos y problemas de las consecuencias. El ser humano, la mujer en primer término, realizaba la autonomía por propia iniciativa, en primera

haber establecido la hostilidad entre la descendencia de la serpiente y la de la mujer. En ningún momento el discurso divino indica que se deba explícitamente al hecho de haber comido (como ocurre en cambio con el *'adam*) (Schmitt 1991)²⁴

3.2. La disyuntiva del conocimiento humano y la cualidad de la vida

La vida humana emerge y se transmite allí donde emerge y se transmite el conocimiento o cualidad sapiencial de la vida. El relato del Génesis dice una palabra sobre la cualidad de la vida humana ligada a este conocer diferenciado. La gran baza que juega la mujer, como representante de lo humano, es *o conocer diferenciado y conflictivo o conocimiento inmortal e indiferenciado* (Crossan 1980, 110). La prohibición divina precede a la adquisición de esta capacidad. Quebrantar el mandato es la única forma posible de dar cuenta de esta libertad. Pero ¿por qué un relato de creación, que relaciona estas cuestiones con el emerger humano? La respuesta nos lleva a la conexión extratextual, que nos permitiría introducirnos en el contexto histórico y cultural en el que parece situarse el narrador y desde el que dirigirse a su narratario, un trasfondo de praxis religiosas y de reflexión sapiencial polémica, tentación de idolatría y consiguiente abandono de YHWH, un trasfondo de mitos e historias sobre dioses y diosas en contexto de creación vivos y activos. Muchas son las interpretaciones que se han dado y se siguen dando a estos capítulos (Alonso Schökel 1962). Fijaremos nuestra atención solamente en aquellos datos del relato relativos a la serpiente y a la mujer, que evocan un trasfondo histórico, cultural y religioso de divinidades femeninas.

3.3. De dioses y diosas

3.3.1 Evocaciones analépticas externas de divinidades femeninas en la mujer de Gen 2-3

Diferentes autores/as creen que los motivos de la serpiente, la mujer como la primera que cede a su engaño, el árbol de la vida, el discurso *de castigo* de YHWH Elohim a los humanos... serían impensables sin un trasfondo social, cultural y religioso

persona del singular. La resistencia a admitir las limitaciones explica que sea Dios mismo quien se las deba señalar. Comiendo del árbol los humanos han accedido al conocer bien y mal. En 3,1-7 conocieron un polo de la realidad, el bien, ahora van a conocer el otro polo, el mal.

24) Sobre la interpretación de la última parte de la sentencia, (3,16b) adopto los resultados del estudio de El autor parte del estudio del contexto de este relato para ver si es adecuado traducir el verbo *mšl* por *dominar*; es decir, pretende dilucidar si su sentido jerárquico es adecuado o no. Concluye que no hay elementos en el relato que lleven a introducir un vocabulario de mandato, dominio o sujeción entre los dos humanos. El hecho, por ejemplo, de nombrar a los animales, es más un acto de reconocimiento que un acto de dominio. El verbo *mšl* tiene diferentes significados y es el contexto el que puede decidir su sentido. El autor muestra que el verbo tiene tres posibles significados: a) *ejercer dominio* sobre, significado que adopta la generalidad de las traducciones, incluidas la de los LXX y la Peshita y expresan ya ideología, b) *burlarse de* que no conviene al contexto y, por último, c) *ser igual a, ser como*, que es la más adecuada al contexto de Gen 3. El significado de *mšl* como *ser como, ser igual a* aparece en nifal, hifil e hitpael; en el significado de *usar como proverbio, hablar en parábola* se utiliza en qal y en piel, y el sentido de *dominar, tener dominio sobre*, aparece en qal y en hifil. Estos son los usos que aparecen representados en Fenicia y en el hebreo moderno (Schmitt, 8). El sentido de *dominar* aparece en contextos políticos y de mandato real. En Gn 3,16 no existe un contexto que permita este uso (id. 12). Y en cambio el significado *ser igual a ser semejante a*, es el más adecuado al contexto en el que nos movemos.

de polémica y tensiones (Borgonovo 1994)²⁵ en donde se dan cita diferentes cuestiones como la alianza, el culto, Dios, la diferenciación de roles por sexos... Hay, además, motivos míticos más antiguos que el propio contexto del destinatario que el narrador debió considerar presentes en su mentalidad y por el que consideraba ser entendido. Estos motivos pueden remontarse a culturas y religiones, mitos y símbolos de corte mesopotámico- babilónico.

En la Babilonia antigua se asignaba, habitualmente, a divinidades femeninas la ejecución efectiva de la decisión divina de crear al hombre. Se trata de diosas madres como Aruru, Mami, Nammu, Nihursanga, Nininsina, Ninah, Nintu. Esta última diosa en el mito de Atrahasis es considerada también *señora de todos los dioses*. Importante, sin duda, es Istar, diosa guerrera pero considerada también la diosa del amor y de la fecundidad. A ella se atribuye la *curiosidad* por saber. Istar, empujada por la curiosidad de conocer las condiciones en que vive su hermana Ereskigal, desciende a los infiernos. Este descenso conlleva la autocondena a la muerte y una profunda alteración de toda la realidad terrena. Para restablecer el equilibrio debe dejar a alguien, en su nombre, en los infiernos. De esta historia, nos interesa la relación entre la mujer y la curiosidad, aun cuando en el mito es considerada debilidad y no una cualidad.

La mitología mesopotámica, en el mito de Gilgamesh, exalta la sabiduría de dos cortesanas (una inicia en la civilización al salvaje Enkidu y la otra, Siduri, es considerada una prostituta), vinculada una a la cultura y a la ética y religión, y otra relacionada con la sexualidad (Cagni 1994)²⁶.

El nombre de Ninti (NIN.TI) de Gilgamesh es, literalmente *Señora de la costilla* y *Señora de la vida*. No es difícil encontrar en la escena de la creación de la mujer, Gen 2,21-22 una evocación analéptica a un motivo presente para el lector implícito.

25)Borgonovo (1994) encuentra un contexto eminentemente apologético, una confrontación entre dos o más visiones religiosas (la baálica y la yahvista) que podrían expresarse mediante estas preguntas: cual es el camino de la sabiduría que lleva a la vida? qué Dios asegura la vida y la fecundidad, el futuro y la posesión de la tierra?. El autor cree que este texto no hubiera podido ser redactado sin el problema de la confrontación religiosa que se desarrollaba en Canaán en los ss. IX-VII a.C., sin la constelación simbólica instituida por Oseas sobre la base de los cultos baálicos y sin la predicación del Deuteronomio. Cree que por eso se explica que no hayan sido tenidos en cuenta por los profetas de los ss. VIII-VII a.C. y sí en cambio por libros como Ben Sira (90-92). Al identificarse Israel (como esposa infiel) con una mujer, sigue diciendo el autor, se explica que sea ella la que primero transgrede la prohibición divina, aunque, en seguida el narrador cambia el registro simbólico e introduce a Adan, de forma que sea la pareja humana la transgresora. Como lo explica, igualmente, que en la religión cananea baálica la fecundidad tenga un rol importante y las mujeres desempeñen un protagonismo en los cultos, a diferencia de Israel.

A mi modo de ver el autor fuerza la explicación en algunos puntos y, en particular, en la lectura conclusiva, pero se coloca en la perspectiva de quienes creen ver en el relato un trasfondo de polémica idolátrica con puntos comunes a la tradición profética de Israel.

26)Istar, no debe olvidarse, es una divinidad femenina ambigua, entre otros aspectos, en su relación con Tammuz que es a la vez hijo y amante. Aunque existen profundas diferencias con la figura de la mujer de Gen 2-3, algunos elementos pueden estar de fondo. La *Eva* de 3,20, en boca del mismo varón, es considerada mujer suya y madre: porque la frase: *es madre de todos los vivientes* no le excluye, sino todo lo contrario.

Esta tradición, que se remonta al segundo milenio antes de Cristo, relaciona el nombre mismo dado a la mujer, *Eva*, con una diosa llamada en hurrita Hebat o Hepat (Clark Kroeger 1992)²⁷. Era considerada como la Madre Diosa por excelencia y en las cartas de Amarna el jebusita rey de Jerusalén, era llamado *siervo de Hepat*. Esta diosa invadió el panteón hitita como suprema diosa femenina y entró en Asia Menor hacia el 1250 a.n.e., siendo atribuida la introducción de su culto a la reina Puduhepas, consorte del rey Hattulisis. Ella misma era sacerdotisa de la diosa (ANET 393.398)²⁸. A Hebat siguieron Hutena y Hutellura, mitológicas creadoras de la humanidad. En su lado más frágil se la asocia con la diosa babilonia Istar. El nombre de Hebat aparece en escritos hititas y hurritas hasta que un nuevo grupo lingüístico invadió Asia Menor y Hebat se fusionó con la frigia Cibebes. Esta diosa, cuyos orígenes según la iconografía se remonta al 5.500 a.C., está relacionada con Eva. Mantuvo su identidad durante 4 siglos como madre de dioses y seres humanos (Clark Kroeger 1992). En Egipto Eva era identificada con Isis, una antigua diosa que fue recuperada en el período helenístico. Su culto era popular en todo el mundo Mediterráneo, incluyendo Efeso y estaba relacionada con serpientes (Apuleyo, *Met* 11,3..4).

Lo que más nos interesa resaltar de la diosa Hebat, además de su nombre, es su asociación con rituales hititas. Las mujeres que se adherían a ellos eran conocidas como *mujeres sabias* o *mujeres ancianas*. La relación con la sabiduría y la asociación con un poder creador (su *maternidad*), en las diferentes versiones, revelan un trasfondo de poderosa deidad de los orígenes. La mujer de Gen 2-3, así, evoca un telón de fondo en el que se vincula la figura femenina con diosas y protagonistas de mitos relacionadas con la sabiduría, la creación, la maternidad entendida como fuente de vida, la cultura y la dimensión sexuada de la realidad. La interpretación de estas vinculaciones depende más de factores culturales concretos del lector empírico, de diferentes épocas, que de las mismas evocaciones. En unas será motivo de exaltación y en otras de denigración²⁹.

3.3.2. *Trasfondo evocativo analéptico de divinidades femeninas en el personaje de la serpiente de Gen 3*

El otro gran trasfondo se refiere a las evocaciones analépticas del personaje de la serpiente. Recordemos algunas cosas: Dios toma postura frente a la relación entre la serpiente y la mujer, el *engaño* se refiere al ocultamiento de la faz mortal del conocer diferenciado, el enigma al tipo de vida y la serpiente está en relación con la vida inmortal, mientras que la mujer cree que comer del árbol del conocer bien y mal le reportará la inmortalidad aunque al comer descubre la mortalidad. La oposición de

27)Kroeger citando a Speiser, asegura que es el nombre semita de Eva el que tomó la lengua hurrita y no al revés.

28)Bajo el ímpetu y entusiasmo de esta reina, la nueva deidad fue asimilada con la gran diosa solar Arinna, diosa mayor en el panteón hitita.

29) Es lo que indica, por ejemplo, el proceso por el que se fue negativizando la figura de Eva en una línea de la literatura judía tardía y en los primeros siglos del cristianismo, incluyendo a Pablo. Junto a un judaísmo que veía e interpretaba a Eva como la primera de las madres de Israel (cf Tg Gen 3,1), existen comentarios a Gen 2,22 que hablan de la belleza de Eva como factor de seducción que condujo a la serpiente a hacerla suya y planear el asesinato de Adán (R 18,6 a 2,25 y 3,1), cuyo eco se remonta hasta Ireneo en el s.II (*Adversus Haereses* I, 30,7) y pasa a ser considerada tentadora, seductora e introductora del mal en el mundo.

ambas descendencias es la hostilidad, ya establecida por el conocer diferenciado, entre una supuesta descendencia (futuro) de inmortalidad (serpiente) y una descendencia de mortalidad (mujer). Esta hostilidad queda como una especie de *marca* en la humana descendencia. Esto implica que el personaje de la serpiente no está elegido al azar. Debía asociarse a los enigmas planteados en los dos episodios en los que aparece. Al maldecirla y recucirla al polvo YHWH Elohim le inflinge la máxima humillación. Su engaño, que apela a la divinidad como la única inmortal, es sumamente castigado. Pero lo que ella evoca será algo que nunca estará resuelto del todo, porque acechará el talón de la mujer-generación humana. No es difícil asociar la serpiente a una divinidad.

En el Enuma Elish la deidad de Tiamat, dentro de los mitos de creación, es representada como un dragón o alguna forma de serpiente. Y en mitos antiguos aparece asociada al árbol primordial y central (Etana, Gilgamesh, árbol de Huluppu) en torno a cuyo tronco se enrosca³⁰. Puede ser considerada bien la que guarda el árbol o la que lo destruye. Se considera que ella representa la eterna batalla entre bien y mal, o, más propiamente, entre orden y caos. La serpiente es una figura ambigua, que simboliza tanto la muerte (asesinato) como la curación (cf Nm 21,4-9), la seducción, la sexualidad y la fertilidad pudiendo representar tanto lo masculino (símbolo fálico) como lo femenino. En el Mediterráneo Oriental las serpientes son consideradas guardianas de los pueblos.

La figura de la serpiente, en los mitos del Oriente Próximo Antiguo, es polivalente. Por un lado simboliza la eterna juventud, apoyándose probablemente en la muda de la piel. En el poema de Gilgamesh aparece como una ladrona que roba al protagonista la planta de la vida. Junto a este simbolismo, la serpiente aparece ligada a la *sabiduría*, como ocurre en Egipto donde se la asocia con la búsqueda de la inmortalidad³¹. Es también símbolo del caos. Además de Tiamat, en la mitología ugarítica Leviatán era representado como una enorme serpiente. Y, por último, también se la consideraba símbolo de fecundidad y fertilidad, como aparece en el trasfondo cananeo (Westermann 1994)³².

30)Este motivo se ha conservado en gran parte de la tradición pictórica cristiana occidental al representar la escena de Gen 3,1-7. Resulta curioso que, aun cuando no se menciona el lugar en el que tiene lugar el diálogo entre la serpiente y la mujer, ni quede explicitada relación alguna entre el lugar de la serpiente y el del árbol, haya quedado en la cultura una escena paradigmática: un árbol frondoso, lleno de frutos, la serpiente enroscada en su tronco con su cabeza orientada hacia la mujer que permanece en pie con una manzana a punto de ser mordida o con la huella de un mordisco.

31)Ligada a la sabiduría en contexto egipcio aparecen Thermuthis-Remenutet y Ma'at, representada a veces como una cobra, la misma que lucían las coronas de los faraones.

32)Westermann (1994, 238-239), disiente de autores que, como Vriezen, ven dicho trasfondo en Gen 3. Cree que el texto difiere notablemente al representarla como criatura de Dios, salida de sus manos. Según él, en el texto juega un papel relacionado con la persona y descrito como un acontecimiento personal. El rol de la serpiente estaría limitado a la iniciación de la tentación. Se muestra de acuerdo con Von Rad en que la introducción de este personaje es incidental y el autor no está preocupado por el personaje de la serpiente, sino por lo que dice. Para Westermann este episodio muestra que no es posible conocer el origen del mal, que permanece en un completo misterio. A mi modo de ver Westermann simplifica la cuestión y no da razón de los motivos por los que el narrador, teniendo en su cultura otras posibilidades para la figura

Otras asociaciones tienen que ver con el episodio de la serpiente de bronce del de Nm 21,4-9, erigida por Moisés para la curación de los mordidos por serpientes y con el de 2Re 18,4 en que el rey Ezequías la elimina del templo de Jerusalén³³. En el episodio del desierto la serpiente de bronce no sustituye a Yhwh, ni parece poner en peligro su soberanía divina. Más bien estaría en la línea de aquellas divinidades menores, intermediarias o mediadoras que ejercían funciones mundanas, como curar enfermos. La serpiente de bronce que destruyó Ezequías formaba parte del panteón judío y ciertamente era una divinidad curativa. Pero éste es el único caso de la Biblia que asocia la serpiente de bronce con la imagen de una divinidad menor. No hay evidencias bíblicas que conecten la imagen de la serpiente de bronce con cultos de fertilidad, sino, en todo caso, con ceremonias de curación.

Pero la presencia de esta figura de los dos textos citados no parece tener relación, más que en la figura misma, con la serpiente del episodio del Génesis. Más probable son las evocaciones de motivos como la sabiduría, la inmortalidad, la sexualidad en general (no exclusivamente la femenina) y la fertilidad. El contexto de la escena hace plausibles estas conexiones para el lector implícito no solamente en la figura de la serpiente, también en la del personaje de la mujer que, como ella, desea alcanzar conocimiento e inmortalidad, después, quedará vinculada por el discurso divino y su nombre al rol materno (fertilidad) y al proceso de conversión del orden en el caos y de nuevo el orden.

El lector implícito de Gen 2-3 ve desmitificarse y asociarse al emerger humano todo aquello que en otros ámbitos culturales ha sido asociado a la realidad sobrehumana. La tarea desmitificadora de estas evocaciones es, por tanto, más creativa que destructiva. Es la mujer la que incorpora los atributos que en otros contextos se daban a los dioses, seres extrahumanos. A la vez, se reserva a YHWH el origen y la cualidad de la vida inmortal. Y, no olvidemos que en la escena de Gen 3,1-7 la mujer, haciendo uso del plural y el dual (lo mismo que la serpiente), es la representante de la total humanidad (varón y mujer). La humanidad llega a ser como dioses, en el conocer bien y mal, pero no puede ser Dios. La mujer y su descendencia (*hawwah*) tienen vetado para siempre el camino del árbol de la vida, custodiado por seres no humanos.

CONCLUSIÓN

Los relatos bíblicos muestran un interesante proceso de creación y maduración del ser humano mujer en la figura de la Eva original. El interés des-deificador semita, a contracorriente del interés deificador del entorno cultural del Mediterráneo, mantenidos durante numerosos siglos, podría haber sido un pilar antropológico muy interesante de no ser por el marco patriarcal en el que se inscribe y por las consecuencias negativas y discriminadoras que ha tenido, y tiene todavía, la lectura sexista de los relatos de

tentadora, elige precisamente la de una serpiente y no otro animal, símbolo o figura.

33) Se ha especulado con la posibilidad de que *Nebustan*, el nombre que se le da a esta serpiente de bronce en el templo de Jerusalén, fuera una divinidad del culto jebusita de Jerusalén, que David retuvo después de haber tomado la ciudad. Pero no resulta fácil relacionarla con el episodio del libro de los Números.

origen. Al finalizar mi trabajo de análisis narrativo y su colocación en el entorno cultural, me quedan una convicción y una duda. La convicción de que los textos míticos apuntan siempre a lo básico y universal y, por ello, siempre tienen algo de constructivo. La duda de si podremos recuperar lo valioso en un entorno sociocultural que, en estas cuestiones, peca de racionalista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO SCHÖKEL, L., "Motivos sapienciales y de alianza en Gn 2-3" *Bib* 43 (1962) 295-316,
- BONORA, A., "La creazione: il respiro della vita e la madre dei viventi in Gn 2-3", *PSV* 5 (1982) 9-22
- BORGONOVO, G., "La *donna* di Gen 3 e le *donne* di Gen 6,1-4. Il ruolo del femminile nell'eziologia metastorica", *RSB* 1-2 (1994) 71-99.
- CAGNI, L., "Miti di origine, miti di caduta e presenza del femminile nella loro tradizione interpretativa: considerazione sui dati della tradizione sumerica e babilonese-assiria", *RSB*, 1-2 (1994) 13-46
- CLARK KROEGER, R., and CLARK KROEGER, C., *I Suffer Not a Woman. Rethinking 1Timothy 2:11-15 in Light of Ancient Evidence*, Michigan, Grand Rapids 1992,
- CROSSAN, J.D., "Felix Culpa and Foenix Culprit. Comments of "Direct and Third Person Discourse in the Narrative of the Fall" by Hugh C. White", *Sem* 18 (1980) 107-111
- DE VAUX, R., *Historia antigua de Israel*, Madrid, Cristiandad 1979.
- HANDY, L.K., "Serpent" en FREEDMANN, N.E., *Anchor Bible Dictionary*, New York-London, Doubleday 1992, vol 5, 1113-1117.
- NAVARRO PUERTO, M., *Barro y aliento*, Madrid, San Pablo 1993.
- SCHMITT, J.J., "Like Eve, Like Adam: "m̄çZJHLLI" in Gen 3,16", *Bib* 72 (1991) 1-22.
- WESTERMANN, C., *Genesis 1-11. A Commentary*, Minneapolis, Fortress 1990.
- WILLIAMS, A.J., "The Relationship of Genesis 3,20 to the Serpent" in *ZAW* 89 (1977) 357-374

¿Y SI DON QUIJOTE, SANCHO Y HASTA EL MISMÍSIMO CERVANTES FUERAN MUJERES?

Isabel Navas Ocaña
Universidad de Almería

1. UNA NECESARIA INTRODUCCIÓN. LA CRÍTICA FEMINISTA Y EL CERVANTISMO

Me van a permitir que empiece con algunos interrogantes: ¿Y si Don Quijote, Sancho e incluso el mismísimo Cervantes fueran mujeres? ¿Y si bajo la máscara de la locura de don Quijote se escondiera una mujer? ¿Y si el cuerdo de Sancho acabara siendo Sancha? ¿Y si, en fin, el escritor más laureado, más canónico, de la literatura española fuera en realidad una escritora? ¿Le habría ocurrido lo que Virginia Woolf conjeturó para la hermana de Shakespeare? ¿Se habría vuelto loca? ¿Se habría suicidado? ¿Le habrían imputado el sambenito de brujería y habría padecido los rigores de la Inquisición? ¿O habría igualmente triunfado? ¿Se habría igualmente convertido en el máximo exponente de la literatura española de todos los tiempos?

La crítica feminista ha planteado en más de una ocasión y de forma más o menos explícita estos interrogantes. Y digo de forma más o menos explícita porque lo que podríamos llamar desde este momento los “procesos de feminización” de la figura de Cervantes y de sus personajes más célebres, don Quijote y Sancho, han provocado siempre reacciones encontradas en los “cervantistas”, reacios a nuevas, y a veces entendidas como escandalosas, propuestas de interpretación de la obra del que hoy se considera el escritor por excelencia de las letras hispanas¹. Y me van a

1) En “Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*”, artículo publicado en 1994 en la revista *Anales cervantinos* y recogido luego como un capítulo del libro *El Quijote y la crítica contemporánea* (1997), José Montero Reguera analiza las aportaciones hechas a los estudios cervantinos desde el psicoanálisis y desde la crítica feminista. La objeción es en todos los casos la misma, una objeción que Montero Reguera plantea nada más empezar el capítulo: “Se ha pasado, pues, de un período en el que estos temas se consideraban casi como tabú, a otro en el que no sólo se han puesto de moda, sino que han dado lugar a análisis o interpretaciones de la obra cervantina que se alejan demasiado del propio texto y, además, no siempre ayudan a entender lo escrito por el propio autor” (1997: 167). En lo que se refiere a la crítica feminista, Montero Reguera cita prácticamente sólo los trabajos de Ruth El Saffar y les hace la misma crítica: “su excesivo alejamiento a veces del texto del *Quijote*” (Ibid.: 177). En concreto, *Beyond the Fiction* (1984) merece el siguiente comentario: “Ahora bien, resulta difícil considerar el *Persiles* como culminación de la carrera literaria de Cervantes -pese a que el mismo autor hablaba de él como el mejor libro que había escrito “de los de entretenimiento”. Así sucede, en efecto, porque, como ha puesto de relieve la crítica más autorizada al respecto, se trata de una obra compuesta en diversos momentos de la vida de su autor y, por tanto, con elementos que pueden encontrarse en el resto de sus obras” (Ibid.: 178). Obsérvese la expresión “ha puesto de relieve la crítica autorizada”. Hemos de suponer, en consecuencia, que la crítica feminista que practica

permitir también un breve inciso: hablar de mujeres, de discursos femeninos, y más aún de procesos de feminización, según a propósito de qué autores y en qué circunstancias, resulta aún hoy algo muy controvertido, muy polémico, y que se suele rebatir últimamente con un argumento bastante demoledor, el de la falta de novedad. Con este argumento se da por sentada, por conseguida la igualdad, y en consecuencia, se pretende zanjar de forma definitiva la cuestión devolviendo otra vez a las mujeres al silencio, negándoles de nuevo una voz y una habitación propias en la cultura. Y yo me pregunto: ¿por qué no se pueden feminizar *ad aeternum* o *ad infinitum* los textos literarios, por qué la investigación feminista no se puede prolongar hasta el infinito como se han prolongado la interpretación lingüística, la filológica, la sociológica, etc., dando resultados fructíferos y diversos a lo largo de la historia? De hecho, esos procesos de feminización a los que me vengo refiriendo son, en mi opinión, la aportación más sobresaliente hecha desde el feminismo a los estudios sobre Cervantes y, por supuesto, una de las lecturas de mayor interés surgida dentro del panorama postestructuralista, en el contexto del cuestionamiento de las identidades de género definidas desde una perspectiva esencialista que ha traído consigo la llamada posmodernidad.

Lo cierto es que, en lo que se refiere a autores canónicos como Cervantes, la crítica feminista ha adoptado dos posiciones fundamentales: por un lado, la denuncia de actitudes misóginas en la representación literaria de las mujeres y, por otro lado, y en la órbita contraria, la posibilidad de recuperación de las consideradas “grandes obras” a partir de una re-lectura en clave feminista. Así ha sucedido con el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, con la novelística de Unamuno, con el teatro de Lorca, y también, como ahora veremos, con Miguel de Cervantes. La primera de estas posiciones, la de denuncia, es menos frecuente y se circunscribe a casos muy concretos que presentan una dificultad especial para ser recuperados o releídos desde el feminismo. Pienso por ejemplo en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera cuya misoginia es de tal calibre que no ofrece muchas posibilidades, y eso que casos tan evidentes, tan flagrantes como el célebre *exemplum XXXV* de *El Conde Lucanor*, aquél que se refiere al casamiento de un joven mancebo con una mujer “muy fuerte y muy brava”, han sido objeto de revisiones que si no exculpan por completo a don Juan Manuel de la imputación de misoginia, sí consiguen al menos que salga airoso y bien parado de la prueba (Cantarino, 1980, Lacarra, 1986 y Haro, 1995). Cuánto más fácil no es leer a San Juan de la Cruz desde una perspectiva feminista, un San Juan que perfiló la figura del alma a partir de “la ascunción de detalles del cuerpo sensible de la mujer” y que pensó en las monjas como destinatarias inmediatas de su obra (Rossi, 1995: 233). Y ¿cómo no iba a ser más fácil, a pesar de todas las posibles reticencias, leer desde el feminismo al Cervantes que puso

Ruth El Saffar no es en absoluto *autorizada*. Y continúa Montero: “De igual forma, creo que para buscar un nexo común a toda la labor literaria cervantina -si es que esto es posible- habría que dirigirse a terrenos que su autor sí le preocupaban realmente (y de qué manera!), como, por ejemplo, el de la teoría literaria; pero no en motivaciones del subconsciente cuya aplicación a las obras literarias, el *Quijote* en particular, no siempre es provechosa” (Ibid.). ¿Cómo puede afirmar con semejante rotundidad que esos otros terrenos, que la feminista Ruth El Saffar no ha pisado, son los que realmente le interesaban sobremanera a Cervantes?

en boca de Marcela esa hermosísima reivindicación de la libertad femenina?²

2. DEL CABALLEROSO CERVANTES AL CERVANTES FEMINISTA

El caso de Cervantes es además especialmente significativo por la temprana atención que merecieron por parte de la crítica sus personajes femeninos. Así lo evidencia el discurso que María Carbonell pronunció en la Institución para la Enseñanza de la Mujer de Valencia en mayo de 1905 para conmemorar el tercer centenario de la publicación del *Quijote* y que llevó por título *Las mujeres del Quijote* (1905). Carbonell presenta a Cervantes como indulgente con las mujeres, como caballeroso y feminista

“El gran Cervantes, al retratar a las mujeres puso de manifiesto su caballeridad e hidalguía nativas, su exquisito sentimiento y la bondad de su corazón. Jamás se ensañó con ellas, como Quevedo y otros escritores, ni sacó a la pública vergüenza sus defectos y debilidades, comprendiendo que unos y otras son propios de la humanidad y no exclusivamente del sexo femenino” (1905: 4).

Y más adelante:

“¡Cuánta psicología femenina, qué tesoros de observación, qué riqueza de análisis, qué conocimiento tan profundo del corazón de la mujer encierra la gran obra de Cervantes! En el *Quijote* se revela como gran moralista, sociólogo, feminista, jurisconsulto, médico, teólogo y hablista” (Ibid.: 11).

Once años después aparece el volumen *Las mujeres de Cervantes* (1916) de José Sánchez Rojas, y *Al amor de las estrellas (mujeres del Quijote)*, de Concha Espina, también en 1916. Estos trabajos se sitúan en la órbita del impresionismo crítico, y en particular, de la modalidad que consiste en la creación de una obra literaria a partir o a propósito de otra, modalidad puesta de moda por Jules Lemaitre y practicada con gran éxito por algunos autores de la generación del 98. Se trata de recreaciones impresionistas de los personajes femeninos cervantinos, en la línea de las recreaciones que hicieran por las mismas fechas Miguel de Unamuno en su célebre *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) y Azorín en *El Licenciado Vidriera visto por Azorín* (1915), más conocido a partir de la edición de 1941 como *Tomás Rueda* (Navas Ocaña, 1999: 339 y 350).

Hay algo que llama la atención enseguida del libro de Sánchez Rojas: la abundancia de diminutivos para referirse a las mujeres. Por ejemplo, Marcela es “la pastorcita Marcela” (1916: 121), y la valerosa Dorotea, que se disfraza de hombre para vengar la ofensa de su amante don Fernando, es presentada como “una de las mujercitas más lindas de Osuna” (Ibid.: 125). E igual sucede con las protagonistas de las *Novelas ejemplares*: la Lucrecia Bentivoglio de *La Señora Cornelia*, la llama “la mimosa figurita de la duquesa de Ferrara” (Ibid.: 13), Preciosa, de *La gitánilla*, es una “virgencita de quince años” (Ibid.: 21) y la Leonora de *El celoso extremeño* se convierte en Leonorcica (Ibid.: 47). Además, Sánchez Rojas, de acuerdo con los principios fundamentales del impresionismo crítico, escribe una continuación para la vida de Marcela. Y esta continuación desfigura por completo al personaje, y sobre todo lo despoja del que era

2) Reticencias que explicaremos después a propósito de las *Novelas ejemplares*.

su carácter más acusado, la reivindicación femenina de la libertad, el rechazo de las ataduras convencionales del matrimonio y los hijos:

“Documentos fidedignos que hemos encontrado en algunos archivos lugareños (...) nos permiten asegurar, sin temor a ser desmentidos, que Marcela se casó con un labrador de su aldea, que tuvo muchos hijos y fue el encanto de la vejez del señor beneficiado, su tío, al que ella cerró los ojos dulcemente, cuando el bendito varón fue a dar a Dios cuenta de lo discreta y cristianamente que había regido su rebaño de humildes feligreses” (1916: 120-121).

En cambio, Concha Espina la considera una “fémina inquieta y andariega”, soñadora de ideales, “hermana espiritual de don Quijote” y de Santa Teresa, y capaz, como el hidalgo manchego y la santa de Ávila, de lanzarse “por los caminos de Castilla a deshacer entuertos, a reparar agravios, a esparcir por la tierra las simientes de la piedad y del amor” (1916: 41). Espina insiste además, siguiendo la estela de María Carbonell, en la caballerosidad de Cervantes, en el trato indulgente que siempre tributa a las mujeres:

“La tolerancia y la ternura de Cervantes se extreman y afinan al pintar retratos de mujer. Su delicada sensibilidad, sus ideas platónicas, su espíritu cristiano y caballeresco, fueron parte a crear una de las más variadas ginecografías del arte español, tan rico en imágenes y caracteres femeninos. En torno al rostro avellanado y enjuto del hidalgo manchego bulle una multitud de mujeres, hermosas o feas, nobles o rústicas, discretas o simples, de muy diversa traza y condición, pero unidas todas por el lazo común de la simpatía, por un íntimo y cordial sentimiento de indulgencia y ternura” (1916: 11).

También el hispanismo extranjero se ocupó pronto de los personajes femeninos cervantinos con dos estudios: el artículo de Edith Cameron “Woman in *Don Quijote*” publicado en la revista *Hispania* en 1926 y la tesis doctoral de Sadie Edith Trachman leída en la Universidad de Columbia, y editada con el título *Cervantes’ Women of Literary Tradition* en 1932. Estos estudios tienen en común la pretensión de distanciarse del carácter evocativo, poético y acientífico exhibido por Espina y Sánchez Rojas³. De hecho, Cameron describe breve, y casi podríamos decir que asépticamente, a cada una de las mujeres que aparecen en *Don Quijote*, permitiéndose muy pocas observaciones

3) Cameron hace el siguiente comentario sobre la obra de Espina: “I find nothing definitive in the way of a scientific study of woman in *Don Quijote*. Concha Espina treats the subject in a popular and romantic fashion” (1926: 137). Y Trachman es aún más explícita: “There are two works dealing entirely with Cervantes’ women: one, *Las mujeres de Cervantes*, by the essayist Sánchez Rojas, and the other, *Al amor de las estrellas*, by the well-known novelist, Concha Espina. These works are, however, literary creations rather than scholarly studies. Although they contain a certain amount of interpretation, it is of a personal and lyrical nature; the authors’ aim has been to make Cervantes’s characters live again, reinterpreted in accordance with the authors’ own sensibility. Both books are really works in which the influence of Cervantes’ personages is displayed” (1932: VII-VIII).

personales, aunque algunas de ellas sobresalgan por su rotundidad, como la que se refiere a Marcela, a quien Cameron no duda en calificar como “The first feminist in Spanish literature” (Ibid.: 140). Además, Cameron destaca la defensa de Cervantes del derecho de las jóvenes a escoger marido, su disposición siempre caritativa y respetuosa hacia las mujeres deshonradas, a quienes ofrece por lo general una salida airosa ya sea a través del matrimonio o de la vida religiosa (Ibid.: 154-155), y elogia incluso lo que considera claras inclinaciones democráticas de Cervantes que prefiere presentar como modelos de conducta moral a dos hijas de campesinos ricos, Dorotea y Marcela, frente a la superficial duquesa (Ibid.: 155). Por todo ello, la conclusión de Cameron es que Cervantes “has a democratic and reverent attitude toward womanhood” (Ibid.: 157).

Es la misma actitud que constata Sadie E. Trachman en un estudio de más largo aliento en el que las mujeres cervantinas son objeto de un minucioso análisis como tipos de la tradición literaria. Trachman documenta la procedencia de personajes tipificados como el de la pastora de la novela pastoril, la dama de la literatura caballeresca, la princesa errante de las novelas bizantinas o la mujer árabe que reniega del Islam y abraza la fe cristiana. Y, aunque no duda en afirmar que algunas ideas de Cervantes sobre las mujeres son bastante convencionales, sobre todo las que se refieren a la castidad y a la inconstancia femenina, Trachman convierte a Cervantes en un adelantado a su tiempo por defender la libertad de elección en el matrimonio, por rechazar los duelos de honor y por no castigar nunca con la muerte a las adúlteras (1932: 1-37).

En la década de los treinta, apenas seis años después de la tesis de Trachman, Pilar Oñate publicará una interesante monografía titulada *El feminismo en la literatura española* (1938). Allí se ocupa de Cervantes y lo define como “decidido y valiente campeón del derecho de la mujer a escoger el compañero de su vida” (1938: 121). Y esta idea la ejemplifica con textos de algunas obras cervantinas, en concreto con *El celoso extremeño*, *El viejo celoso*, *La entretenida* y *La guarda cuidadosa*. Oñate es muy contundente en su conclusión:

“Si quisiéramos resumir en nota final la posición de Cervantes respecto al tema que nos ocupa, diríamos que el feminismo le debe la afirmación categórica de la personalidad femenina, que es lo que significa el hacer a la mujer custodia única de su propio honor y dueña de la elección del compañero de su vida” (1938: 122).

Estos trabajos primigenios sientan las bases de buena parte de los acercamientos posteriores a las mujeres cervantinas. Por ejemplo, el impresionismo crítico, el lirismo evocador de las obras de Sánchez Rojas y de Concha Espina volverá a aparecer en un amplio artículo de Carmen Castro publicado en 1953 por *Anales cervantinos* con el título de “Las mujeres del Quijote”. El estudio de los tipos femeninos, en la línea del realizado por Trachman, dará frutos muy interesantes como el análisis feminista de la “mujer varonil”, de la mujer vestida de hombre en el teatro cervantino que la hispanista inglesa Melveena Mckendrick publicó en 1974 en la Universidad de Cambridge, y está también presente en la monografía de Héctor P. Márquez *La representación de los personajes femeninos en el Quijote* (1990). Y la constatación de la indulgencia, de la

simpatía de Cervantes por las mujeres deshonradas, apuntada por Carbonell, Espina, Cameron y Trachman, se convertirá en una constante repetida hasta la saciedad, que contará con un amplio espectro de variantes, desde la tradicional presentación de Cervantes como “todo un caballero”, hasta su final conversión en uno de los primeros feministas de la literatura española. Y desde ahí a la feminización de Cervantes, de don Quijote y de Sancho hay, como veremos, sólo un paso.

La expresión “todo un caballero”, que hoy tiene para nosotros cierto regusto rancio y tradicionalista, ha sido defendida entre otros por dos cervantistas reconocidos, Héctor P. Márquez y Park Chul, en trabajos publicados sorprendentemente en los años noventa (Márquez, 1990: 8 y Chul, 1999: 120), es decir, que el tópico del caballeroso Cervantes ha tenido una pervivencia muy larga. Márquez, por ejemplo, afirma Cervantes era “un verdadero caballero, que respetaba a la mujer” y que, a pesar de “la gran cantidad de literatura antifeminista que se había publicado y todavía se publicaba en su época, él no compartía las opiniones despectivas de algunos de sus contemporáneos (1990: 8).

En cuanto a la adjudicación del adjetivo “feminista” a Cervantes, se puede constatar, además de en el discurso de María Carbonell y en la obra de Pilar Oñate, en un artículo de Phyllis Zatlin Boring de 1974, en otro de Otilia López Fánego del año 1981, y sobre todo en el estupendo ensayo de Lidia Falcón *Amor, sexo y aventura en las mujeres del Quijote* editado en 1997. Phyllis Zatlin da una serie de razones para considerar a Cervantes un escritor feminista. En primer lugar, el personaje de Marcela es el prototipo de la mujer liberada. En segundo lugar, Cervantes defiende el derecho de las mujeres a escoger marido con las historias de Luscinda y Quiteria, el derecho a escoger religión con los casos de Zoraida y Ana Félix, y el derecho femenino al trabajo a partir de las figuras de Dorotea, Teresa Panza y Aldonza. Además, según Zatlin, Cervantes describe a Luscinda y a Dorotea como personajes más admirables moralmente que sus compañeros masculinos (Cardenio y Don Fernando). Todo ello le hace merecedor del calificativo de escritor feminista (1974: 41). Otilia López Fánego, por su parte, se queja de que no se haya hecho todavía “ningún estudio serio y completo acerca de la actitud feminista de Cervantes” (1981: 105), actitud que ella observa con claridad en los casos de mujeres seducidas y abandonadas, porque Cervantes nunca las pinta ni arrepentidas ni resignadas, y sobre todo en el entremés *El juez de los divorcios*. Fánego utiliza esta obra para reivindicar una ley de divorcio, que en el año 1981 en España era evidentemente una cuestión de actualidad (Ibid.: 113). Y por fin, Lidia Falcón, a propósito de Marcela, exclama con mucha pasión:

“¡Cuán distinta esta visión del papel de la mujer y de la libertad femenina de la que muestran Calderón, Quevedo, Shakespeare, Molière y tantos otros autores de tales épocas! Quede Cervantes consagrado con estas páginas como uno de nuestros grandes feministas, y gran desgracia para las mujeres que el valiente hidalgo caballero andante, defensor de la libertad femenina y apoyo de doncellas perseguidas, muriera en su casa de la Mancha renegando fieramente de los libros de caballerías, en el año de gracia de 1615 (1997: 99)⁴.

4) Un año después, Park Chul también insistirá en el feminismo de Cervantes a propósito de Marcela: “Marcela, una mujer activa, empieza a razonar sobre su destino y sobre la libertad de

3. ¿FUE CERVANTES UN MISÓGINO?

Pero no ha habido tampoco unanimidad en la crítica en esta cuestión del feminismo cervantino. De hecho, desde muy pronto se levantaron voces que convertían a Cervantes en un escritor poco interesado por las mujeres, en ningún caso defensor de su libertad, e incluso con algún que otro resabio misógino. El primero que afirmó con rotundidad que Cervantes no pretendía abogar por la libertad femenina en la elección de marido fue uno de sus más antiguos comentaristas. Se trata de Vicente de los Ríos, autor del “Juicio crítico” que acompañaba la primera edición del *Quijote* patrocinada por la Real Academia Española y publicada en 1780. Vicente de los Ríos se afana en demostrar que la intención de Cervantes al pintar la desenvoltura de personajes como Dorotea o Leandra no es apoyar la libertad femenina sino, todo lo contrario, denunciar los excesos, las liberalidades que en el terreno amoroso habían puesto de moda las novelas de caballerías (1780: 64-69). Dos siglos después, Agustín G. de Amezáa y Mayo, dirá que, a tenor de algunos pasajes en los que Cervantes echa mano de la definición aristotélica de mujer como “animal imperfecto”, en concreto en la novela *El curioso impertinente*, y sobre todo a tenor de los refranes de Sancho, a Cervantes “habría que alistarle en la legión de los escritores misóginos, enemigos de la mujer, que tanto abundaron por aquellas calendas. A la verdad, el antifeminismo de Cervantes se distingue muy poco del general vigente en su tiempo, un feminismo peyorativo, que sigue con dócil rutina la tradición clásica, la de subestimar a la mujer como inferior en todo al hombre” (1956: 337-238). Y aunque las cosas puedan parecer diferentes en las *Novelas ejemplares*, Amezáa Mayo cree que las figuras femeninas presentes en ellas “son lindas, simpáticas y atractivas, pero que no pasan de ahí” (Ibid.: 242), que “no brillan ciertamente por su originalidad” (Ibid.: 243), con la excepción de Preciosa en *La gitanilla*, y que “el ideario amoroso feminista de Cervantes en las *Novelas ejemplares* peca más bien de pobre y escaso” y carece de originalidad (Ibid.: 241).

Estas afirmaciones han encontrado cierto eco en los últimos decenios en el seno mismo de la crítica feminista. De hecho las amplias monografías de Theresa Ann Sears y de Karen V. Hall Zetrouer sobre las *Novelas ejemplares*, ya en la década de los noventa, así lo evidencian. Contra la opinión de otras feministas como Ruth El Saffar o Diana de Armas Wilson, Theresa Ann Sears, en *A Marriage of Convenience: Ideal and Ideologies in the Novelas ejemplares* (1993), no presenta a Cervantes como un escritor “feminista”. Sears piensa que el matrimonio es para Cervantes una estrategia de contención del deseo femenino y que el tan repetido protagonismo de las mujeres en las *Novelas ejemplares* no es tal porque, en última instancia, esas mujeres no tienen ningún control sobre los acontecimientos, se las presenta siempre como objetos bellos y se las reduce al silencio. Sólo un año después, Karen V. Hall Zetrouer leería la tesis doctoral *Cervantes' Women: Toward the Modern Female Character* (1994), también sobre las *Novelas ejemplares*. Y el planteamiento de Zetrouer será radicalmente diferente. Hasta en aquellos personajes femeninos que salen peor parados, como la Estefanía de

elegir a su marido sin obedecer a sus tutores. Aunque la libertad femenina se reconoce en la sociedad de nuestro tiempo, Cervantes lo había intentado cuatro siglos antes de la liberación de la mujer” (1998: 197) Y por ello “se puede considerar a Miguel de Cervantes como feminista desde la perspectiva o carga semántica que esta palabra posee en nuestro tiempo” (Ibid.).

El casamiento engañoso o la Cañizares de *El coloquio de los perros*, se puede apreciar, en su opinión, la simpatía de Cervantes por las mujeres. De hecho, según Zetrouer, Cervantes describe a Cañizares con muchas cualidades positivas que la distancian de la tópica representación que en la época se hacía de las brujas: es inteligente y es leal a sus amigas, la Monticla y la Camacha.

Y el debate sobre el feminismo o la misoginia cervantina se ha extendido también al *Quijote*. Jacques Joset, en un trabajo de 1990, subraya el contenido misógino de las palabras de Claudia Jerónima cuando describe la conducta femenina: "(...) no hay mujer, por retirada que esté y recatada que sea, a quien no le sobre tiempo para poner en ejecución y efecto sus atropellados deseos" (1990: 154).

En definitiva, aunque hay mayor número de voces que claman por un Cervantes feminista, se dejan oír también desde muy pronto otras que no sólo las contradicen sino que ponen en evidencia la misoginia en la representación de sus personajes femeninos.

Ahora bien, los procesos de feminización de Cervantes, del propio Don Quijote, de Sancho, y de los protagonistas de *El Retablo de las Maravillas*, así como la virilización de algunas mujeres cervantinas, entre ellas "la sin par Dulcinea", han sido encabezados principalmente por un sector concreto de la crítica feminista, aquél que arranca de las aportaciones últimas del psicoanálisis, sobre todo del psicoanálisis lacaniano. Los numerosos estudios de Ruth El Saffar sobre las obras cervantinas proceden de esta orientación, y a ellos, junto con los trabajos de Maurice Molho y Rosa Rossi, les voy a prestar una especial atención por su trascendencia en la historia reciente del cervantismo.

4. LA INTEGRACIÓN DE LO MASCULINO Y LO FEMENINO DESDE LA *GALATEA* AL *PERSILES*: LAS TEORÍAS DE RUTH EL SAFFAR

Según Ruth El Saffar, la construcción del imperio español, la ingente empresa militar de conquista, en la que se vio envuelta España desde el siglo XV dio lugar a la aparición de un nuevo tipo de hombre, dominado por los códigos del honor y del celibato (1989a), del que don Quijote es un buen ejemplo. De hecho, El Saffar lo presenta como el héroe arquetípico, hijo de la Virgen María (1989b: 85), y explica la obsesión de Quijano por la lectura como expresión de su miedo al cuerpo, al sexo (1984: 54). La supresión de la sexualidad, que va a caracterizar a este individuo, tiene como consecuencia inmediata la supresión o la demonización de lo femenino y el rechazo de la figura de la madre (1994), una figura ausente de la mayor parte de los textos cervantinos, a excepción del *Persiles*. Adquieren entonces una especial relevancia dos prototipos literarios: la dama inalcanzable de la novela de caballerías y la pastora esquiva de la literatura pastoril. Por tanto, la representación de las mujeres se limita al tipo de la joven virgen inaccesible, que aparece únicamente como objeto del deseo masculino, un deseo representado a menudo a partir del triángulo amoroso (1984: 5). Esto trae consigo un profundo desequilibrio entre lo femenino y lo masculino, más patente, a juicio de El Saffar, en las primeras obras de Cervantes, sobre todo en la *Galatea* y en la primera parte del *Quijote*, llenas de "tales of unfulfilled love and failed expectations" (1984: 7). Ahora bien, ya en la *Galatea* aprecia Ruth El Saffar ciertos esfuerzos por equilibrar la perspectiva masculina y la femenina: Galatea no

rechaza del todo a Elicio y Elicio no la olvida (1981: 348), las historias intercaladas las relatan dos hombres y dos mujeres y versan sobre los conflictos en los que se ven envueltos tanto Galatea como Elicio (Ibid.: 349), y además se le da una relevancia especial al número cuatro, el símbolo tradicional del mundo material, de la Madre tierra (las cuatro estaciones, los cuatro elementos, etc.) (1984: 19). Con la Madre tierra y su reino femenino de domino relaciona El Saffar también a la Marcela de la primera parte del *Quijote* (1993: 177). El dilema erótico que plantea el triángulo amoroso entre Galatea, Elicio y Erastro queda un tanto eclipsado por la aparición del *alter ego* de Galatea: Florisa. La conclusión de Ruth El Saffar respecto a la *Galatea* es que el amor trae consigo situaciones de radical desequilibrio entre polaridades pero que la obra también ofrece un esquema por el que esos desequilibrios pueden ser corregidos (1984: 39). Estas situaciones de desequilibrio están ya ausentes de la segunda parte del *Quijote*, en la que las mujeres adquieren un papel más activo y no aparecen sólo como objetos de deseo de los hombres. De hecho, Teresa Panza, el ama y la sobrina tienen un mayor protagonismo (Ibid.: 122-123). Incluso la misma Dulcinea se materializa por fin después de haberse convertido en personaje de la historia de don Quijote, y el hidalgo se esfuerza, por eso, en encontrarla, aunque la búsqueda sea infructuosa y el renunciar a ella lo conduzca a la muerte ((Ibid.: 86).

Para Ruth El Saffar la peripecia de *Persiles*, la última novela de Cervantes, es “el anverso de la vida de don Quijote”, porque su viaje “tiene por objeto la expansión del ser para incluir al otro”, es decir, a Segismunda, mientras que don Quijote “rechaza origen y destino y hace del viaje un fin en sí mismo” (1979: 223). Además en esta novela aparece la figura de la madre con un papel muy relevante. Las madres de los dos protagonistas son reinas, pero reinas que gobiernan sus propios países, e intervienen en la acción de forma decisiva animando a la pareja a iniciar su viaje de peregrinación a Roma (Ibid.: 224). Por otra parte, las historias intercaladas no sólo plantean los desequilibrios entre la perspectiva masculina y femenina sino que también los resuelven. Mientras la historia de Rutilio relata el temor masculino a la mujer y, como consecuencia de ello, la creación del arquetipo de la prostituta y de la bruja, la historia de Manuel Sosa reproduce el tipo de la mujer perfecta, que también queda fuera del alcance del hombre. La definitiva resolución de estos desequilibrios la perfila Cervantes con la historia de Antonio y con la unión final de Persiles y Segismunda (Ibid.: 228-231). Culmina así lo que El Saffar llama la búsqueda de lo femenino en Cervantes.

El Saffar evidencia además el cuestionamiento del concepto de autoría y por tanto de paternidad, llevado a cabo con múltiples estrategias en el *Quijote*: diversos autores, diversas versiones, se llama a sí mismo “padrastró” y no padre, etc. Este hecho convierte a Cervantes, tal como lo perfila El Saffar, en un escritor de los márgenes, de la diferencia (1995: 297-299).

Los trabajos que Diana Armas Wilson ha dedicado al *Persiles* inciden en un planteamiento similar, con interesantes precisiones acerca de la utilización que Cervantes hace de las teorías platónicas sobre el andrógino y con sugestivas lecturas de los personajes de Feliciano de la Voz e Isabela Castrucha. Feliciano de la Voz es una mujer que Persiles y Segismunda encuentran en su peregrinación por España, una mujer que se ha comprometido en secreto y contra la voluntad de su familia con Rosanio y ha quedado embarazada. Ante la noticia de que su padre ha concertado su

boda con otro hombre, Feliciano da a luz. Se descubre entonces el secreto y se desata el furor vengativo de sus familiares. Feliciano entrega al recién nacido a Rosanio, que lo confía a su vez a los peregrinos, y todos terminan por encontrarse en el monasterio de Guadalupe. Allí Feliciano, que posee una voz prodigiosa, canta un himno a la Virgen y es descubierta por su padre, que por fin se aviene a aceptar la boda con Rosanio y el hijo fruto de esta unión. Diana Armas Wilson destaca de esta historia, el hecho de que Cervantes ponga en boca de una mujer caída, de una mujer que ha tenido un hijo sin casarse, un himno a la Virgen María, con lo que esto conlleva de discusión del concepto tradicional de maternidad. De hecho, Feliciano parece el anverso de la Virgen María, o al menos de los atributos que la Contrarreforma le atribuye a la Madre de Dios: la humildad, la obediencia y el silencio. Feliciano no es ni sumisa, ni obediente, y mucho menos silenciosa. Su prodigiosa voz la delata y al mismo tiempo le proporciona un ámbito expresivo propio desde el que reivindicar su libre albedrío. En cuanto a Isabela Castrucha, se trata también de la historia de una mujer que rechaza el matrimonio impuesto y lo hace con un interesante ardid: finge estar poseída por el demonio. De esta forma, gana tiempo para que llegue su amado Andrea Marullo desde Salamanca y ejerza de exorcista liberándola de su mal y consiguiendo lo que los dos pretendían desde el principio, es decir, casarse. Armas Wilson considera esta historia como feminista, puesto que subraya la inteligencia de Isabela, su libertad y su sensualidad.

5. EL RECHAZO DE LA MADRE

346

Las teorías de Ruth El Saffar sobre el rechazo de la figura de la madre van a tener un eco importante en el volumen colectivo *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes* (1993), sobre todo en los trabajos de Maurice Molho, Mary S. Gossy y María Antonia Garcés. El hecho de que Cervantes utilice Saavedra y no Cortinas, que era el apellido de su madre, es una muestra clara, según Molho, de este rechazo, que estará también presente en *El coloquio de los perros*, en la problemática relación de Berganza y Cipión con su madre, la bruja Montiel, así como en la madre fálica de *El Retablo de las Maravillas*, pergeñada a partir de la feminización de los apellidos Castrado y Repollo, e incluso en el personaje de Teresa Panza. M^a Antonia Garcés, que parte de las teorías de Julia Kristeva sobre la abyección, desarrolla la idea del rechazo de la madre a propósito de la relación de Berganza con la bruja Cañizares y Gossy observa la presencia de la figura de la madre terrible en Claudia, la alcahueta de *La tía fingida*.

6. LA FEMINIZACION DE ALGUNOS PERSONAJES MASCULINOS: LAS TEORÍAS DE MAURICE MOLHO SOBRE EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS Y SOBRE SANCHO PANZA

La imprecisión respecto a las identidades de género o la inversión de los papeles sexuales con la consiguiente masculinización de las mujeres y feminización de los hombres que tiene lugar en *El Retablo de las Maravillas* ya había sido tratada por Maurice Molho en una monografía del año 1976 titulada *Cervantes: raíces folklóricas* (1976). Allí Molho daba una sugerente explicación sobre los curiosos apellidos de los protagonistas del retablo: Antón Castrado, Juana Macha, Teresa Repolla, etc.,

poniendo de relieve cómo con estos apellidos los hombres aparecen desvirilizados o feminizados y las mujeres, en contrapartida, son las portadoras de los atributos de la virilidad. Molho volvería a plantear el tema poco tiempo después en un artículo de 1983 sobre Sancho Panza. El hispanista francés parte de una indicación sobre la manera de montar a caballo de Sancho que sólo está presente en la edición príncipe de la primera parte del *Quijote*. Allí se decía que Sancho iba “sentado a la mujeriega sobre su jumento”. Molho lo explica mediante la comparación de las figuras del caballero y del villano: si el caballero es el prototipo de virilidad y hombría, el villano, por oposición, “se representará desvirilizado, reducido a condición eunucoide o, incluso, mujeril” (1983: 445). Esta representación de Sancho “como *imago* de mujer” vuelve a aparecer, según Molho, cuando don Quijote intenta azotar al escudero para desencantar a Dulcinea. Se enfatiza entonces, en palabras de Molho, “la femenina rotundidad de la panzada silueta” y la “blancura de carnes que tanto tienta el sadismo febril de don Quijote”. (Ibid.: 447-448). Y, después de conseguir repeler el ataque, Sancho pronuncia los dos últimos versos del romance “A çaça va don Rodrigo”, del ciclo de *Los Siete Infantes de Lara*, feminizando él mismo su nombre:

“Aquí morirás, traidor,
enemigo de doña Sancha”.

7. LA FEMINIZACIÓN DE DON QUIJOTE

Se ha hablado incluso de la “cómica feminización” del cuerpo de don Quijote en relación con el episodio en el que Maritornes y la hija del ventero lo dejan colgado por la muñeca en un muro de la venta. Se trataría en este caso de una parodia del petrarquismo, de la descripción petrarquista de la amada como un conglomerado de partes, trasladada ahora a la descripción de la mano colgada de don Quijote (Fernández, 2001)⁵. Como es sabido, Petrarca no presenta nunca el cuerpo de su amada Laura como un todo, sino que lo descompone en partes: las manos, los labios, la boca, el cuello, etc. Esta técnica gozaría de gran predicamento entre los poetas de la época, en Garcilaso de la Vega sin ir más lejos. El propio Don Quijote la utiliza cuando describe a Dulcinea: “Que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos” (apud Fernández, *ibid.*: 28-29). Y Cervantes llega a parodiarla ofreciendo en contraposición a la descripción idealizadora del hidalgo la burda de Sancho Panza: “Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mis señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo, y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas...” (Ibid.: 29). Pues bien, en el episodio de la venta se parodia también el petrarquismo. De hecho, las palabras que Maritornes emplea para pedirle a Don Quijote la mano “sola una de vuestras hermosas manos”- proceden del soneto de Petrarca “O bella

5) Carolyn A. Nadeu, en *Women of the Prologue. Imitation, Myth, and Magic in Don Quixote I* (2002), señala las semejanzas entre este episodio y el papel que en él desempeña Maritornes y la figura mítica de Calipso. Ambas mantienen prisioneros a sus amantes y ambas finalmente los liberan (Ibid.: 113). El trabajo de Nadeu señala interesantes correspondencias entre las mujeres citadas por Cervantes en el prólogo (las prostitutas Lamia, Laida y Flora, Medea, Circe y Calipso) y los personajes de Maritornes, Marcela, Luscinda y Zoraida.

man”, imitado entre otros por Góngora, Gutierre de Cetina o Argensola cuando hablan de las manos de sus amadas (Ibid.: 29). Todas estas circunstancias conducen a lo que Enrique Fernández, el autor de esta sugerente lectura, llama la feminización del cuerpo de Don Quijote, una feminización cómica y paródica.

8. VIRILIZACIÓN, FEMINIZACIÓN Y TRAVESTISMO

Y, en contrapartida, la virilización de los personajes femeninos, sobre todo de Dulcinea, Ana Félix y Claudia Jerónima ha sido también un aspecto muy atendido por la crítica, entre otros, por cervantistas tan conocidos como Agustín Redondo (1978 y 1983), Monique Joly (1978, 1990), Louis Combet (1980) y Arthur Efron (1982). El caso de Dulcinea, de la Dulcinea descrita por Sancho, es especialmente significativo. Sancho la adorna con toda una serie de cualidades varoniles. Dice de ella que es alta, fuerte, recia, capaz de tirar la barra como el más forzudo zagal, que tiene un “olorcillo algo hombruno”, una voz estentórea, que luce un incipiente vello varonil y sobre todo un “desvergonzado atrevimiento” (Redondo, 1983: 11-12)⁶. Bárbara Fusch (1996) ha tratado además la cuestión de la desestabilización de los roles genéricos a propósito del travestismo, tanto masculino como femenino, presente en las obras cervantinas. Ejemplos emblemáticos de mujeres travestidas son los de Dorotea y Claudia Jerónima, que se disfrazan de varón para ir en busca de sus amantes. La morisca Ana Félix hace otro tanto para recuperar el tesoro de su padre en España, regresar a Argel y reunirse con Don Gregorio, que ha quedado en el harén del rey argelino, disfrazado a su vez de mujer, a fin de eludir las prácticas homosexuales, muy comunes entonces entre los árabes. Una situación similar planteará Cervantes en la comedia *La gran sultana* con la historia de Lamberto y Clara (Jurado Santos, 1997). Y Lamberto y Gregorio no serán los únicos hombres travestidos. El hijo de Diego De la Llana o el mismo Persiles echarán mano también del disfraz femenino (Simó Goberna, 1997).

9. LA FEMINIZACIÓN DE CERVANTES: LA ANDROGINIA

Ahora bien, si una parte de la crítica, con Maurice Molho al frente, ha planteado el tema de la inversión de la identidad sexual gracias a la feminización de algunos personajes masculinos, Rosa Rossi, en su célebre biografía de Cervantes publicada en 1986 con el significativo título de *Escuchar a Cervantes. Un ensayo biográfico*, llevará a cabo un proceso similar de feminización pero aplicado ahora a la mismísima figura de Cervantes. Rossi asegura que Cervantes mantuvo una relación homosexual durante su cautiverio en Argel con Hassan Pachá, un renegado veneciano muy rico, “conocido (...) por el hecho de rodearse de un “harem” masculino” (1987: 26), y que dicha experiencia dio lugar a un “proceso de superación de la rígida identidad masculina”,

6) “-Bien la conozco -dijo Sancho-, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanari de la aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor es que no tiene nada de melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire” (1998, I, 283).

tal como era entendida en la época. Este hecho estaría en el origen de la diversidad de situaciones y sentidos que se dan cita, como acabamos de ver, en el *Quijote* (Ibid.: 29). Para Rossi, tanto su homosexualidad como su condición de converso son elementos “comunes con la condición social femenina” (Ibid.: 37) y lo que de marginalidad hay en ella. De hecho, Rossi no duda en afirmar que Cervantes, a lo largo de su vida, se vio inmerso en algunas situaciones típicamente femeninas, como la de mantenido. Tanto para su rescate como después de su regreso de Argel, tuvo que aceptar la ayuda económica de su hermana Andrea, una “cortesana” de las llamadas “honestas”, cuya fuente de ingresos provenía de ricos protectores a los que recibía en casa (Ibid.: 38). Al igual que las mujeres de su época, Cervantes “no hizo estudios regulares: sabía poco latín y no tenía un título. No era ni “bachiller”, ni jurista, ni teólogo” (Ibid.: 40). Y tampoco debió de contar nunca con una habitación propia para escribir, carencia que Virginia Woolf identifica con las mujeres, puesto que, como señala Rossi, “no nos queda ni un solo borrador, ni un apunte, ni un solo autógrafo de sus escritos. (...) Y no sabemos nada de la biblioteca de Cervantes” (Ibid.: 42) Por todo esto, Rossi, de acuerdo con las teorías de Virginia Woolf, considera a Cervantes “un perfecto andrógino” (Ibid.), y culmina así ese proceso de feminización al que aquí hemos asistido y que ha tenido por protagonistas primero a los personajes cervantinos y, en última instancia, al propio Cervantes.

10. CONCLUSIÓN: CERVANTES MUJER Y LA INSTITUCIÓN LITERARIA

En definitiva, con Ruth El Saffar se plantea la “búsqueda de lo femenino” por parte de Cervantes como un proceso de progresiva integración de lo masculino y lo femenino. Molho evidencia cómo Cervantes feminiza a algunas de sus figuras y Rosa Rossi termina feminizando al propio Cervantes, convirtiéndolo en una mujer. Pero ¿y si de verdad Cervantes fue una mujer? ¿Está por fin la institución literaria preparada para aceptar, para asimilar semejante contingencia? Yo quiero creer que sí, que a pesar de todas las reticencias la figura de un Cervantes andrógino, si no de un Cervantes mujer, ha ganado el suficiente terreno en el cervantismo como para ocupar un lugar destacado y reconocido. Aún así, tengo que confesarlo, nada me gustaría más que hallar alguna evidencia, por pequeña que fuese, de que efectivamente Cervantes fue una mujer. Mientras tanto, me quedo con las posibilidades que las lecturas feministas de los textos cervantinos me ofrecen y me permito el placer y, si se quiere, la irreverencia, de leerle como si de una mujer se tratase.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMERON, Edith (1926). “Women in *Don Quijote*”. *Hispania*, IX, 3, mayo, 137-157.
- CANTARINO, Vicente (1975). “El antifeminismo y sus formas en la literatura medieval castellana”. *Homenaje a don Agapito Rey*. Ed. Joseph Roca Pons. Bloomington, Indiana: Department of Spanish and Portuguese, Indiana University Press, 91-116.
- CARBONELL, María (1905). *Las mujeres del Quijote*. Valencia: Imprenta de Doménech y Taroncher.
- CASTRO, Carmen (1953). “Las mujeres del *Quijote*”. *Anales Cervantinos*, III, Madrid,

CSIC, 45-85.

CRUZ, Anne J. (1999). "Cervantes and His Feminist Alliances". *Cervantes and His Postmodern Constituencies*. Eds. Anne J. Cruz y Carrol B. Johnson. New York: Garland, 134-150.

CRUZ, Anne J. y JOHNSON, Carroll B. (1999) (eds.). *Cervantes and His Postmodern Constituencies*. New York: Garland.

CHUL, Park (1998). "El feminismo ilustrado en el mundo literario de Cervantes". *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Cala Galdana, 20-25 de octubre de 1997. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 195-204.

- (1999). "La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: *El juez de los divorcios y El viejo celoso*". *Anales Cervantinos*, XXXV, Madrid, CSIC, 111-125.

EFRON, Arthur (1982). "Bearded Waiting Women, Lovely Letal Female Piratemmen: Sexual Boundary Shifts in *Don Quixote, Part II*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2, 2, 155-164.

EL SAFFAR, Ruth Anthony (1974). *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- (1975). *Distance and Control in Don Quijote: A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

- (1976). *Cervantes: El casamiento engañoso and El coloquio de los perros*. London: Grant & Cutler.

- (1979). "Tres imágenes claves de lo femenino en el *Persiles*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, III, 3, 219-236.

- (1981). "La Galatea: The Integrity of the Unintegrated Text". *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Ed. Manuel Criado del Val. Madrid: Edi-6, 345-353.

- (1983). "Fiction and the Androgyne in Cervantes". *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America*, 3, 1, 35-49.

- (1984). *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: University of California Press.

- (1988). "In Praise of What is Left Unsaid. Thoughts on Women and Lack in *Don Quijote*". *Modern Language Notes*, 103, 2, 205-22.

- (1989a). "The Evollution of Psyche Under Empire: Literary Reflections of Spain in the 16th Century". En *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 165-191.

- (1989b). "Sex and the Single Hidalgo: Reflexions on Eros in *Don Quijote*". *Studies in Honor of Elias River*. Eds. Bruno M. Damiani y Ruth El Saffar. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 76-93.

- (1989c). "Voces marginales y la visión del ser cervantino". *Anthropos*, 98-99, 59-63.

- (1993). «Marcela's Case». *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Eds. Ruth A. El Saffar y Diana de Armas Wilson. Ithaca & London: Cornell University Press, 157-178.

- (1994). *Rapture Encaged: The Supression of the Feminine in Western Culture*. Londres: Routledge.

- (1995). "The "I" of the Beholder: Self and Other in Some Golden Age Texts". *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Eds. Marina S. Brownlee y Hans Ulrich Gumbrecht. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 178-205.
- EL SAFFAR, Ruth A. y ARMAS WILSON, Diana (1993) (eds.). *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- EL SAFFAR, Ruth y ZAVALA, Iris (1995). "Elogio de lo que queda por decir: reflexiones sobre las mujeres y su carencia en Don Quijote". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Iris M. Zavala (coord.). Barcelona: Anthropos, II, 285-326.
- ESPINA, Concha (1916). *Al amor de las estrellas (mujeres del Quijote)*. Madrid: Renacimiento. Reediciones: *Mujeres del Quijote*. Madrid: Renacimiento, 1930; Madrid: Afrodísio Aguado, 1947; Madrid: Talleres de Prensa Castellana y Madrid: Trifaldi, 2005.
- FALCÓN, Lidia (1997). *Amor, sexo y aventura en las mujeres del Quijote*. Barcelona: Editorial Hacer y Madrid: Vindicación Feminista, Publicaciones.
- FERNÁNDEZ, Enrique (2001). "Sola una de vuestras hermosas manos": desmembramiento petrarquista y disección anatómica en la venta (*Don Quijote*, I, 43)". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXI, 2, fall, 27-49.
- FUCHS, Barbara (1996). "Border Crossings: Travestism and "Passing" in *Don Quijote*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16, 2, 4-28.
- GARCÉS, María Antonia (1993). "Berganza and the Abject: The Desecration of the Mother". *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Eds. Ruth A. El Saffar y Diana de Armas Wilson. Ithaca& London: Cornell University Press, 292-314.
- GOSSY, Mary S. (1989a). "Marriage, Motherhood, and Deviance in *El Casamiento engañoso / Coloquio de los perros*". *The Untold Story. Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 57-81.
- (1989b). "Voyeurismo and Paternity : Reading *La tía fingida*". *The Untold Story. Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 83-109.
- (1993). "The Pretend Aunt": Misreading and the Scandal of the Missing Mothers". *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Eds. Ruth A. El Saffar y Diana de Armas Wilson. Ithaca& London: Cornell University Press, 255-263.
- (1995). "Aldonza as Butch: Narrative and the Play of Gender in *Don Quijote*". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emile L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham and London: Duke University Press, 17-28.
- HALL ZETROUER, Karen V. (1994). *Cervantes' Women: Toward the Modern Female Character*. Florida: University of Florida.
- HARO, Marta (1995). "De las buenas mujeres": su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media". *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. Juan Paredes. Granada: Universidad de Granada, II, 457-476.
- JOLY, Monique (1978). «Cervantès et le refus des codes : le problème du sayagués». *Imprévue*, 1-2, 122-145. En *Études sur Don Quichotte*. París : Publications de la Sorbonne, 1996, 301-329.

- (1990). «El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina». *Edad de Oro*, IX, Universidad Autónoma de Madrid, 137-148.
- JOHNSON, Carrol B. (1983). *Madness and Lust: Psychoanalytical Approach to Don Quixote*. Berkeley: University of California Press.
- JOSET, Jacques (1990). «Amor de mujer noble: una grieta en el baluarte aristocrático de la sociedad estamental». *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, del 29 de noviembre al 2 de diciembre de 1988. Barcelona: Anthropos, 1990, 149-157.
- JURADO SANTOS, Agapita (1997). *Tolerancia y ambigüedad en La gran sultana de Cervantes*. Kassel: Reichenberger.
- LACARRA, María Jesús (1986). «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media». *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, I, 339-361.
- LÓPEZ FANEGO, Otilia (1981). «Algunas reflexiones acerca de la mujer en Montaigne y en Cervantes». *Anales Cervantinos*, XIX, Madrid, CSIC, 105-117..
- MACKENDRICK, Melveena (1974). *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the "Mujer varonil"*. London: Cambridge University Press.
- MÁRQUEZ, Héctor P. (1990). *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*. Madrid: Eds. José Porrúa Turanzas.
- MOLHO, Maurice (1976). *Cervantes: raíces folclóricas*. Madrid: Gredos.
- (1983). «Doña Sancha». *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid: Gredos, 443-448.
- (1993). «Cervantes and the "Terrible Mothers"». *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Eds. Ruth A. El Saffar y Diana de Armas Wilson. Ithaca& London: Cornell University Press, 239-254.
- MONTERO REGUERA, José (1994). «Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*, 32, Madrid, 97-116.
- (1997). *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- NADEAU, Carolyn A. (2002). *Women of the Prologue. Imitation, Myth, and Magic in Don Quijote I*. Lewisburg: Bucknell University Press y London: Associated University Press.
- REDONDO, Agustín (1983). «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: Algunos aspectos de la invención cervantina». *Anales cervantinos*, 21, Madrid, 9-22.
- ROSSI, Rosa (1986). *Escuchar a Cervantes. Un ensayo biográfico*. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- (1997). *Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del Quijote*. Madrid: Trotta, 2000.
- SÁNCHEZ ROJAS, José (1916). *Las mujeres de Cervantes*. Barcelona: Montaner y Simón Editores.
- SEARS, Theresa Ann (1993). *A Marriage of Convenience: Ideal and Ideologies in the Novelas ejemplares*. New York: Peter Lang.
- SIMÓ GOBERNA, María Lourdes (1997). «“Un hermosísimo rostro de doncella”: supuestos andróginos en las novelas cervantinas». *Criticón*, 69, Université de Toulouse-Le Mirail, 111-115.

- TRACHMAN, Sadie Edith (1932). *Cervantes' Women of Literary Tradition*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- WILSON, Diana Armas (1981). *Cervantes' Persiles y Sigismunda: An Allegory of the Couple*. Denver: Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences.
- (1983). "Cervantes' Last Romance: Deflating the Myth of Female Sacrifice". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 3, 2, 103-120.
 - (1986). "Cervantes's Labors of Persiles: Working (in) the In-between". *Literary Theory / Renaissance Texts*. Eds. Patricia Parker and David Quint. Baltimore: John Hopkins University Press, 150-181.
 - (1987). "Passing the Love of Women: The Intertextuality of *El Curioso Impertinente*". *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7, 2, 9-28.
 - (1991). *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press.
- ZATLIN BORING, Phyllis (1974). "Women in the *Quixote*, Revisited". *Studies in the Humanities*, 4, marzo, 35-40.

SER MUJER Y PERIODISTA EN EL SIGLO XXI: UN DEPORTE DE RIESGO

*Trinidad Núñez y Felicidad Loscertales
Departamento de Psicología Social.
Universidad de Sevilla*

INTRODUCCIÓN

En este foro de estudio sobre la mujeres del Mediterráneo, la vieja cuna de nuestra rica cultura, hemos querido mostrar un aspecto interesante e importante que puede enriquecer, por analogía o por contraste, el conocimiento de la vida personal y profesional de muchas mujeres. Nos referimos al caso de las mujeres periodistas que desempeñan cargos directivos ya que están, por su oficio, asomadas a una de las zonas más visibles de la escena social, la de los medios de comunicación. Ellas son una parte cada vez más importante de ese gran espejo que refleja la sociedad actual haciendo al mismo tiempo de notario de lo que sucede e influyendo además sobre ello. Porque aunque se dice en los ambientes periodísticos que sus profesionales no están para arreglar el mundo sino para contarlo, es bien sabido cuánta es su fuerza sobre los públicos y audiencias.

354

En este rico y complejo mundo profesional se mueven muchas mujeres y ocupan muy diversos puestos y funciones. Desde las jóvenes becarias animosas y dispuestas a todo que aprenden, mientras trabajan, la grandeza y la servidumbre de la profesión, hasta esas grandes profesionales, muy escasas pero también muy valiosas, que han logrado romper muchas barreras y ocupan puestos de responsabilidad. Es un amplio colectivo que representa muy dignamente la lucha de las mujeres por una plena vida social, personal y profesional. Se arriesgan a ello con todas las consecuencias y merece la pena destacar sus experiencias y ofrecerlas al aprendizaje de las nuevas generaciones.

La sociedad actual tiene un nuevo e interesante matiz: las mujeres, presentes pero prácticamente mudas desde los tiempos más remotos, han decidido cambiar esa forma de presencia para adquirir voz. Y en efecto, han comenzado a hablar y están diciendo muchas cosas. Las están diciendo con voz alta y clara y la sociedad las está oyendo. Su llamada es a todos, hombres y mujeres, mayores y pequeños, situados y marginados... y desde un *"compromiso con el progreso de la humanidad y la defensa de los derechos humanos apostamos por la construcción de un mundo solidario y en paz"* (F.M.P.,1997, pp. 109). Estas son la palabras iniciales del Nuevo Contrato Social mujeres-hombres presentado, en 1999, por la Federación de Mujeres Progresistas en Sevilla, Madrid y Toledo. Bellas palabras para bellas y realistas ideas que se plasman en tres propuestas tan simples como trascendentales:

Compartir las responsabilidades familiares, construyendo nuevos modelos de familia y promocionando otros estilos de vida pública y privada.

Compartir el trabajo a base de repartir equilibradamente el empleo y respetar la igualdad en el trato, en el salario y en las condiciones laborales.

Compartir el poder entendiendo que toda persona está preparada para la toma de decisiones y que así se podrán generar nuevas ideas y valores que nos lleven a una sociedad más justa.

Todos estos movimientos han despertado un mundo de reflexiones y de comentarios y desde entonces se ha venido trabajando sobre la idea de la *conciliación* entendida como la posibilidad de que se puedan vivir normalmente la dimensión laboral y la familiar. Al hilo del estímulo extraordinario que para todas las mujeres (y también para los hombres) puede representar su implantación, van las siguientes líneas que son una aportación a los nuevos modelos de la mujeres en una nueva sociedad que, ciertamente se quiere más justa y mejor con la presencia activa y comprometida de todas sus mujeres y todos sus hombres. Hay que reconocer que “ser mujer hoy es tomar conciencia de la nueva imagen de una constante presencia porque las mujeres, como ciudadanas del mundo de hoy y miembros activos de la sociedad tienen, al igual que los hombres, que definir y conquistar una identidad propia”. (Loscertales, 1998, pp. 51)

LAS PROFESIONALES DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Mujeres profesionales: una rica dinámica.

En este capítulo presentamos una selección de los resultados de un amplio trabajo que ha tenido como objetivo central conocer y dar a conocer las dimensiones actuales del trabajo profesional que desempeñan las mujeres en la Comunidad Autónoma Andaluza con una orientación importante al amplio campo de los puestos de responsabilidad. Los resultados se han plasmado en catorce tomos (cada uno dedicado a un área diferente) bajo el título genérico: “*Andaluzas ayer, hoy y mañana. ABRIENDO CAMINOS*”.

Es una tarea investigadora que formó parte del Proyecto denominado *Andalucía en e-Igualdad*; un Proyecto e-Qual (2003-2004) en el que han participado tanto entidades públicas (Universidad de Sevilla, Diputación Provincial de Córdoba, Colegio Oficial de Psicología, Sevilla Siglo XXI) como entidades privadas (Fundación Directa, Lider@Red, Asociación de Empresarias de Sevilla, Asociación de Mujeres Empresarias de Cádiz, Cibersur). Todas ellas bajo la supervisión y el apoyo de la Consejería de Empleo y Desarrollo Tecnológico de la Junta de Andalucía, con la coordinación general de la Dra. Araceli Estebaranz (Universidad de Sevilla) y M^a Ángeles Sallé (Fundación Directa).

Cabe subrayar que dichas entidades comparten un horizonte común: ayudar en la construcción de una verdadera igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres; ayudar en el trazado de un camino sólido que permita alcanzar una sociedad plural real (no sólo legal) donde se respete la diversidad también en el ámbito laboral.

Situación de partida

En esta parte del Proyecto nos han guiado preguntas como las siguientes: ¿Cómo se desenvuelve la mujer directiva andaluza en el ámbito público y en el privado? ¿Logra un equilibrio entre ambos? ¿Qué formas de liderazgo pone en marcha? ¿Qué situaciones le resultan estresantes? ¿Están cambiando los roles de hombres y mujeres en sus ámbitos

vitales? ¿Se están arrinconando estereotipos prejuiciosos sobre hombres y mujeres en puestos de decisión? ¿Cómo viven el liderazgo las mujeres directivas? ¿Pueden hablar de liderazgo femenino? ¿El liderazgo femenino es una página en construcción? Aunque, especialmente, queremos preguntarnos: ¿qué pasa con las mujeres que desempeñan puestos de responsabilidad en el mundo del periodismo? ¿Quiénes son estas andaluzas que abren caminos en los medios? ¿Cómo viven y expresan estas cuestiones las mujeres que tienen puestos de responsabilidad en los medios de comunicación? ¿Qué obstáculos han sabido afrontar? ¿Qué hemos aprendido con ellas?

Contexto

El Proyecto se ha desarrollado en tres provincias andaluzas, que suponen el 50% de la población total andaluza, nos referimos a Cádiz, Córdoba y Sevilla. Nos ha interesado estudiar a mujeres que están desempeñando puestos de responsabilidad en nueve campos profesionales: política, empresa, educación, sanidad, justicia, cultura y arte, desarrollo social, deporte y comunicación. En la siguiente tabla podemos ver de manera más clara nuestros intereses.

CAMPOS	ÁMBITOS
Deporte	Deportistas de élite, juezas, entrenadoras, directivas de instituciones deportivas.
Educación y Ciencia	Rectoras, vicerrectoras, catedráticas, directoras de grupos de investigación, directoras de IES, CEIS o escuelas infantiles.
Política	Alcaldesas, concejales, consejeras, Diputadas, Senadoras, Ministras.
Mundo judicial	Juezas y magistradas, abogadas, fiscales, notarias, procuradoras, secretarías
Sanidad	Directoras de hospital, médicas con especialidades tradicionalmente ocupadas por hombres, jefas de sección.
Empresa	Productoras de televisión, directoras de departamento, directoras de consultorías, directoras de agencias de viajes, etc.
Arte y Cultura	Pintoras, galeristas, directoras de cine, Actrices, imagineras, bailaoras.
Desarrollo Social	Sindicalistas, Coordinadoras de ONGs, Presidentas de Asociaciones, etc.
Comunicación	Directoras, jefas de redacción o sección de prensa escrita, editoras de informativos de televisión, presidentas de asociaciones profesionales, directoras de Instituciones dedicadas a la formación.

El trabajo se estructuró en torno a tres estudios (Estebaranz, 2004): uno cualitativo y dos cuantitativos cuyas características resumimos en la tabla siguiente:

ESTUDIO	Tipo	OBJETIVOS	MUESTRA
Cualitativo	---	Conocer lo que sienten y piensan mujeres que han logrado romper el techo de cristal y han conseguido metas de alto nivel en cuanto a categoría profesional y al desempeño de funciones directivas	Han sido seleccionadas 80 mujeres que ocupan puestos de responsabilidad en sus respectivas empresas o realizan, como autónomas, un trabajo tradicionalmente de hombres.
Cuantitativo	Comprobatorio	Identificar y definir modelos de liderazgo a los que contribuyen ciertas características de las formas de pensar, sentir y actuar de las mujeres. Definir y describir maneras de conciliar la vida familiar, profesional, social y personal. Ofrecer una visualización de modelos de rol que faciliten la transformación de la sociedad hacia nuevos valores.	Mujeres que ocupan puestos directivos en el ámbito laboral. Se estudian 320 cuestionarios
	Sondeo	Identificar tendencias y expectativas ante el mercado laboral de las jóvenes. Conocer los esquemas referenciales de las jóvenes respecto a roles, liderazgo, etc.	Universitarias de últimos cursos. Se estudian un total de 95 cuestionarios que pudieron ser agrupados en dos grandes áreas de conocimientos: CC. SS. y Humanidades y Ciencia e Ingeniería

EL CASO DE LAS MUJERES PERIODISTAS

Datos sobre desigualdades generales.

Para poder apreciar en todo su valor a nuestras protagonistas, queremos comenzar señalando/denunciando una situación de partida desigual entre hombres y mujeres en los medios de comunicación.

A pesar de que se licencian más mujeres que hombres en las diferentes facultades de Ciencias de la Información del territorio español, el poder en las empresas de

comunicación está, fundamentalmente, en manos de los hombres. Analizando, por ejemplo, 129 diarios de todas las comunidades autónomas, en 2003, se puede observar que la responsabilidad y la capacidad de decisión de las mujeres era muy inferior al de sus compañeros hombres.

Una primera y muy directa apreciación de los colectivos sobre los que hicimos nuestras observaciones nos lleva a formular un “inventario” de desigualdades de base, muy generales, que se destacan con la tozuda insistencia de los datos numéricos. Las que presentamos a título de ejemplo se refieren a prensa, radio y televisión dónde intentamos comparar lo que sucede en toda España con lo de Andalucía verificando que viene a ser lo mismo.

Por lo que se refiere a las desigualdades manifiestas en la prensa, revisando los entornos directivos de los 129 diarios de todas las Comunidades autónomas que se mencionaron más arriba, se puede afirmar que:

- La participación de la mujer en la toma de decisiones es escasa
- Su capacidad de poder y toma de decisiones alcanza el 14%
- En Andalucía la situación no es muy diferente. Si analizamos los puestos de responsabilidad en la prensa escrita de la Comunidad andaluza, los datos son muy similares: 14,63% de mujeres frente al 85,37% de hombres.

Pero también hay desigualdades manifiestas en la radio aunque parecen ser más sutiles porque en el caso de RNE, los % de hombres y mujeres en puestos de responsabilidad están equilibrados:

- 51,9% de hombres en la dirección/edición de programas frente al 49,9% de mujeres ¿Será un equilibrio tramposo? Habrá que estudiarlo más a fondo o felicitar a las compañeras de ese medio.

Sin embargo, en Andalucía si tomamos como ejemplo a CanalSur Radio, los datos son mejorables ya que, en puestos directivos, hay:

- 77% de hombres frente al 23% de mujeres

Las desigualdades manifiestas en la TV nos dicen que las cadenas nacionales de Televisión están “gobernadas” por hombres en cifras muy variadas pero que pueden unificarse como:

- 78,5 % hombres y 21,5 mujeres.

En Andalucía, en CanalSur TV, el porcentaje de personas en puestos de decisión (Dirección Secretaría General, Dirección de Comunicación, Dirección Comercial, Dirección Económica-financiera, Dirección Técnica, Dirección de Antena, Dirección de Informativos, Jefatura de Audiencia...) es el siguiente:

- 88% hombres y 12% de mujeres.

Estos ejemplos que mencionamos son muy claros. Sin embargo se deben tener en cuenta otros donde los datos que se barajan son más sutiles y por ello nos dan la pista de que el *techo de cristal* existe en los medios de comunicación. Concretamente en RNE, podemos apreciar que el porcentaje de responsables de los diferentes programas está relativamente equilibrado en cuestión de género o por lo menos no existen unas diferencias dramáticas (59% de hombres frente al 41% de mujeres en puestos de responsabilidad). Ahora bien, si vamos más allá nos encontramos con que ese equilibrio es un poco tramposo porque las mujeres básicamente están al frente de programas culturales (denominados blandos) mientras que los hombres lo están de

programas socio-políticos (denominados duros).

Pero las mujeres que les presentamos en este estudio cualitativo, sí han roto el techo de cristal, están en puestos de responsabilidad y afrontan de manera asertiva la conciliación de sus vidas: personal, familiar, laboral y social (demasiadas vidas por vivir).

¿Cómo trabajar en los medios de comunicación y no morir en el intento?

Para el estudio directo a través de las entrevistas fueron seleccionadas siete mujeres periodistas de las provincias de Cádiz, Córdoba y Sevilla que, en los momentos en que se realizó la investigación estaban desempeñando puestos directivos en el ámbito profesional de los medios de los medios de comunicación, concretamente de prensa, radio y televisión.

Nos referimos (nombradas por orden alfabético) a:

Lola Álvarez, que ha sido Directora General de la Cadena de Televisión ATB de Bolivia y actualmente es la Gerente de la Agencia de Noticias EFE.

Nani Carvajal, Presidenta de la Asociación Andaluza de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación.

Lalia González-Santiago, que ha sido subdirectora del Diario de Cádiz y que actualmente es la Directora de la *Voz* de Cádiz.

Blanca Juste, que es la Directora de la Cadena Ser en Cádiz.

Rosa Luque, que es Jefa de Sección en el diario Córdoba.

Inma Navarrete, que es Jefa de Redacción en *ABC* de Sevilla

Esperanza Torres que es editora del informativo local en CanaSur TV

Todas estas mujeres entrevistadas están, por tanto, en puestos de decisión, ejerciéndolo con todas sus consecuencias y asumiendo el poder con absoluta responsabilidad. Todas han llegado a ese puesto después de demostrar muy bien su valía profesional.

Un rasgo general en estas profesionales que presentamos no han tenido modelos a los que seguir y por ese motivo han ido ellas mismas abriendo caminos convirtiéndose en modelos para otras mujeres. Somos conscientes de que no están todas las que son, afortunadamente en este campo profesional existen otras mujeres a las que podemos considerar *modelo a seguir* por su trayectoria profesional. Pero sin duda son todas las que están. Reconocemos en ésta una frase bastante manoseada, es recurrente, poco ingeniosa pero creemos que expresa muy bien lo que nos hemos encontrado: mujeres responsables, valientes, trabajadoras y divertidas.

Como perfil de conjunto (aun teniendo en cuenta sus ricas diversidades personales) se puede decir de estas siete mujeres que:

§Conceden gran valor a la familia, a la propia y a la de origen.

§Han renunciado a muchas “cosas”: Todas a disponer de tiempo de ocio (a vida personal); algunas a tener pareja o hijos (no se nos escapa que casi la mitad de este grupo de mujeres no los tiene y que dos de las cuatro que están casadas lo están con colegas). Y cuando hemos preguntado a mujeres periodistas más jóvenes, abiertamente nos han dicho que es difícil mantener una pareja o decidirse a tener hijos en una profesión como esta.

§Las mujeres que les presentamos han sido muy precoces trabajando: todas simultanearon estudios y trabajo.

§Como dato particular, recuerdan con especial emoción la transición política española: les interesan los temas “duros”.

§Y, desde luego, nos hemos encontrado con mujeres responsables, valientes, con cierto sentido del humor (por tanto con una estimable salud mental) y comprometidas con su género.

Durante las amplias entrevistas que mantuvimos con ellas nos han aportado muchas ideas aplicables a la vida privada y a la vida profesional porque en sus palabras hemos podido comprender cómo a lo largo de su trayectoria profesional se han encontrado con muchas trabas, y cómo las han sabido sortear.

Por ejemplo, el tema de la conciliación en este campo profesional es especialmente difícil. Como una de ellas nos decía, *la información no tiene hora de cierre*. Esta consideración nos permite entender las otras que les exponemos. Son palabras textuales de estas mujeres.

Sí que es verdad que eso de la doble y triple jornada en el caso del periodismo es especialmente intenso porque en las fiestas trabajas, los domingos trabajas y luego tienes que hacer encajes de bolillo para ir a las tutorías de los niños, para todo.

Pero, además, son conscientes de que existe todavía una presión especial sobre las mujeres trabajadoras. Nos referimos a una consideración que se mantiene en el inconsciente colectivo: a la mujer puede salir al campo profesional siempre que no descuide “su” casa. Estas mujeres, en cambio, son claramente sensibles a este tema y denuncian (con su pluma y su palabra) una presión social absolutamente perversa sobre las mujeres.

360

Igual que denuncian los malabarismos horarios que tienen que hacer para responder a lo que se espera de ellas. Y es que todo está pensado, como nos dicen, desde el concepto patriarcal de familia.

Conciliación: sentido (común) y sensibilidad.... Y unas gotas de humor.

¿Cómo viven las mujeres que están en puestos de responsabilidad la conciliación?

Nuestras entrevistadas, desde luego, nos han enseñado que el desencuentro entre la vida privada y la pública hay que afrontarlo con sentido del humor, siendo capaces de distanciarse irónicamente del problema para reflexionar sobre él, valorarlo y evitar que las deje paralizadas.

Yo nunca en la vida he ido con mi marido al ginecólogo, ni me ha hecho falta, además ni se me ha pasado por la cabeza. Tú te das cuenta de que has hecho un poquito el primo por querer ser tan heroica cuando en el fondo da exactamente igual, y a parte que forma parte de tu vida, con mucho orgullo, y lo tienes que poner encima de la mesa. Es como el Día del Orgullo Gay, ¿sabes? Hay que hacerlo como el Orgullo Gay, sacar todas tus plumas y todas tus cosas, y esto es lo que hay y ya está, y yo soy así. Y si os gusta bien, y si no...

A los hombres les falta iniciativa, ganas de colaborar. De machista se vive tan bien... Son pocos todavía los que por sí mismos saben que tienen que quitar la mesa, que hay que lavar la ropa, planchar, tender, ordenar el armario, organizar el menú de la semana, comprar, y un sin fin de actuaciones que no se hacen solas. Algunos creen que con llevar el carrito en el supermercado ya han cumplido.

Estas mujeres, a pesar de los sentimientos de culpa que les genera estar muchas horas fuera de casa, son capaces de progresar y de tener ambición “*aunque nos habían dicho que eso era cosa de hombres y no se podía desear*” Como afirmamos en otra ocasión: “la superación de esta contradicción lleva consigo un proceso...complejo y difícil puesto que se han de vencer numerosas resistencias y sentimientos de culpa asociados a la trasgresión de normas aprendidas en la familia durante la socialización inicial, hasta llegar a vivir la igualdad sin discriminación en función del sexo” (Loscertales, 1998, p. 59)

Posiblemente las mujeres con hijos se diferencien, también, de sus compañeras sin hijos en uno de los sentimientos que experimentan a lo largo del día. Y es que el sentimiento de culpa aparece en ellas sin ninguna duda. Otros sentimientos, en cambio, son compartidos por todas como mujeres-trabajadoras. Uno de esos sentimientos compartidos por nuestras entrevistadas es, precisamente, el de inseguridad; una inseguridad que entendemos muy unida a la falta de autoestima.

Quizá en el imaginario colectivo todavía están demasiado instalados y arraigados valores absolutamente prejuiciosos (de dependencia, de pedir permiso, de discreción, etc.) que se vuelven en contra de las mujeres profesionales como profecía de auto-cumplimiento.

Según los comentarios de 75 directivas que recoge la profesora García de León (1995) fruto de una investigación sobre el empresariado español, las empresas creen que la mujer es: débil, superficial, no tiene deseos de ascender, no es capaz de tomar decisiones. Por otro lado, respecto a las mujeres empresarias hay que decir que se debaten entre una especie de esquizofrenia social porque se espera de ellas que sean muy femeninas ejerciendo su profesión (que vayan bien vestidas y que tengan buena imagen) y muy masculinas ejerciendo el poder (que sean frías, duras, calculadoras y que cuenten con todo el tiempo del mundo para reuniones importantes).

En la Unión Europea, como reconoce Verdú (2002), a pesar de que las madres siguen pasando, al menos, el doble de tiempo que los padres con sus hijos, se está revisando el sentido del trabajo y de la dedicación a la familia tanto por parte de hombres como de mujeres, en la convicción de que las *cosas no deben ser así*. Sin embargo, lo que me parece destacable de las reflexiones de este sociólogo no es tanto esa consideración de que las cosas no deben ser así -que es más que evidente- sino su idea de que la sociedad se está feminizando y que ello conduce a una desvalorización del éxito y del dinero (ambos en relación con el trabajo). Por otro lado, adquiere una alta consideración el equilibrio entre la vida privada y la pública y la importancia del cultivo de las aficiones.

Así pues, la idea de triunfar y de tener dinero pierde fuerza en la ciudadanía de la unión europea frente al disfrute con la familia y con las amistades. Al menos esta parece ser la tendencia y a esto es a lo que Verdú denomina “feminización de la sociedad”.

El *trabajo por encima de todo* deja paso a la consideración de que el trabajo es importante como lo es el descanso, el tiempo para el ocio y el tiempo para compartir con la familia. Y las mujeres nos debemos sentir responsables e impulsoras de la propuesta de un nuevo contrato social; debemos sentirnos responsables de pedir una nueva forma de organización social donde el trabajo está, como poco, al mismo nivel

que la familia y que el ocio.

Nuestras mujeres que abren caminos, además, reconocen abiertamente la importancia del cuidado personal... que no siempre logran con el sosiego que sería deseable:

Un poco por ahí hay que ir. Más horas libres no sólo para que cuides a la familia sino también a una misma... ¿me entiendes?

Pero, además, debemos reconocer que la participación activa de la mujer en la vida ciudadana ha potenciado que se produzca un salto cualitativo de las mujeres, que han pasado de lo privado a lo público, que han pasado de ser receptoras y pasivas a querer saber, querer decidir o querer disfrutar de recursos y beneficios sociales.

Los propios medios de comunicación se han hecho eco en los últimos tiempos de la conciliación entre la vida familiar y profesional porque este problema ha dejado de ser particular para convertirse en un asunto de interés macro-social. Ello está requiriendo una intervención a nivel socio-político y a nivel jurídico y ha trascendido como tema de agenda, destacándose como actualidad.

Entendemos como algo positivo el que “hablen” (y no silencien) de esta dificultad entre la vida privada y la pública, entre lo familiar y lo profesional porque participamos del presupuesto de que la realidad no es tal si no está narrada por los medios; que lo que ellos no cuentan no existe. Por lo tanto, tiene gran valor que el tema de conciliación no entre en una espiral de silencio sino que, al contrario, sea subrayado y visibilizado. Por otro lado, sólo para lo que existe (sólo si la dificultad es reconocida) es posible buscar salidas o soluciones.

362

Esto es interesante porque, en demasiadas ocasiones, y como nos recuerda Verdes (2003), los medios (y sus profesionales) presentan una sociedad que no es la real a pesar de que, afortunadamente, logros y pasos hacia delante existen. En demasiadas ocasiones, los medios presentan una sociedad anclada en estereotipos prejuiciosos cuando se sigue atribuyendo a los hombres el ámbito público y a las mujeres el ámbito privado; cuando se representa a la mujer como objeto y al hombre como sujeto del deseo; cuando el mundo de la acción se le adjudica al hombre en exclusividad.

Otro de los datos que se ofrece es la preferencia de las mujeres españolas a trabajar en el sector público, justificado porque existe más facilidad que en el privado para disfrutar de permisos de maternidad y de horarios previsibles (horarios acotados).

La televisión también ha tratado el tema de la conciliación. De hecho, en los primeros días de 2004, algunos informativos diarios se hicieron eco de estudios que cuantifican las horas de trabajo diarias que las mujeres dedican a la casa y el tiempo (infinitamente inferior) que dedican los hombres a las tareas domésticas. Pero, además, los informativos no diarios también dedican tiempo de programación a reflexionar sobre el tema. Y no sólo ellos. Las series también nos ofrecen esta temática para el debate. Vamos a destacar aquellas donde las mujeres ostentan el mando de verdad, no en las pequeñas cosas: las positivas. Es el caso de *Cazatesoros*, emitida por Tele 5: la protagonista es una mujer, profesora universitaria, fuerte, decidida, inteligente y su acompañante es un hombre sensible, blando, cariñoso y dubitativo.

En series nacionales encontramos *7 vidas* (emitida por Tele 5 durante un largo periodo de tiempo). Esta serie tiene un protagonismo coral pero las mujeres aparecen como fuertes, inteligentes, con capacidad de mando y algunos de los hombres aparecen

como sensibles y poco decididos.

También en esta cadena se emite la serie *Los Serrano*, con enorme éxito de audiencia, donde “ellas” (las dos protagonistas) son tituladas superiores y profesionales (maestras en ejercicio) y “ellos” carecen de esa titulación y pasan muchas horas en casa, haciéndose cargo de los hijos y horas fuera regentando un bar. En la serie *Aquí no hay quien viva* (emitida por Antena 3), con protagonismo coral también, aparece, por ejemplo, una pareja donde ella es la profesional que trabaja fuera de casa y él quien se queda en ella (“de amo”) aunque hace algunos trabajillos. Son buenas señales de cambio si tenemos en cuenta la importancia que tienen los mensajes sutiles (ante los que estamos desnudos como personas) en la población y en la población juvenil especialmente sensible y en plena formación de valores y de estereotipos sociales.

El cine, en concreto, no ha hecho siempre un tratamiento adecuado del género en relación con el poder y la autoridad. Centrándonos en protagonistas, son bastantes menos las veces en que son las mujeres las que protagonizan una película en comparación con los protagonismos masculinos. En otros casos, a lo máximo que se llega es a que una mujer comparta el protagonismo... o se enamoren ella y el protagonista.

En una investigación sobre cine y violencia que realizamos recientemente (Loscertales y Núñez, 2001) de las 73 películas analizadas, sólo en ocho se contaba con una mujer como protagonista. Pero conviene pormenorizar con más datos porque, en tres de esos ocho casos, el protagonismo estaba compartido con un hombre, como en la película *Tesis* (1996) o en *El amor tiene dos caras*.

En suena, sólo en cinco se daba un protagonismo femenino claro: nos referimos a *Mentes peligrosas* (1995) protagonizada por Michel Pfeiffer; *Contracorriente* (1967) protagonizada por Sandy Dennis; *En el nombre del hijo*, protagonizada por Fionnula Flanagan (1983); *La calumnia* (1956), protagonizada por Audrey Hepburn y Shirley McLaine y *La profesora* (1990) protagonizada por Amanda Donohoe. En el resto, 65 películas de 73, las mujeres eran presentadas como *ayudantes* eficaces, señoras antipáticas, seguidoras implacables de las normas o, sencillamente, relleno pero sin contar con un papel de importancia.

Liderazgo: Lo que importa son las personas

Por otra parte, si nos centramos en las actividades relacionadas con los puestos directivos y de responsabilidad, nuestras profesionales saben diferenciar muy bien entre liderazgo femenino y masculino, como no podía ser por menos.

Pero no he tenido jefes hombres, que a una capacidad intelectual, a un conocimiento de su trabajo, sume una línea de cercanía y de sensibilidad personal. No estoy hablando de ser íntimos de tus colaboradores, estoy hablando de saber que son gente, y que en algún momento hay que dar un achuchón, aunque dos minutos antes le hayas dicho “me voy a cagar en tus mulas”. Pero saben que al poco tiempo o al día siguiente le dices “tío eres lo más grande que me ha pasado, o yo no lo hubiera hecho mejor”. Yo creo que, en ese sentido, somos mejores directoras las mujeres, mejores líderes, porque tenemos las facetas del liderazgo mejor integradas.

Y consideran que la gestión adecuada del tiempo es un tema importante en el mundo empresarial.

Yo creo que debemos plantear las cosas como son. No hay que obstaculizar la maternidad ni que el derecho a ella sea, como lo es hoy, casi incompatible con la vida

profesional. No me des 100 € al mes por cada hijo, dame dos horas menos de trabajo y que ello no afecte a mi currículo profesional.

Igualmente hemos aprendido de ellas que no hay que tener miedo a expresar los sentimientos, aunque estos sean de insatisfacción o de inseguridad. Manejan muy bien su inteligencia emocional.

Mi equipo creyó en mí por dos razones fundamentales. Una porque no me daba ningún pavor, reconocer cuándo no sabía algo. Tener un jefe al que no le importe reconocer que no sabe de algunas cosas y que te lleve a hacer algo conjuntamente es muy positivo y muy gratificante. Por otro lado, yo sabía exigir, y no exigía por cuestiones baladíes, lo explicaba, daba razones de por qué no estaba bien rematado u trabajo y hacía sugerencias.

Y ello no las hace más vulnerables sino más fuertes. Recuerden que les dije desde el principio que son mujeres valientes y comprometidas con las cuestiones de género. A ninguna le ha temblado la mano o la voz (según el medio en el que trabajan) cuando han tenido que reivindicar derechos laborales o sociales de las mujeres. Y se han convertido en eco, en amplificadoras de muchas situaciones injustas para las mujeres.

En general podemos afirmar que las mujeres periodistas en los albores del siglo XXI tienen muy claro que la socialización y la educación desde la perspectiva de género son pilares fundamentales para una mejor sociedad. Y nunca se olvidan de mantener un espíritu crítico en su casa y en su trabajo.

OBSTÁCULOS QUE HAN SABIDO AFRONTAR

La conciliación

Es uno de los aspectos que más les preocupa. Cada una de ellas ha expresado que la mujer sigue siendo la que toma las decisiones organizativas de la casa. Porque se mantiene la perversa idea de que la mujer aunque trabaje fuera debe “gobernar” la casa. Por eso vamos a reseñar algunas de sus frases sobre este tema:

La información no tiene hora de cierre.

Iba al ginecólogo fuera de mis horas de trabajo, llevaba al niño al pediatra fuera de mis horas de trabajo. Casi he dado a luz en la Redacción.

No voy al cine, no voy al teatro, no me tomo una copa con los amigos... y el día que libro estoy hecha polvo.

Son pocos todavía los que por sí mismos saben que tienen que quitar la mesa, que hay que planchar, tender, ordenar el armario...

Malabarismos horarios

En las profesiones relacionadas con los medios de comunicación los horarios suelen ser “malditos” y naturalmente las mujeres los padecen mucho más. Todo está pensado desde el concepto patriarcal de la familia: horarios, reuniones, comidas, de manera que cuando no hay ninguna mujer en casa, el núcleo familiar entra en un callejón sin salida.

CONCLUSIÓN: ¿QUÉ HEMOS APRENDIDO CON ELLAS?

Podemos resumirlo en tres frases que aluden a tres dimensiones importantes: sentimientos y emociones (su privacidad), autoexigencia laboral (su imagen pública) y liderazgo (su ocupación prioritaria):

Nuestras entrevistadas no tienen miedo de expresar sus sentimientos aunque sean los de inseguridad e insatisfacción

Estas mujeres están acostumbradas a exigirse mucho. Porque la propia sociedad exige mucho a las mujeres.

Que, tal como ellas lo ejercen, el liderazgo femenino equilibra lo racional con lo emocional:

A mí me parece imprescindible tener flexibilidad. Creo que la gente debe estar a gusto trabajando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESTEBARANZ, A., *Observatorio e-Igualdad*. Córdoba, Diputación Provincial, 2004.

FEDERACIÓN DE MUJERES PROGRESISTAS, *Hacia el Nuevo Contrato Social mujeres-hombres*. Madrid, ed. F.M.P., 1998.

GARCÍA DE LEÓN, M^a A., “Mujer y liderazgo en la empresa” *Vela Mayor*, 7, 1995 pp. 73-80

LOSCERTALES, F., Nuevos modelos otra sociedad. Nuevo Contrato Social. En Federación de Mujeres Progresistas, (1998). *Hacia el Nuevo Contrato Social mujeres-hombres*. Madrid, ed. F.M.P., 1998, pp. 51-65

LOSCERTALES, F. Y NÚÑEZ, T., *Violencia en las aulas. El cine como espejo social*. Barcelona, Octaedro, 2001.

LOSCERTALES, F. Y NÚÑEZ, T., “Las mujeres vistas por la TV. El caso de los reportajes de elite”, en *La difusión del conocimiento en los estudios de las mujeres*. Univ. de Alicante, AUDEM. e-book, 2002.

LOSCERTALES, F. Y NÚÑEZ, T., *Andaluzas de hoy. Mujeres que abren caminos en la Comunicación*. Equal/ Univ. de Sevilla. Córdoba, Dip de Córdoba, 2004.

VERDES, P., “La contribución de los medios a una sociedad igualitaria”, en Tobío, C. *Una nueva sociedad. Mujeres y hombres a partes iguales*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Trabajo, 2003, pp. 247-267

VERDÚ, V., Regreso de los valores familiares. *El País*, 2 de febrero, 2002.

TERESA CABARRÚS: UNA INICIATIVA PARA LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN LA ACADEMIA MARSHALL DE BARCELONA

Alejandra Pacheco y Costa

En septiembre de 1948 fallecía en Barcelona Teresa Cabarrús, esposa del pianista de origen inglés, pero nacido en la localidad de Mataró, Frank Marshall. La prensa del momento recogió así este suceso: “En (nuestro número anterior) se recogía la noticia del fallecimiento de esta ilustre dama, nacida de noble cuna, que tenía por ascendientes a Teresa Cabarrús de Tallien (tatarabuela), Fernando de Lesseps, emperatriz Eugenia de Montijo, conde de Cabarrús, etc., etc., y no queremos dejar de rendirle este póstumo homenaje. Como artista fue una flor delicada, que sólo de vez en cuando dejaba entrever la riqueza de su espiritualidad, vertida en páginas deliciosas, que constituyen joyas de nuestra literatura” (*Ritmo*, 1948: 20).

De origen francés, Teresa Cabarrús había nacido en Santander el tres de mayo de 1891. Su padre, Teodoro Cabarrús, era cónsul de Francia en España, y su madre, Mercedes de Abaria, era originaria de Santander. El origen aristocrático de su familia, al que se refiere extensamente la cita que hemos reproducido, venía de su bisabuela, hija del conde de Cabarrús (fundador del Banco de San Carlos de Madrid), mujer que tuvo una activa e importante participación durante la Revolución Francesa, como pareja del conde de Tallien y de Robespierre, y que incluso llegó a ser conocida como “madame de Termidor” (Pagés, 2000: 90).

El cuatro de agosto de 1917 Teresa Cabarrús contrajo matrimonio en el consulado británico de Barcelona con Frank Marshall, concertista de prestigio y heredero del legado pedagógico del compositor y pianista Enrique Granados. Éste había fundado en 1901 un centro de enseñanza musical, la Academia Granados, y tras su muerte en 1916, fue Frank Marshall quien asumió su dirección, cambiando su nombre por el de Academia Marshall. Pasó a dedicarse a la enseñanza del piano hasta su muerte, acaecida en 1959, fecha en la que su alumna, la concertista Alicia de Larrocha, pasó a dirigirla, dirección que se prolonga hasta la actualidad. El matrimonio Marshall residió hasta su muerte en Barcelona, uniendo su vida a la Academia, a excepción del periodo 1936-1939, durante el que marcharon a Casablanca huyendo de la Guerra Civil. La Academia Marshall se convirtió, a lo largo del siglo XX, en uno de los centros de enseñanza musical más prestigiosos de España, y entre sus alumnos destacaron intérpretes reconocidos internacionalmente, como Alicia de Larrocha o Rosa Sabater.

Si hemos de buscar un rasgo que defina la personalidad de Teresa Cabarrús, éste sería el de una mujer de indiscutible gusto artístico. Así lo manifestó desde su temprana afición a la pintura, y posteriormente a la literatura y al arte en general. Mantuvo estrechas relaciones de amistad con buena parte de la intelectualidad de su época, como muestra su ejemplar del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* dedicado por

Lorca, quien también le regaló el manuscrito de la *Elegía a Isaac Albéniz*, que en la actualidad se conserva en la Academia Marshall. También contaba con oras dedicadas de autores como Eugenio d'Ors, Pío Baroja, López-Picó, Carner o Tharrats. Sus gustos literarios abarcaban desde la poesía española del Siglo de Oro hasta poesía oriental de autores como Omar Kayyam, Li-Tai-Pe o Nizami, como queda de manifiesto en las obras que formaron su biblioteca, que permanece en la Academia

Asimismo, en ella se conservan numerosos retratos suyos realizados por pintores del momento, y su impronta se manifestó en otros aspectos, tales como la cuidada elección del mobiliario del centro.

Con todo, la aportación más importante de Cabarrús a la Academia tuvo lugar mediante la organización y promoción de diversas actividades culturales dentro de la misma. Éstas se centraron sobre todo en aspectos literarios, tales como conferencias sobre arte y estética, recitales de poesía o representaciones teatrales. Así, se celebraron sesiones como la que tuvo lugar el tres de abril de 1955 una conferencia titulada “Las poetisas sudamericanas”, dictada por Carmela Eulate, con ilustraciones poéticas de Teresa Cabarrús (Archivo de la Academia Marshall, A-4-3). Las intervenciones de Carmela Eulate fueron frecuentes, y con el tiempo se formó un “círculo adicto a sus cursos: Carmela Eulate Sanjurjo, María Luz Morales, María Verger, María Rosa Urraca Pastor, Pilar de Plasencia, Margarita San Jordi, Marta Grau, María Rusiñol de Planàs, Elisabeth Mulder y otras” (Pagés, 2000: 95).

Estas conferencias se completaron con sesiones poético-musicales, que servían como vehículo para estudios interdisciplinarios que aunaban la poesía y la música, mediante recitados y conciertos. En estas actividades tomaron parte, entre otros, Alicia de Larrocha, con “Importancia y gracia de las fábulas” el ocho de febrero de 1936 (Archivo de la Academia Marshall, A-1-5), o con la ilustración de la conferencia de Cabarrús “Importancia de la cultura literaria”: “després de la qual, Alicia de Larrocha feu unes gràcils suggestions sobre les seves relacions amb la poesia i el jove Joseph Ramon i Ricart es feu aplaudir en un bell recital de poesies de Shakespeare, Ferran i Mayoral, marquès de Santillana, Gabriela Mistral i Quevedo”¹. Algunas de estas sesiones recibieron una considerable atención por parte de la prensa del momento, como muestra la siguiente reseña del recital-concierto de una de las discípulas de Cabarrús y Marshall, Consuelo Güell:

Un bell recital ens oferí la joveníssima pianista i rapsoda senyoreta Consol Güell a la Sala Marshall. Aquesta delicada artista fou presentada per la seva profesora de declamació senyora Teresa Cabarrús de Marshall, la qual en un eloqüentíssim parlament posa de relieu les excel·lents condicions de la senyoreta Güell i els brillants estudis que porta realitzats en aquella Academia. La senyora de Marshall posa de manifest l'exquisita dicció i la facilitat de comprensió i d'expressió de la seva jove deixeble la qual com a rapsoda digne d'una faisó primorosa un cafiall de poesies que abasto els noms de Góngora, Santa Teresa,

1)“Alicia de Larrocha hizo unas gráciles sugerencias acerca de sus relaciones con la poesía y el joven José Ramón Ricart se hizo aplaudir en un bello recital de poesías de Shakespeare, Ferran i Mayoral, marquès de Santillana, Gabriela Mistral y Quevedo” (Oliveras, 1935b: 4).

Josep Carner, F. Villalón, M. de Santillana, Rubén Darío, E. Marquina, Cabestany i Alberti (...)².

La enumeración de los poetas recitados en esta sesión da muestra de las inquietudes literarias de Cabarrús: poesía renacentista, del Siglo de Oro, modernista y contemporánea, de autores muy conocidos, como Góngora o Darío, y de otros menos habituales en las selecciones poéticas, como Carner o Cabestany.

Durante años, Cabarrús se encargó también de organizar representaciones teatrales a cargo de alumnos de la Academia. Los datos acerca de estas representaciones son más escasos que los de las sesiones poético-musicales o las conferencias, ya que no se conservan los programas de las representaciones, aunque sí algunas referencias que nos hablan de la puesta en escena de obras de la propia Cabarrús, con títulos como *El sarao*, *Sueño de amor esquivo*, *Y dicen que murió de amor...* (Pagés, 2000: 94) o el poema escenificado *Las tres doncellas y el niño*³. Cabarrús también cultivó el ensayo, la poesía y el cuento, con testimonios que se conservan en el Archivo de la Academia. Es a estas manifestaciones literarias a las que se refería la cita necrológica que recogíamos al comienzo de estas páginas, en términos como “páginas deliciosas, que constituyen joyas de nuestra literatura”. Una lectura y análisis de estas obras las muestran, no como joyas de la literatura, sino más bien como creaciones de cierto mérito y gusto.

Con todo, no cabe duda de que el proyecto más ambicioso de los que desarrolló Cabarrús en la Academia fueron los Cursos de Declamación y Estudios literarios, cuyo programa de estudios aparece descrito en un prospecto conservado en el Archivo de la Academia (Archivo de la Academia Marshall, A-1-1). Los Cursos, que se estructuraban en tres niveles, tenían la siguiente fundamentación y propósito:

El artista, más que ninguno, ha de ser poseedor de una vasta cultura. Todas las Artes y Ciencias tienen una relación entre ellas, así se complementan y estimulan.

Al intérprete músico le es indispensable la cultura general, pues no puede ser profundo ni completo si desconoce la psicología y el ambiente histórico del

2) “Un bello recital nos ofreció la jovencísima pianista y rapsoda, la señorita Consuelo Güell, en la Sala Marshall. Esta delicada artista fue presentada por su profesora de declamación, la señora Teresa Cabarrús de Marshall, quien en un elocuentísimo parlamento puso de relieve las excelentes condiciones de la señorita Güell y los brillantes estudios que lleva realizados en esa Academia. La señora Marshall puso de manifiesto la exquisita dicción y la facilidad de comprensión y de expresión de su joven discípula, quien como una rapsoda dio de una manera primorosa una selección de poesías que abarcaba los nombres de Góngora, Santa Teresa, Josep Carner, F. Villalón, M. de Santillana, Rubén Darío, E. Marquina, Cabestany y Alberti” (Oliveras, 1935a: 4).

3) Poema que “que causà una impressió veritablement esplèndida; va ésser interpretada amb molta cura i entusiasme, per les senyorettes Clemència Muntadas, Elena Caparà i Maria Espona, junt amb el jovincel Josep Ramon i Ricart” (“que causó una impresión verdaderamente espléndida; fue interpretada con mucho acierto y entusiasmo por las señoritas Clemencia Muntadas, Elena Caparà y María Espona, junto con el jovencito José Ramón i Ricart”) (Oliveras, 1935b: 4).

autor que interpreta (*Cursos...*: 1).

La función de los Cursos no era tanto proporcionar a los alumnos esa “vasta cultura”, sino algo más modesto, como se expresa en este folleto: “facilitar una cultura artístico-literaria y (...) proporcionar los elementos técnicos para hablar y escribir con toda corrección y buen gusto” (*Cursos...*:1).

Para una adecuada comprensión de la trascendencia de esta propuesta, debemos tener en cuenta la escasa formación cultural de buena parte de los músicos del momento, y por extensión, de los alumnos de la Academia. Desde el siglo XIX, músicos, musicólogos e intelectuales habían planteado el problema de la formación integral de los músicos, expertos ejecutantes en su arte, pero absolutamente ignorantes en cualquier otra materia. Así se deduce de numerosos testimonios de músicos como Francisco Barbieri y Felipe Pedrell, y, a juicio de Emilio Casares, esta preocupación era ya general en muchos músicos españoles del XIX: “Muchos músicos españoles del momento recogen las mejores cualidades del movimiento romántico: la preparación intelectual, la comprensión de Europa, el conocimiento de nuestra historia musical, junto con un fuerte espíritu de lucha capaz de realizar el cambio” (Casares, 1995: 34).

En una carta de Barbieri a Ruperto Chapí que cita Emilio Casares, Barbieri aconseja a su coetáneo que “lea Vd. buenas obras poéticas; visite con frecuencia los museos de pintura y escultura; estudie en fin, las grandes obras del ingenio humano, de cualquier clase que sean, y aprenderá Vd. en todas ellas a hacer música de verdadera belleza” (cit. en Casares, 1995: 34).

Como vemos, Barbieri recomendaba exactamente el cultivo de la literatura y las bellas artes, actividades promovidas, décadas después, por la labor de Teresa Cabarrús en la Academia Marshall.

A medida que avanzaba el siglo XX, el interés por la formación cultural de los músicos fue tomando cuerpo a través de diversas iniciativas, dentro de las cuales destaca la atención a la enseñanza general dentro de la normativa sobre los conservatorios de música. Así, en el decreto de 10 de septiembre de 1966, que regiría la enseñanza musical hasta la implantación de la L.O.G.S.E. en los conservatorios durante los años noventa, era más exigente que las normativas anteriores en lo que se refería a las asignaturas complementarias y la relación entre la enseñanza general y la específica de la música. En el artículo 16 se establecen las condiciones para iniciar los estudios de música: “Grado elemental: que el aspirante tenga ocho años de edad y que acredite estar realizando los estudios de enseñanza primaria o media con aprovechamiento normales”. Del mismo modo, para la obtención del título superior de la especialidad era necesario contar con el diploma de bachillerato. De este modo se intentaba subsanar la carencia endémica de los músicos en lo que respecta a la cultura general, si bien se generaba un problema más, el de la dificultad de compatibilizar los estudios de enseñanza general con la gran variedad y diversidad de las asignaturas impartidas en el Conservatorio.

La preocupación por la formación de los músicos no podía ser ajena a la Academia Marshall. La Academia se constituía así con los *Cursos...* en un centro que contribuía a completar la cultura general de sus alumnos, mediante la enseñanza para “hablar y escribir con toda corrección y buen gusto”.

Los contenidos de cada uno de los Cursos comprendían diferentes aspectos de la lengua española y la literatura universal, estructurados de la siguiente manera:

-curso primero. Se abordaban, dentro de la lengua y la literatura, sintaxis de la lengua castellana, nociones de historia de la literatura española hasta el Siglo de Oro y nociones sobre literatura catalana. En cuanto a la declamación, se abordaban ejercicios de respiración y dicción, y la técnica de la declamación. El repertorio de creación obligado del curso era la composición de tres poesías (una descriptiva, otra heroica y otra lírica) y un diálogo clásico.

-curso segundo. Se profundizaba en la gramática desde el punto de vista de la prosodia y la ortografía. En cuanto a la literatura, se estudiaba la literatura española desde el siglo XVII hasta el XX, las literaturas orientales (hebrea, india, árabe, china y persa) y las bases de la creación literaria, tales como la poética y la versificación. En declamación se trabajaba la dicción, la mímica y la plástica. El repertorio obligado consistía en preparar un recital de dos partes con obras en verso y prosa, y en la composición de un diálogo clásico y un entremés clásico de tres personajes.

-curso tercero. Se finalizaba el estudio de la gramática castellana, con atención a las bases de la composición literaria. Se repasaba la literatura española y se abordaban las literaturas clásicas de Grecia y Roma, así como la literatura moderna europea. En declamación se estudiaban los géneros literarios, la respiración, la dicción, la memoria y la improvisación. El repertorio de creación consistía en una composición en prosa y un análisis poético.

Las aspiraciones de Cabarrús eran, como se ve por esta planificación de los Cursos, muy ambiciosas. No sólo se trataba de la declamación o de la literatura española: se ampliaba a la gramática de la lengua, las literaturas europeas y orientales (algo que se correspondía con sus propias aficiones literarias, tal y como hemos visto) y la composición de fragmentos literarios siguiendo unas determinadas pautas de género y estilo, ejercicio este que había sido muy popular durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX en los medios educativos europeos. Al mismo tiempo, los contenidos de los tres cursos se correspondían en buena medida con los gustos de Cabarrús, que ya hemos comentado: poesía del Siglo de Oro, romántica, modernista, contemporánea y oriental.

Para valorar la labor formativa de Teresa Cabarrús, debemos tener en cuenta las especiales características del alumnado de la Academia Marshall. Éste estaba formado en gran medida por señoritas de la alta sociedad barcelonesa, que no concebían su formación musical desde un punto de vista profesional, sino más bien como un modo de enriquecimiento cultural propio de toda buena jovencita, cuya aspiración última era casarse y formar una familia, abandonando cualquier tipo de dedicación intelectual de cierta trascendencia. La consideración de las clases de piano como “clases de adorno” no era, de ningún modo, una novedad. Ya en el siglo XIX, coincidiendo con la popularización del piano como instrumento burgués, encontramos esta idea como algo plenamente asumido. Así lo encontramos en la obra *De la enseñanza del piano. Consejos a los jóvenes profesores*, de Félix Le Couppey, pedagogo cuyos métodos

eran muy seguidos en la enseñanza pianística de la época, y editada en Madrid en 1866, donde leemos: “En casi todas las clases de la sociedad, y hasta en las familias de limitados medios de fortuna, toda señorita ha de saber tocar el piano” (Couppey, 1866: 5), y: “El estudio de la música es, hoy día, obligatorio, y todas las señoritas, tengan o no buena disposición, han de aprender a tocar el piano” (Couppey, 1866: 9).

En el siglo XX llama la atención la asociación entre la abundancia de mujeres en la educación musical y la consideración de estos estudios como una tarea de aficionados. Así, Gema Pérez Zalduondo comenta que: “Tanto en 1944 como en 1949 el número de mujeres (matriculadas en los conservatorios) triplica al de varones, de lo que hemos de deducir que el acercamiento a las enseñanzas musicales de la mayor parte de los alumnos distaba del planteamiento profesional, al menos desde el punto de vista laboral” (Pérez Zalduondo, 2002: V.2.7). Tampoco se puede afirmar que las actividades promovidas por Cabarrús estuvieran destinadas sólo a mujeres, pero en la práctica fue así.

No puede extrañarnos, por tanto, que dentro de este contexto Teresa Cabarrús optara por dignificar la educación de las alumnas de la Academia a través de sus actividades culturales. Y es particularmente destacable que, en sus Cursos, no se limitara a ofrecer una cierta cultura general, sino que buscara una mayor diversidad de temas y géneros de estudio. Es decir, que frente a una hipotética “cultura de subsistencia”, que en principio habría sido la correspondiente a sus alumnas, optó por un proyecto más ambicioso, que abarcara la literatura oriental y clásica, la creación poética o géneros como el diálogo, el entremés o el ensayo. Sus alumnas tuvieron acceso, de este modo, a una formación que, dentro de ese concepto de “clases de adorno”, aspiraba a trascenderlo y a abrir a sus discípulas un mundo que de otro modo les habría sido inaccesible.

Tras la muerte de Teresa Cabarrús, nadie en la Academia se hizo cargo de continuar su labor. Frank Marshall sobrevivió a su esposa once años, y pese a que él también era una persona de gran cultura e inquietud artística, dejó que el legado de su mujer se extinguiera con su muerte. En la actualidad, la Asociación Granados-Marshall ha intentado recuperar el espíritu artístico que personificó Cabarrús mediante la organización de cursos, conciertos y conferencias divulgativas. Sin embargo, el paso del tiempo no ha sido vano. La formación general de los músicos es obligatoria por ley desde 1966, y la preocupación por la calidad artística y cultural de los músicos ha desaparecido de entre las cuestiones que preocupan a los intelectuales en la actualidad.

El legado cultural de Teresa Cabarrús dentro de la Academia Marshall debe considerarse, por tanto, en el contexto de graves carencias en la formación femenina de un determinado espectro de la sociedad, como era el de las jóvenes de buena familia en la Barcelona de antes y después de la Guerra Civil. Una vez desaparecida esta coyuntura, y muerta su promotora, Teresa Cabarrús, su legado perdió toda continuidad, y desde hoy puede ser visto como un trabajo pionero en la formación femenina de su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASARES, E., “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en *La música española en el siglo XIX*, E. Casares y C. Alonso, eds., Oviedo, PPU, 1995, pp.

13-122.

COUPPEY, F., *De la enseñanza del piano. Consejos a los jóvenes profesores*, Madrid, Antonio Romero, 1866.

Cursos de instrucción literaria y declamación (s.f.), Barcelona.

Importancia y gracia de las fábulas, programa de la sesión, 8 de febrero de 1936, Barcelona.

Las poetisas sudamericanas, programa de la conferencia, 3 de abril de 1955, Barcelona.

OLIVERAS, C., “La música”, *La humanitat*, 5 de diciembre, 1935a, p. 4.

OLIVERAS, C., “La música”, *La humanitat*, 20 de diciembre, 1935b, p. 4.

PAGÉS, M., *Academia Granados-Marshall: 100 años de escuela pianística en Barcelona*, Barcelona, Academia Marshall, 2000.

PÉREZ ZALDUONDO, GEMA, *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, Universidad de Granada, 2002.

Ritmo (sin título), 216, noviembre-diciembre, 1948, p. 20.

LA MUJER ÁRABE EN EL DILEMA DE LAS TEORÍAS

Juan Antonio Pacheco
Universidad de Sevilla

Desde 1830, una indefinición radical viene subrayando la existencia de los árabes, indefinición que se manifiesta en los acontecimientos políticos, en los medios de comunicación y en toda suerte de actividades que tiene como tema lo árabe en general o en particular, desde la política de estrategias entre bloques continentales hasta los fenómenos o hechos migratorios.

En ese año citado, comienza oficialmente la colonización europea en el mundo árabe y también islámico: Francia invade Argel partiendo de unas motivaciones que el academicismo histórico ha tratado de analizar y exponer en variadas formulaciones y en contextos de también variado interés ideológico. En cualquier caso, esa fecha es el arranque de otros movimientos colonizadores por parte de otras potencias políticas occidentales que, a la vista de los acontecimientos, aún no han parecido acabar.

Cuando hablamos de “indefinición” acerca de la existencia de los árabes, poniendo su inicio en la fecha señalada, nos estamos refiriendo a la pérdida de identidad que el árabe tenía de sí mismo hasta ese momento. La cuestión no resulta baladí, en cuanto observamos que tal vez por el mismo, ni siquiera lo árabe existía ya. En realidad, Francia entra en un territorio que administrativamente no es árabe sino otomano y sabido es que los turcos no son árabes, aunque el prototipo estético de lo turco haya sido lo que en occidente se ha tomado como árabe durante parte del siglo XVIII y todo el XIX.

Por ese tiempo, puede situarse la pregunta de la indefinición apuntada, cuestión que se formularía en dos interrogantes: ¿Quiénes son los árabes? y ¿Quiénes son árabes? Detrás de ambas preguntas, se manifiesta otra que es la más acuciante para nuestro presente intento: ¿Qué fue y qué es de la mujer árabe?

La iconografía artística del siglo XVIII, pero sobre todo la del XIX, nos muestra a una mujer árabe en el recinto de un palacio, en una sombría callejuela, en los baños y, a veces, en el caso de una mujer de cierto renombre, en forma de retrato. No valen aquí las apreciaciones calificativas de mujer objeto, mujer adorno o cosa parecida. En la misma época, la mujer occidental era también algo así, en su inmensa mayoría. En todos los casos, esa mujer árabe, como en el del hombre árabe, lo *árabe* propiamente dicho, aunque no se dijera explícitamente, venía asociado a lo *musulmán*. Hoy mismo, resulta difícil que el público en general distinga una cosa de otra. De ahí que cuando decimos *mujer árabe* se produzca o se pueda producir en el lector la asimilación: *mujer musulmana*. En el caso, de lo dicho anteriormente, la asimilación se completa con la igualdad: *mujer turca*. Como remate de todo este artificio conceptual, y desde la óptica de nuestro siglo y para los occidentales, se manifiesta la ecuación: *mujer árabe = mujer sometida*. El símbolo más inmediato de la sumisión: el velo. Junto a él, otro símbolo

y acto de la sumisión global: el matrimonio. En el primer caso, la sumisión remite al orden social íntimamente relacionado con el orden religioso-textual. En el segundo, el sometimiento de la mujer está ligado a la hegemonía del varón que, apropiándose del simbolismo polisémico inherente al uso del velo, refuerza su autoridad, no sólo en el seno del hogar, sino en el de toda la comunidad a partir de la señalada autoridad (*qawáma*) de los hombres sobre las mujeres apoyada por el Texto revelado. En este caso, las aleyas coránicas son claras y precisas en lo relativo a la *qawáma* del hombre sobre la mujer. A este respecto, es conveniente citar las palabras de un intelectual árabe contemporáneo:

“La diferencia a que nos referimos, se resume en el hecho de que es el hombre el que posee el derecho de divorcio con exclusión de la esposa. Sólo él posee el derecho a la poligamia. Algunos estudiosos del tema han entendido que las cargas financieras del hogar recaen sobre el varón en virtud, precisamente, de su mayor capacidad para manejar asuntos de esta índole que, por lo mismo, convierten al marido en el único capaz de tener a su esposa bajo su autoridad. Otros argumentan que la vida conyugal es una conducta social y, como en todas ellas, es preciso que exista una autoridad efectiva capaz de dirimir en situaciones conflictivas. Evidentemente, esta autoridad es la del marido”. (Darwaza, 1967: 31).

374

Algunos analistas del pensamiento religioso del Islam, en sus referencias al contenido social inherente al mismo, afirman que la preferencia del varón sobre la mujer y, por ende, del marido sobre su esposa, no es otra que una simple preferencia análoga a la de un miembro del cuerpo en relación a otro cualquiera del mismo. Basándose en este hecho, indican, ¿qué de malo puede haber en preferir la mano derecha a la izquierda, o viceversa, en tanto que es la Voluntad divina Quien así lo ha decidido desde toda la eternidad? (Shaltout, s/d: 574).

A pesar de que el texto del Corán manifiesta en muchos de sus versículos una evidente y clara igualdad de los esposos en el horizonte del afecto y del mutuo respeto, son también notables los versículos en los que se plasma esa sutil diferencia de grado entre el marido y su esposa. En este caso, el versículo o aleya 226 de la Azora II es claro:

“Los derechos de ellas sobre sus esposos son iguales a los derechos de éstos sobre ellas, según lo reconocido. Pero los hombres tienen un grado sobre ellas”.

Más allá de los fundamentos sociales, indudablemente determinantes, que este texto pudiera haber tenido en el contexto de la sociedad árabe del siglo VII, los doctores de la ley islámica, los forjadores del cuerpo legislativo de común aplicación en cuestiones de jurisprudencia que conocemos como *xaríá*, determinaron y definieron derechos y deberes para cada miembro de la pareja matrimonial. En el caso de la mujer, sus derechos quedaron fijados en tres: alimento, vivienda y vestido. Esta fijación realizada con intención jurídica respetando con ello lo obligado al esposo, vino posteriormente a ser objeto de comentarios y aclaraciones a medida que los cambios históricos, sociales y aún políticos lo exigían. Así, a la altura del año 1979, un doctor de la *xaríá*, propone estos consejos a los hombres:

“El marido debe contentar a su esposa, debe mimarla y divertirla. Debe, además, ponerse en su lugar y permanecer tranquilo en las discusiones que con ella tenga, teniendo siempre mucho cuidado en evitar mostrarle que él es superior a ella. Le deberá enseñar sus obligaciones religiosas y sus deberes respecto a su marido, así como las demás cosas de la vida. Deberá también dulcificar el carácter de su mujer, velar por su educación y proporcionarle una enseñanza que le sea útil y provechosa. Velará para que esta tarea se lleve a cabo con éxito de manera que la esposa tenga presente siempre la exhortación respecto de la obediencia a Dios y a la misión de Su Enviado para que, a su vez, ella pueda ser capaz de transmitir a los hijos la enseñanza recibida de su marido” (Abu Zaid, 1979: 109).

Como paradigma de este comportamiento del marido en la familia, el autor aduce el modelo que proporciona la conducta misma del Profeta para con sus esposas, · a cuyo nivel mental se rebajaba, tanto en la práctica como por medio de las exhortaciones morales” (Abu Zayd, 1979: 275).

Evidentemente, la condición social del matrimonio, desde el punto de vista de la doctrina islámica más tradicional, y con el respaldo de la teoría emanada de los más eminentes jurisconsultos, proporcionaba al varón un espacio privilegiado en el seno del hogar. Como indicaba el famoso pensador de los tiempos clásicos, Abu Hámid al-Gazzáli (m. 1111), el matrimonio resultaba una evidente ventaja para el varón, en tanto que el hombre casado podía gozar de una absoluta tranquilidad de espíritu en lo tocante “a los trabajos del hogar en los que destacan las tareas de la cocina y limpieza. El hombre, suponiendo que sepa prescindir de las relaciones sexuales, no es capaz de vivir sólo puesto que si se hace cargo de las tareas del hogar, no podrá consagrarse a las relativas al saber y al trabajo fuera de casa” (Al-Gazáli, 1970: 699).

En cualquier caso, nos estamos refiriendo, con lo dicho, a uno de los sectores de la amplia variedad de tendencias que conviven en el seno de la religiosidad y de la cultura islámica. Cierto es que, para todas ellas, el ejemplo de la conducta del Profeta con sus esposas resulta ser el modelo a seguir en lo relativo a la conducta del marido musulmán con sus esposas. Sin embargo, actualmente, son evidentes grandes diferencias de comportamiento matrimonial en la comunidad islámica, teniendo en cuenta, además, que las comunidades musulmanas en Europa y América, han tenido que adaptar y adoptar un cierto número de conductas en cierto modo reprobables en sus comunidades de origen: la supresión del velo, la asistencia a espectáculos públicos, las salidas del hogar de la mujer para acudir al trabajo junto con hombres, etc.

En el caso de los emigrantes musulmanes en Gran Bretaña, por poner un ejemplo, todos los valores celosamente conservados en los países de origen y, sobre todo, los relativos a las conductas matrimoniales y a las de la mujer en el seno del hogar, parecen estar bajo la constante amenaza de disolución desde hace una década por lo menos. La libertad de expresión, el secularismo, los derechos de la mujer respecto de los del varón, tanto en el hogar como fuera de él, parecen ser los punto de fricción más inmediatos de una transformación de gran alcance que, a pesar de las apariencias, están produciendo cambios evidentes de actitudes por parte de las mujeres musulmanas. Uno de los debates que ha polarizado en mayor medida la intensidad

y el acaloramiento de los debates al respecto ha sido, como sabemos, el uso del velo. Como resultados provisionales de la controversia, puede constatarse que, tanto los que se oponen al velo, aduciendo la regresión de los derechos de la mujer que ello supondría, como los que defienden su pervivencia, aduciendo el espíritu de tolerancia y el pluralismo democrático, remiten sus conclusiones a una misma y única perspectiva: la diferencia de la mujer musulmana respecto de la europea.

Siendo así que una gran proporción de mujeres musulmanas en la emigración europea pertenece al Islam *xi'í*, es interesante advertir el discurso que emana de los jurisconsultos de la *xi'a* en Irán, discurso dirigido tanto al consumo interno como al de la emigración europea. A este respecto, en una entrevista realizada al jeque Ya'far Abdellah de la santa ciudad de Qom, en Irán, y publicada en la revista *Kauzar*, al ser preguntado por los problemas de la mujer musulmana en una sociedad materialista y sin definidos rasgos de conducta religiosa en el orden práctico, como es el caso de las sociedades occidentales actuales, responde:

“A la mujer musulmana yo le diría que establezca una relación fuerte con Dios, una relación íntima. Que tome a Dios como su amigo y, para conocerLe, que lea el Corán (...) Que se familiarice con el Corán y entonces encontrará en él la guía que necesita (...) Lo fundamental, en lo que no creo que haya diferencia entre hombres y mujeres o entre oriente y occidente, o entre hoy y ayer, es establecer una relación limpia y sincera con Dios. Salir del yo, salir del egoísmo de un mundo que gira en torno a uno mismo y emigrar hacia Dios” (*Kauzar*, 1998: 50).

376

Al ser preguntado por las posibles desventajas que tiene ser mujer y, a la vez, ser musulmana, el jeque Ya'far Abdellah dice:

“El ser musulmán tiene desventajas en una sociedad materialista (...) Es aparentemente más cómodo adaptarse a las normas que establece la sociedad materialista (...) Ser mujer, lo veo de la misma manera, en una sociedad donde la mujer es valorada, fundamentalmente, por su aspecto físico, conforme a unos cánones de belleza establecidos por Hollywood, claro, ser mujer musulmana es una dificultad añadida al hecho de ser musulmán. Ahora bien, desde el punto de vista del Islam, la situación cambia. La mujer, que es el ser más oprimido dentro de la sociedad materialista, que es el ser menos valorado en tanto en cuanto es ser humano, es el ser más liberado por el mensaje divino. La mujer encuentra en el Islam su verdadero lugar pues el él se la va a considerar, fundamentalmente, ser humano. Precisamente porque se cubre su atractivo físico, se la considera (independientemente de si sus medidas corporales se ajustan al modelo de Hollywood: si es más alta, más baja, o más gordita) un ser humano más, funcionando en una sociedad donde lo fundamental es el ser humano” (*Kauzar*, 1998: 51).

Descendiente, a juicio de la entrevistadora, al plano de los hechos reales, la cuestión que seguidamente plantea al entrevistado es, a la vista de las circunstancias,

que la mujer en muchos países musulmanes está considerada como un ciudadano de segunda categoría: no ha tenido muchas posibilidades de educarse y desarrollar su vocación y de integrarse en la sociedad plenamente. La respuesta del jeque es la siguiente:

“En la pregunta que usted hace se mezclan dos cuestiones que son totalmente diferentes. Una es el Islam, en tanto que ideología, en tanto que norma de vida y en tanto que escala de valores. Otra cosa es el gobierno de los pueblos que en un momento dado se islamizaron. El Islam sufre, prácticamente desde sus comienzos, las consecuencias del golpe de Estado de una dinastía que se apodera del poder y a partir de ahí ejerce, disfrazada con el ropaje del Islam, un poder que nada tiene que ver con el mensaje islámico. Entonces se establecen gobiernos que reproducen en menor medida lo mismo que sucede en la sociedad de los no creyentes porque no hay otra posibilidad” (*Kauzar*, 1998: 51).

Discursos similares al del jeque interrogado podríamos encontrar en todas las regiones donde el Islam se considera norma de vida, teniendo siempre en cuenta que dichas opiniones se enuncian desde el poder religioso o desde el poder religioso y político a un mismo tiempo. Como tal discurso, las opiniones que contiene parecen dar razón al aserto, numerosas veces mencionado, acerca de que todas las religiones han sido elaboradas y reforzadas por los hombres sin intervención alguna de las mujeres.

A este respecto, sigue siendo ilustrativo un libro que, relativamente reciente, mantiene la tesis acabada de citar y que la aplica con inteligencia a la situación de la mujer musulmana de nuestros días. El autor, Ghassan Ascha, libanés y educado en Damasco y París, indica que los eruditos musulmanes contemporáneos no dejan de afirmar que el Islam, en el siglo VII, había sabido liberar a la mujer y a la condición femenina en general, otorgándole todos sus derechos legales y sociales, si bien, la observancia de los preceptos religiosos islámicos será la única forma de liberar a la mujer musulmana de hoy. En total consonancia con las opiniones vertidas por el jeque Abdellah ya citado, Ghassan Ascha demuestra en su libro, que dichas opiniones no han cambiado con el paso del tiempo y que, el lo relativo a los derechos de la mujer musulmana, no cabe hacer distinciones entre lo que opinaron los autores musulmanes de comienzos del siglo XIX y lo que dicen los actuales. En realidad, dice el autor, “creemos que todos los pensadores musulmanes que se presentan como partidarios de lo nuevo, nada aportan que los diferencie verdaderamente de los partidarios de lo antiguo. Lo nuevo nunca tuvo existencia específica, incluso después del comienzo del movimiento reformista de la segunda mitad del siglo XIX que se produjo fundamentalmente en Egipto y Siria” (Ghassan Ascha, 1989: 221).’

La causa de esta coincidencia negativa radica, según Ascha, en que los representantes de ambas tendencias se remiten, en apoyo de sus tesis, a una misma y única fuente que resulta ser la religión islámica. Los representantes de lo viejo, los conservadores, permanecen fieles a lo que podríamos denominar ideología religiosa y permanecen ciegos ante los datos que aportan los cambios sociales, así como a los derivados de la filosofía, la sociología y las ciencias de hoy.

En cuanto a los representantes de lo nuevo, los reformistas o modernistas, han

sido incapaces de ser fieles a esta misma fuente de ideología religiosa. Reconociendo algunos efectos de las ciencias modernas enunciadas, intentan adaptarla a dicha fuente inmutable, deformándola con el fin de justificar tesis preconcebidas. En lo relativo al tema de la mujer y de la condición femenina, reconocen en efecto, la necesidad para la mujer de abandonar el uso del velo, de instruirse, de trabajar e incluso de participar en funciones políticas. Sin embargo, el discurso justificativo empleado, recurre a los derechos “islámicos” que contradicen, en realidad, el mismo sistema islámico, afirmando, por ejemplo, que el Islam ya estableció en el siglo VII la igualdad entre el hombre y la mujer.

Por otra parte, y con la misma seriedad, dichos autores niegan el reconocimiento de la necesidad de igualdad entre los dos sexos en materia de herencia y testimonio legal, la necesidad de abolición de la poligamia y no ven, dice el autor libanés, inconveniente alguno en preconizar que el hombre siga teniendo una clara y definida autoridad sobre las mujeres que, supuestamente, están a su cargo.

La tesis final del libro de Ascha es clara: afirmar que todo está en la religión es una actitud que no puede resistir el progreso social, pues “no es en manera alguna posible que las sociedades árabes se abran a todos los cambios económicos basados en la ciencia y en la tecnología rechazando, a la vez, los efectos de estos cambios en lo social, el pensamiento y la ética comunitaria” (Ascha, 1989: 223).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU ZAID, M., *Makanat al-mar'a fi-l-Islam*. El Cairo, 1979.

378 ASCHA, GASTAN, *Du Statut inférieur de la femme en Islam*, L'Harmattan, París, 1989.

DARWAZA, M. I., *Al-mar'a fi-l-Qur'an wa-l-sunna*, Beirut, 1967.

GAZÁLI, A. H., *Ihya ulúm al-dín*, El Cairo, Ed. de 1970.

KAWZAR, Revista islámica, Publicación de la Asamblea Mundial del Ahl al-Bayt. Julio, 1998. Entrevista realizada por C. Gómez Cendrós.

SHALTOUT, M., *Al-Islam, aqida wa-xari'a*, El Cairo, s/n.

MUJERES CUIDADORAS PRINCIPALES EN EL MEDITERRÁNEO ALMERIENSE

*Isabel María Pérez Ruiz
Universidad de Almería*

ANTECEDENTES

La Persona Dependiente (PD) sería aquella que por causa genética, hereditaria, evolutiva o patológica sufre una deficiencia física y/o psíquica con una consecuente discapacidad funcional por lo cual tiene dificultades y, por ende, necesita ayuda de otra persona para realizar las Actividades de la Vida Diaria (AVD), entendidas como, las tareas domésticas o Actividades Instrumentales de la Vida Diaria (AIVD) y los cuidados personales (higiene, alimentación, etc.) o Actividades Básicas de la Vida Diaria (ABVD).

De las personas mayores que reciben ayuda informal en España, son mujeres el 69,3%, estando un 55% de hombres casados y un 70% de mujeres viudas. La proporción de analfabetas es superior (un 27%) que el de analfabetos (un 13%), y en el conjunto de la muestra, casi el 60% no llegan a las 50.000 pesetas (300 €) mensuales de ingresos. El 48% de los hombres conviven con su cónyuge, un 25% con sus hijos y un 10% solos. Sin embargo, el 46% de mujeres conviven con sus hijos, un 17% con su cónyuge y un 16% solas, además, el 68% de los hombres y el 55% de las mujeres conviven con la persona que les cuida. Respecto a las enfermedades padecidas, mayoritariamente, los hombres presentan patologías pulmonares y, las mujeres músculo-esqueléticas.

Los cuidados de salud se desarrollan principalmente, a través del sistema sanitario institucional y del doméstico; también denominados sistema de apoyo formal e, informal o familiar, del primero se hace responsable el Estado y, del segundo, la familia es quien asume principalmente tal responsabilidad. Teniendo en cuenta que, cuando la familia actúa sobre los problemas de salud, puede llegar a constituir, en función de las estrategias usadas, una fuente de estrés o, por el contrario, de soporte para la persona enferma. Se comprueba que hasta el siglo XX y en todas las sociedades y culturas, la familia en mayor o menor medida, ha asumido los cuidados del familiar enfermo, discapacitado, anciano o PD, generalmente motivada por aspectos económicos (herencia), afectivos y/o morales o culturales. Aunque ambos sistemas de apoyo, el formal y el informal o familiar, han ido cambiando o evolucionando a lo largo del tiempo y, más aún en las últimas décadas del siglo XX.

El Estado del Bienestar iniciado en los países desarrollados a mediados de los cincuenta del siglo XX, tras la segunda guerra mundial, pretendió una economía organizada y concertada para asegurar el orden y bienestar social. Con este tipo de organización política y social, se adopta un modelo universalista en la provisión de los cuidados, siendo pioneros los países escandinavos y posteriormente, Alemania y

Japón. Es decir, el Estado comienza a responsabilizarse de la casi totalidad de los cuidados de las personas dependientes, tuvieran o no tuvieran éstas, apoyo familiar. Aunque para algunos autores, este modelo no implica que sea más social, ya que las clases medias son las más beneficiadas pues aprovechan mejor las prestaciones públicas que las clases bajas y trabajadoras.

Sin embargo, otros Estados, fundamentalmente los países mediterráneos, siguieron con el modelo asistencialista anterior al Estado del Bienestar, esto es, de sólo proveer cuidados cuando no existía el apoyo de la familia. Esta situación se debió por distintas razones, en primer lugar, porque existía un menor envejecimiento de la población (en los años cincuenta las personas mayores no llegaban al 10% de la población en dichos países) y, una menor prevalencia de la enfermedad crónica. Por tanto, no existía la necesidad una política social específica para el cuidado de las personas mayores y, por ende no se desarrollaron medidas de apoyo para estas personas.

En segundo lugar, porque el modelo familiar imperante era el de dividir responsabilidades entre sus miembros, de tal forma que el varón proveía los ingresos económicos y la mujer proporcionaba los cuidados de la prole y del ambiente físico donde vivir, es decir, cuidadora y mantenedora de las personas y del ámbito doméstico donde viven. Este modelo familiar se mantuvo en países como España incluso, habiéndose creado la Seguridad Social y ya existiendo una sociedad con mujeres casadas asalariadas. Es decir, el Estado no percibía como una necesidad, el cuidado de las personas dependientes, ya que, en porcentajes similares a décadas anteriores, las mujeres mayores de 40 años seguían recluidas en el ámbito doméstico, sin participar en el mercado laboral. Así, la creación del Estado de Bienestar se basó en el trabajo no remunerado de las mujeres en el hogar, tanto si eran amas de casa y, o cuidaban a otros miembros familiares, como si complementaban estas funciones con alguna actividad remunerada, aunque recibiendo salarios más bajos que los hombres. De cualquier forma, ambas situaciones laborales de la mujer implicaba que éstas dependieran económicamente del hombre. Y, esta misma concepción de la actividad de la mujer, es la que predomina en las políticas sociales actuales, las cuales refuerzan el papel de la mujer como cuidadora familiar.

Y en tercer lugar, encontramos en España que, la escasez de servicios comunitarios o apoyo formal público y la pequeña oferta en el mercado para contratación privada y de elevado coste de los servicios de cuidados o apoyo formal privado para las PD, ayuda también a aumentar la autorresponsabilización del cuidado por parte de la familia conllevando una mayor utilización del apoyo informal o familiar.

Entre los cambios sociales y demográficos acaecidos en las últimas décadas del siglo XX, encontramos en primer lugar, el aumento del envejecimiento demográfico, la enfermedad crónica y la discapacidad y, del desarrollo de la farmacología y la tecnología sanitaria, todo ello aumentando la demanda socio-sanitaria de la población.

En segundo lugar, la incorporación masiva de la mujer al mercado laboral repercutiendo en la estructura familiar al modificar la división tradicional de los roles, lo cual a su vez, influye en la efectividad del apoyo informal como sistema de ayuda intergeneracional. De hecho, el potencial de mujeres cuidadoras españolas entre 45 y 69 años ha descendido entre 1960 y 1990 pasando de 2,48 a 1,53 en proporción a la

población mayor de setenta años existente, lo cual afecta a la red de apoyo informal y en consecuencia a la institución sanitaria. Estimándose que, si en 1950 existían 1,61 mujeres españolas de 45 a 69 años cuidadoras principales por cada persona mayor de 64 años, para el 2011 disminuirá esta proporción a 0,96 cuidadoras principales.

Y en tercer lugar, la existencia cada vez mayor de servicios que sustituyen y suplementan los cuidados que proporcionan las personas cuidadoras en el ámbito doméstico o familiar.

Todas estas circunstancias han hecho que en las últimas décadas del siglo XX se empiece a valorar el cuidado informal por su contribución a mejorar el bienestar social de un país y, además, se reconozca a los cuidados informales como una actividad laboral y como un bien social. Convirtiéndose los cuidados de las personas dependientes realmente en un asunto que compete, por un lado, a la sociedad en general, individuos y familias y, por otro lado al Estado, tanto nacional como europeo.

El sistema, apoyo o cuidado informal o familiar, se considera como la práctica de alivio del distress fisiológico o psicológico hacia otra persona, usando estrategias que no requieren prescripción facultativa y están fuera del sistema formal o ámbito institucional, profesionalizado, con la consecuente ausencia o no hegemonía de la institución sanitaria en el proceso asistencial domiciliario. Otros autores entienden el apoyo o cuidado informal, como la persona, familiar o no, que provee de la mayor parte del cuidado cotidiano a la persona enferma, mayor o discapacitada o PD, permitiéndole seguir viviendo confortablemente en su entorno natural. El apoyo informal o familiar se caracteriza por:

1. Proveerse a otras o para otras personas, gracias a la relación de parentesco o red de apoyo cercana, basada en lazos de afectividad y compromiso, entre la persona cuidadora y la cuidada. Así, la familia, las amistades, los vecinos, y otras personas de la comunidad, componen este apoyo, al prestar ayuda para el mantenimiento de la salud de otras personas; convirtiéndose en un recurso de gran valor para las personas, la sociedad y la institución de salud.

Las investigaciones demuestran que las PD prefieren ser cuidadas por la familia antes que por el Estado; así en Alemania, aún percibiendo las PD menor cuantía económica al recibir cuidados informales que formales, un 77% de las PD prefieren los cuidados informales.

Datos de un estudio del IMSERSO de 1995, con una muestra de 2500 personas mayores de 18 años, el 84% manifestaban que “el cuidado de los viejos es una obligación de los hijos”, el 92% que “lo mejor que uno puede hacer es ayudar a sus padres ancianos”; ante la pregunta “quien desearía que le cuidara cuando fuera mayor”, el 59% respondieron que “la familia, descendientes o cónyuge”, y en el caso de no existir ningún miembro familiar, el 49% querrían ser cuidados en “una institución o residencia”, un 19% por “profesionales particulares” y un 16% por los “vecinos o amigos”; las expectativas que poseen respecto a sus últimos años de vida, el 50% esperaban estar viviendo “en su propia casa”, un 10% “en casa de alguna hija/o o familiar”, un 20% en “una residencia” y el resto “no lo sabe”.

En un estudio similar de 1997, un 82% de población española piensa que, en el cuidado de las personas mayores deben responsabilizarse no sólo las hijas e hijos sino también la sociedad y el Estado; pero si finalmente tuviera que cuidarle su familia, el

43% de la población española, prefiere que su cónyuge le ayude, cuando tenga alguna incapacidad para las actividades diarias, un 21% desearían que fueran los hijos o hijas y, un 11% que sean sólo las hijas.

Por otro lado, las personas cuidadoras manifiestan obtener consecuencias positivas a distintos niveles por su función cuidadora. A nivel emocional, al recibir afecto, cariño, amor y/o gratitud de la persona que cuidan. A nivel psicológico, al sentirse útil para la sociedad y para la familia, por poder devolver o pagar la deuda paterna, como una forma de agradecimiento o compensación humana y afectiva, lo cual aumenta la autoestima y satisfacción personal. A nivel de relaciones con la familia, por la cooperación intergeneracional y la transmisión de valores y experiencia y, por el aumento de relaciones entre la persona cuidada y la familia. A nivel económico porque, a veces, en el 20% de los casos la persona cuidadora recibe la aportación de la pensión de la persona mayor o de sus bienes o herencia.

Entonces, las preferencias de la PD que causan o suponen a la persona cuidadora un deber moral u obligación social de cuidar y, las consecuencias positivas obtenidas por el hecho de cuidar, parecen ser suficientes condiciones para que la familia y más concretamente la persona cuidadora asuma el cuidado de la PD.

2. Realizarse sin percepción o retribución económica, e incluso a veces, compatibilizando la tarea de cuidar con un trabajo remunerado. Así, datos de Estados Unidos de 1989, señalan que las personas cuidadoras sin trabajo remunerado invierten el doble de horas (42 horas) en cuidar que quienes tienen trabajo remunerado. Aunque, un trabajo remunerado a tiempo completo reduce más la cantidad de horas de cuidados si es un hombre cuidador que si es mujer, lo cual quiere decir, que las mujeres siguen cuidando las mismas o similares horas semanales, realicen o no trabajo a tiempo completo. Esto ocurre porque los cuidados aplicados por el sistema informal, y más concretamente el apoyo familiar, al ser acciones cotidianas enmarcadas en el ámbito de lo doméstico, quedan ocultos en lo privado como algo natural de la vida cotidiana, haciéndose invisibles a la sociedad y, siendo considerados algo natural y socialmente esperado de quien los realiza, concretamente, de la mujer. Esto ha generado que el apoyo familiar se haya considerado hasta ahora, de nulo o bajo coste económico para la sociedad, puesto que aún no se ha tenido en cuenta el coste emocional, de salud, social, laboral y económico para las personas que cuidan.

3. Proporcionando la mayor parte de los cuidados y apoyo diario, durante muchas horas semanales y a lo largo de un período amplio de tiempo; todo ello, en la mayoría de ocasiones, sin entrenamiento previo en las actividades del cuidado. Así, datos españoles de 1990 señalan que, el familiar que atendía a la persona discapacitada en el hogar, le proporcionaba alrededor del 90% del total de horas necesitadas de cuidado, siendo cubierto el restante 10% por el apoyo formal. Además, alrededor de 600.000 personas españolas cuidan a diario a personas enfermas en el hogar. Y, del 86,5% del total de los cuidados que reciben las personas mayores proviene de la familia, mientras que el 15% de los cuidados, los reciben de otras personas mayores, siendo receptoras el 80% de personas mayores dependientes.

4. Ayudando a personas con necesidades de cuidado personal o instrumental (tareas domésticas) para realizar las actividades de la vida diaria (AVD) y así, mantener el funcionamiento y autonomía de la persona que cuidan, permitiéndole seguir viviendo

en la comunidad confortablemente. Según los estudios, el apoyo o cuidado informal o familiar sirve principalmente para, potenciar los hábitos saludables al convertirse la PCP en un modelo a seguir; satisfacer las necesidades proporcionando respuestas para cada necesidad; dar apoyo social y emocional en distintas etapas de la vida; mejorar las relaciones entre familia y PD y además, ayudar en el afrontamiento, rehabilitación y adaptación a las limitaciones de la enfermedad, en la incorporación a las actividades de la vida diaria y, en la mejora del proceso de aceptación de la muerte. Todo esto ayuda a asegurar la reproducción biológica (nacimiento y crianza) y social (socialización) de los miembros familiares; ya que la mayor parte de los cuidados dentro del ámbito doméstico, se dan en los ciclos extremos de la vida de las personas (infancia y vejez) logrando aumentarles su nivel de independencia, participación, desarrollo personal y, dignidad humana.

Respecto al uso del apoyo formal e informal por parte de las PD, en Estados Unidos, alrededor del 80% del cuidado aplicado a personas dependientes, es proporcionado por la familia. Un estudio de la Organización de Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE) estima que, los cuidados familiares representan cerca del 75% de toda la ayuda que reciben las personas mayores dependientes en los países desarrollados, el 25% restante lo cubre la Administración (sistema de apoyo formal público) y el mercado (sistema de apoyo formal privado). Aunque, existen diferencias entre países europeos Nórdicos y Mediterráneos; así, en Holanda o Dinamarca sólo el 4% de familias cuidan a un familiar o persona dependiente, mientras que en Grecia, Italia y España existen el 39%, 34% y 30% de familias cuidadoras, respectivamente.

Concretamente en España, datos de 1994 y de 1996/97 indicaban que las personas ante problemas de salud reciben ayuda casi exclusivamente o mayoritariamente de su familia. Entre el 80% y el 83% de personas mayores sólo reciben ayuda del apoyo informal familiar, es decir alrededor de 1.780.000 personas; por tanto, de los 2.300.000 personas mayores dependientes, incluyendo las institucionalizadas, casi un 78% de ellas reciben apoyo informal. Además, del 17% de personas que reciben ayuda del apoyo formal, un 11% de ellas también tienen apoyo informal. Además, en el 12,37% de hogares españoles hay personas que cuidan de sus mayores. El 5% de personas mayores de 18 años, es decir, millón y medio de personas, proporcionan cuidado informal sólo a personas mayores. También, de las 1.830.000 personas dependientes españolas identificadas en 1998, recibían ayuda formal 496.479 y ayuda informal 1.333.521. Para el año 2000, se identificaron 1.267.953 personas dependientes, de las cuales 343.976 recibían ayuda formal y, 923.977 recibían ayuda informal. En Andalucía, un 45% de familias asumen el cuidado de las personas mayores. Y en un reciente estudio español, el 89,5% de personas dependientes que reciben apoyo, en un 80% de los casos, es la familia quien lo aporta, y dentro de ésta, la mujer es la principal cuidadora.

Según estas investigaciones, alrededor del 80% del apoyo informal es de origen familiar y, alrededor del 80% de cuidados recibidos por las PD son proporcionados por la familia, de ahí que algunas autoras prefieran denominar al sistema o apoyo informal como apoyo o cuidado familiar.

CONCEPTO DE PERSONA CUIDADORA PRINCIPAL (PCP)

En el contexto anglosajón encontramos los primeros estudios sobre el cuidador dentro del ámbito familiar fueron realizados por Clausen en 1955 y posteriormente por Grad y Kreitman en la década de las 70. A partir de 1978 se crean programas de ayuda a la figura del cuidador y, es en la década de los 80 cuando se empieza a conceptualizar como cuidador/cuidados informal, primario, familiar o principal.

Centrándonos en el contexto español, a finales de la década de los 80, pero sobre todo durante la década de los 90 del siglo XX, se investiga sobre esta temática, encontrándonos con distintas denominaciones tales como, cuidador profano, crucial, persona de apoyo o cuidador principal, informal, principal, primaria, de referencia o familiar. Todas ellas con definiciones que podrían considerarse complementarias para conceptualizar a, la persona, familiar, cónyuge o amigo, que proporciona la mayor parte del apoyo diario (físico o emocional para cubrir todas las necesidades de la PD), invirtiendo más horas y durante más tiempo y, asume la total responsabilidad del cuidado, para que personas con demencia, edad avanzada o incapacidad, es decir PD, pueden realizar las Actividades de la Vida Diaria (AVD) y así vivir de forma confortable en la comunidad.

De dichas funciones que tiene la persona cuidadora, podríamos deducir que la mejor denominación sería la de Persona Cuidadora Principal (PCP) que principalmente se responsabiliza y cuida (aplicando gran variedad de cuidados) durante más tiempo (muchas horas semanales y años) a la PD, para ayudarla en sus AVD y, así mantener su funcionamiento y autonomía dentro de su entorno natural y, todo ello sin recibir retribución económica. Resumidamente, la PCP queda definida, por la cantidad de responsabilidad que asume o cuidados que aplica y por la cantidad y período de tiempo que dedica a cuidar, sin retribución económica.

PERFIL SOCIODEMOGRÁFICO DE LA PCP

En las investigaciones consultadas sobre PCP, las mujeres representan del 72% al 98% del total de la muestra, son de mediana edad (generalmente mayores de 45 años) encontrándose dos rangos de edad que se relacionan a su vez con el sexo: entre 45 a 54 años es más frecuente en las mujeres y entre los 55 y 75 años es más frecuente en los hombres. La media de edad del total de PCP varía desde 45 hasta 62,7 años, siendo mayor en los hombres que en las mujeres; ambos datos, rango de edad y edad media, indican que los hombres proporcionan ayuda intrageneracional y las mujeres intergeneracional.

Generalmente la PCP presenta un nivel educativo bajo, la mayoría sin estudios o con estudios primarios completos. Entre el 50% y el 80% de mujeres, son amas de casa y sin trabajo remunerado y, alrededor del 9% están paradas. Alrededor de un 15% de PCP están jubiladas sobre todo hombres (9% de mujeres y el 45% de hombres). En conjunto, un 75% de PCP no están en el mercado laboral, o dicho de otra forma, entre el 8% y el 24% de personas realizan trabajo remunerado y lo compatibilizan con el acto de cuidar. Estos datos se entienden si analizamos que, aunque en España ha habido en el último cuarto del siglo XX, una incorporación masiva de la mujer al mercado laboral remunerado, manifestado con un 10% de aumento de la tasa de actividad femenina; sin embargo, esta tasa y la tasa de ocupación total femenina es la mitad de la masculina,

mientras que la tasa de paro femenino es el doble al masculino. Y, las mujeres mayores de 45 años, sólo alrededor del 35% (porcentaje que disminuye conforme aumenta la franja de edad) se encuentran en el mercado de trabajo remunerado. Por tanto, se podría decir que el perfil de la mujer cuidadora, que supone el 82% del total de PCP, estaría entre 45 a 64 años, de bajo nivel educativo y ama de casa. Éstas serían las características de las mujeres de la denominada “generación sandwich” o “generación de en medio”, las cuales tienen que afrontar la responsabilidad de la generación que les antecede (padre, madre, tío/as) y les sucede (hijo/as y nieto/as) y, además, adaptarse al proceso de envejecimiento propio y de su pareja.

Teniendo en cuenta que entre el 86,2% y el 97,4% de PCP es familiar de la PD; el parentesco mayoritario es hija/o o cónyuge, así entre el 44% y el 79% son hijas o hijos, con la particularidad de que las hijas, que cuidan generalmente cuando la persona dependiente es mujer, suponen el 80% de PCP descendientes, mientras que los hijos constituyen sólo el 20%, es decir las hijas cuidadoras triplican o cuadruplican en porcentaje a los hijos cuidadores. Las PCP cónyuges suponen entre el 29% y el 66%, ocurriendo generalmente, cuando la PD es hombre. En distintos estudios españoles se encuentra el doble de hijas que esposas PCP; esto puede ser consecuencia de la gran proporción de mujeres mayores viudas, por lo cual no tienen cónyuge a quien cuidar y, además, entre las PD viudas, casi el 85% de los cuidados se proporcionados por los descendientes. Respecto a la situación de convivencia, entre el 58,7% y el 73,6% de PCP conviven con la PD, viviendo el 83,5% de PCP en el domicilio de la PD, sea en zona rural o urbana. De estas investigaciones se deduce que la PCP es una mujer de mediana edad, nivel educativo bajo, ama de casa y en paro e hija de la PD.

Comparando estos datos con los del estudio realizado en 47 PCP de dos poblaciones periféricas (a unos de 5km, al este) de Almería ciudad (La Cañada de San Urbano y el El Alquíán) seleccionadas mediante muestreo no probabilístico accidental del censo de 132 personas enfermas crónicas pertenecientes a la Zona Básica de Salud (ZBS) de La Cañada de San Urbano, encontramos, un 85,11% (40) de mujeres y un 14,89% (7) de hombres y aunque, la edad media es similar para ambos sexos (alrededor de los 53 años), sin embargo hay un 10% de mujeres más que hombres en el intervalo de edad de 45 a 54 años (25% vs. 14,3%) y, alrededor del 30% de PCP tienen estudios primarios incompletos, aunque hay un 6% de mujeres más que hombres (35% vs. 28,6%).

Las mujeres se ocupan de las labores domésticas y están desempleadas o en paro (52,5% y 42,5%, respectivamente). Posiblemente siendo éste el motivo por el que una cuarta parte de las mujeres reciben ayuda económica de la Administración. De las mujeres que tienen o han tenido trabajo remunerado (alrededor de 15%) han interrumpido más de la mitad de éstas (62,5%) al menos una vez el trabajo entre dos meses y dos años para cuidar a personas adultas. Además, mayor porcentaje de mujeres que hombres comparten la responsabilidad económica con su cónyuge y consideran insuficiente tales ingresos para vivir.

Aunque hay similar porcentaje, pero algo mayor de mujeres, que hombres PCP (77,45 vs. 71,4%) casada/os, sin embargo, hay mayor porcentaje de hombres hijos de la PD que mujeres (71,4% vs. 45%), viviendo en la casa de ésta (71,4% vs. 50%) y, sin intención de institucionalizarla (85,7% vs. 68,6%). También, hay algo más mujeres

que hombres PD (59,3% vs. 40,7%) con 2 años de edad media superior (76,44 vs. 74,73) y también, más mujeres (43,8% vs. 36,4%) en el rango de edad de 75 a 84 años.

Así, la PCP almeriense se caracteriza por ser mujer, de mediana edad, con peor nivel educativo, laboral y económico que los hombres, tal como se ha encontrado en los estudios mencionados anteriormente, aunque hay más hijos PCP que hijas a diferencia de dichos estudios, quizá podría explicarse porque la media de edad de las PD no es tan elevada como en otros estudios, donde llega a estar por encima de los 80 años, sobre todo en mujeres PD.

FACTORES INFLUYENTES PARA SER PCP

En diferentes investigaciones, mayoritariamente españolas, se comprueba que, los cuidados familiares son considerados por la sociedad y por las propias PCP, como un deber moral o responsabilidad de los descendientes, sea por solidaridad, altruismo, o devoción por sus creencias religiosas. O también, por devolución, compensación, reciprocidad o agradecimiento, de algo que anteriormente les han proporcionado las personas dependientes, generalmente progenitores de las personas cuidadoras. De hecho, datos del CIS de 1996, el 90% de PCP entienden esta labor como un deber moral; alrededor del 60% manifiestan realizar el cuidado por iniciativa propia, y el resto por decisión familiar, o también, porque era la única persona que podía asumir tal función. Aunque es una labor eminentemente femenina y parezca consustancial a este sexo, sin embargo, los estudios muestran que, entre los motivos argüidos para cuidar, las mujeres manifiestan cuidar por deber moral, obligación, imperativo o incluso coerción social, también por tener más disponibilidad de tiempo o mejores condiciones de habitabilidad en la vivienda, o simplemente porque las prefieren las personas dependientes; mientras que los hombres manifiestan cuidar por amor o afecto. Por tanto, se observa claramente una asignación del rol cuidador al sexo femenino, constatándose una construcción social de este rol dentro del proceso de socialización de las personas, que conlleva a una asunción social obligada y no voluntaria de tal rol, lo cual podría repercutir en el nivel de sobrecarga percibido por la PCP.

En el estudio de Almería, la mitad de PCP tenían una buena relación con la PD antes de iniciar el cuidado y, alrededor de una cuarta parte de PCP (un 4% más hombres que mujeres) fueron elegida/os para cuidar por dos o tres motivos, el parentesco cercano, no había otra persona, alterna los cuidados con otra persona o por decisión propia. Sin embargo, casi el doble de mujeres que hombres PCP (45,9% vs. 28,6%) decidieron cuidar principalmente por dos o tres motivos, es su familiar, no había otra solución, le afecta la persona enferma o la enfermedad. Comprobamos que, siendo similares los motivos para ser elegida/o que para decidir cuidar para ambos sexos y, considerando dichos motivos como, deber moral, obligación y voluntariedad, respectivamente, sin embargo, hay más mujeres que hombres que deciden cuidar por dichos motivos, mientras que los hombres tiene más variedad de motivaciones para dicha decisión. Y, un 70% de PCP obtiene una o dos repercusiones positivas por el hecho de cuidar, siendo las dos más frecuentes, la mejora de la calidad de vida de la PD y el obtener colaboración familiar para cuidar; todo ello a la vez que, la mitad de mujeres y poco más de la cuarta parte de hombres PCP, es decir, casi el doble de

mujeres que hombres, manifiestan sobrecarga intensa por cuidar.

Por tanto, mayor porcentaje de mujeres que hombres decidieron cuidar por los mismos motivos que fueron elegidas PCP, es decir, deber moral, obligación y/o voluntariedad y, aunque manifiestan las mismas repercusiones o consecuencias positivas por cuidar que los hombres, sin embargo, más mujeres que hombres presentan sobrecarga intensa por cuidar, tal como indican los estudios anteriormente mencionados.

FUNCIONES DE LAS PCP: CUIDADOS APLICADOS Y/O ACTIVIDADES REALIZADAS

Las Actividades de la Vida Diaria (AVD) se dividen en Actividades Básicas de la Vida Diaria (ABVD) y Actividades Instrumentales de la Vida Diaria (AIVD). De acuerdo con algunas investigaciones y teniendo en cuenta las 14 necesidades de las personas (según V. Henderson), la ayuda proporcionada para el mantenimiento de las ABVD sería a través de la aplicación de cuidados personales, de tipo físico (para atender las necesidades de oxigenación, nutrición, eliminación, movilización, descanso y sueño, vestirse y desvestirse, termorregulación e higiene) que denominaremos ABVD1 y, de tipo emocional (para atender las necesidades de evitar peligros mediante la vigilancia o supervisión y, las de comunicación y facilitación de creencias y actividades de realización, recreación y aprendizaje, mediante el acompañamiento), entendidas como ABVD2. Mientras que para las AIVD se aplican los cuidados instrumentales de mantenimiento del medio físico y social o tareas domésticas (limpieza y atención del hogar, preparación de comidas, compras y gestiones). Según los estudios, el 97% de PCP aplican a la PD, cuidados personales y el 100% instrumentales. Aunque también señalan que, la cantidad de cuidados aplicados a la PD están influidos por aspectos tales como, la mayor edad y nivel de dependencia de ésta (sobre todo en las necesidades de eliminación y nutrición), el afrontamiento de su enfermedad, el no recibir apoyo formal y, el nivel de dificultad en la aplicación de los cuidados.

En el estudio de Almería, un mayor porcentaje de mujeres (alrededor del 15%) aplican cuidados como ayuda en las AVD de la PD, invirtiendo de 20 a 39 horas semanales en las ABVD1, de 1 a 19 horas semanales en las ABVD 2 y, de 40 a 59 horas semanales en las AIVD. Responsabilizándose individualmente ambos sexos de ayudar en las ABVD, mientras que en las AIVD, los hombres asumen la responsabilidad compartida, de la ayuda, con otras personas.

Excepto en las necesidades de descanso y recreación que son atendidas por mayor porcentaje de hombres, y en las de movimiento, termorregulación y comunicación, atendidas por similar porcentaje de ambos sexos; el resto de necesidades, es decir nueve, son atendidas por mayor porcentaje de mujeres que hombres (con diferencias desde 15% hasta 40%).

Respecto a los cuidados aplicados en dichas necesidades, encontramos que, similar porcentaje de mujeres y hombres CII^a (del 43% al 18% dependiendo de la actividad, y por orden de mayor a menor frecuencia) realizan varios cuidados de higiene a la PD (higiene de la boca, de cabello y pies, cortar uñas, prevenir o curar lesiones de la piel y supervisar la higiene realizada por la PD), compran y cocinan los alimentos para la PD, adecuan las condiciones del hogar para una buena oxigenación

de la PD y, entretienen a la PD. Sin embargo, el doble de porcentaje de mujeres que hombres (alrededor del 30% vs. 15%), visten a la PD, dan medicación para evitar peligros y, toman decisiones por la PD; y además, sólo las mujeres (del 25% al 5% según la actividad y, ordenado de mayor a menor frecuencia) cambian los pañales a la PD, facilita a la PD la práctica de sus creencias y, da recursos a la PD para aprender. Aunque, también los hombres en doble porcentaje que las mujeres, acompañan a la PD a los servicios sanitarios y le hacen compañía (57% vs. 30%), adecuan la temperatura del hogar (30% vs. 15%) y, dan medicación a la PD para dormir (85,7% vs. 22%).

Por tanto, el doble de porcentaje de mujeres que hombres, atienden más cantidad de necesidades (9 de las 14 existentes) y, ellas aplican más variedad (3 que ningún hombre atiende) y cantidad (2 más que los hombres) de cuidados.

FUNCIONES DE LAS PCP: TIEMPO INVERTIDO

Las investigaciones señalan, en base al parámetro denominado detranme que mide la cantidad de tiempo usado en el trabajo no remunerado, que la mayor cantidad de éste se invierte en las situaciones de discapacidad y enfermedad.

Un estudio del Reino Unido señala que, de los 3,5 millones de PCP, millón y medio dedican un promedio de veinte horas semanales a cuidar y, un millón dedican más de treinta y cinco horas semanales. En España, un estudio del CIS de 1996, el 75% de las PCP se dedican permanentemente a esa labor, el 85% cuidan todos los días y el 53% más de 5 horas diarias.

Estudios de distintos países indican que, las PCP invierten en cuidar entre 8 y 140 horas semanales (según el nivel de dependencia de la PD) y, alrededor de 8 horas semanales en desplazarse para poder cuidar. Además, las mujeres pueden llegar a dedicar el doble de horas a cuidar que a un trabajo remunerado, mientras que los hombres dedican como máximo las mismas horas que a un trabajo remunerado; o también, las mujeres cuidan entre el doble y triple de horas más que los hombres, lo realicen en días laborables o fines de semana y tengan o no trabajo remunerado; situaciones que, lógicamente, implica una restricción de las actividades, sean sociales o de salud, que puedan llegar a realizar estas mujeres para sí mismas. Además, las PCP cuidan durante un largo período de tiempo, a veces más de diez años o, un promedio entre 7,6 años y 16,5 años. Se deduce de las investigaciones que, además de haber más mujeres cuidadoras que hombres y, atendiendo más necesidades y más cuidados, también invierten el doble o triple de tiempo que ellos en cuidar.

En el estudio de Almería, un mayor porcentaje de hombres que mujeres (42,9% vs. 11%) cuidan menos de 168 horas semanales. Aunque sólo un 11% de mujeres emplean esas horas en cuidar (24 horas del día de los siete días de la semana), sin embargo, todas las mujeres cuidan en los tres turnos del día (mañana, tarde y noche) mientras que más de la mitad de los hombres (57%) cuidan sólo en alguno de esos turnos. Y, alrededor del 15% de PCP se desplazan andando para cuidar, usando en ello sólo las mujeres (5%) de 1 a 7 horas semanales.

Diferenciando entre las horas invertidas en la ayuda para las AVD, encontramos que la mitad o más de mujeres usan, más de 40 horas semanales en las AIVD (tareas domésticas), de 20 a 40 horas semanales en las ABVD1 (cuidados personales físicos) y menos de 20 horas semanales en la ABVD2 (cuidados personales de acompañamiento),

mientras que todos los hombres usan menos de dichas horas para AIVD y ABVD1 y de 20 a 40 horas semanales en las ABVD2; en el total de horas semanales en ayudar a las AVD, la mitad de las mujeres realizan entre 60-120 horas y la totalidad de hombres invierten entre 20 y 100 horas semanales, es decir, las mujeres invierten como mínimo el triple de horas semanales que los hombres. Además, doble porcentaje de mujeres que hombres (30% vs. 15%) llevan cuidando más de 10 años.

Entonces, mayor porcentaje de mujeres cuidan durante más horas semanales o en más turnos diarios, sobre todo invirtiéndolas, en los cuidados personales físicos de la PD y las tareas domésticas, usando similar o más tiempo en desplazarse para cuidar y, cuidando durante más de 10 años, tal como señalaban otras investigaciones.

CONSECUENCIAS SOCIALES, LABORALES Y ECONÓMICAS DE LAS PCP

Las PCP declaran que el hecho de cuidar ha afectado en su vida, al provocarles problemas, según las investigaciones, en sus relaciones sociales y de tiempo libre (9%-90% de PCP), laborales y económicos (25%-82% de PCP), repercutiendo todo ello en problemas de salud y en el aumento del consumo de fármacos.

En el estudio de Almería encontramos que a nivel laboral, sólo las mujeres y en elevado porcentaje, casi la mitad de ellas (42,5%) son demandantes de empleo y, tienen trabajo remunerado la tercera parte de mujeres que hombres (25% vs. 71,4%). De las PCP que tienen trabajo remunerado, un 20% de hombres más que mujeres (66,6% vs. 43,7%) trabajan más de 40 horas semanales, aunque un 20% de mujeres más que hombres (60% vs. 40%) tienen jornada laboral partida, es decir, de mañana y tarde y, sólo las mujeres (14,89%) han tenido al menos una interrupción laboral, la mayoría de ellas (62,5%) durante un máximo de 2 años, con objeto de cuidar a personas adultas. En el plano económico, casi la mitad de mujeres, que suponen un 10% más que hombres (44,4% vs. 33,3%) comparten los ingresos económicos con el cónyuge, considerándolos insuficientes. También, casi la mitad de mujeres, que suponen casi un 30% más que hombres (42,5% vs. 14,5%), reciben ayuda económica, la mitad de ellas de la Administración y todos los hombres que la reciben, es de la familia.

Así, sólo a nivel laboral y económico, comprobamos que las mujeres cuidadoras almeriense están en peor situación que los hombres, repercutiendo todo ello negativamente en su tiempo libre y, por ende, en su salud, al igual que otros estudios.

CONCLUSIONES

Según el estudio almeriense, la PCP es mujer, de mediana edad, con nivel educativo bajo y ama de casa. Cuidan a la PD independientemente de su parentesco, por lo que no siempre viven con la PD (a diferencia de los hombres), siendo más de la mitad de PD mujeres mayores de 75 años.

Las mujeres cuidadoras son elegidas (al igual que los hombres) por el deber moral, al ser su familiar, o también, por obligación y/o voluntariedad y, ellas deciden cuidar (a diferencia de los hombres) por dichos motivos. Además, obtienen (al igual que los hombres) las repercusiones positivas de mejora de la calidad de vida de la PD y la colaboración familiar (ellas más que ellos), aunque la mitad de las mujeres (el doble que hombres) tienen sobrecarga intensa.

Las mujeres cuidadoras atienden más cantidad de necesidades (7 más que los hombres) y aplican más variedad de cuidados (2 más que los hombres), invirtiendo más horas semanales (mínimo el triple de horas que los hombres) durante más turnos diarios, invirtiendo el tiempo sobre todo en los cuidados personales físicos de la PD y las tareas domésticas.

Y, respecto a la situación laboral y económica, sólo las mujeres cuidadoras (casi la mitad) están en paro, dos tercios de mujeres que hombres tienen trabajo remunerado, que aunque la mayoría de ellas trabajan menos horas que los hombres, sin embargo, tienen jornada laboral partida (mañana y tarde) repercutiendo en un menor tiempo libre y, sólo ellas (aunque pocas) tuvieron al menos una interrupción laboral de máximo dos años para cuidar a otras personas. Así, algo más de mujeres que hombres comparten la economía con sus cónyuges considerándola insuficiente y, casi la mitad reciben ayuda económica (más que los hombres), sobre todo de la Administración.

Por tanto, comprobamos que no existen diferencias entre las mujeres cuidadoras del Mediterráneo almeriense y las de otros lugares de España e incluso de otros países desarrollados, respecto al perfil y factores influyentes para ser PCP y, las funciones y consecuencias sociales, laborales y económicas por ser PCP. Además, este tipo de investigaciones sirven para evidenciar las funciones de la PCP, al cuantificar el tiempo y/o actividades realizadas y dándoles el valor de mercado actual; lo cual ayudaría a eliminar o al menos disminuir, la desigualdad de género respecto a qué persona de la familia se va a dedicar a cuidar y qué funciones va a tener y, la desigualdad socioeconómica respecto a qué consecuencias sociales, laborales y económicas va a obtener dicha persona cuidadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGULLÓ MS, *Mujeres, cuidados y bienestar social: el apoyo informal a la infancia y a la vejez*. Madrid: Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales), 2001
- AMÉZCUA M, ARROYO MC, MONTES N, LÓPEZ E, PINTO T, COBOS F., Cuidadores familiares: su influencia sobre la autonomía del anciano incapacitado. *Enfermería Clínica*, vol.6, nº6: 233-241, 1996.
- ASENJO A, MEGÍAS F, CARRASCO B., La importancia de los cuidados informales en la salud de la comunidad. *Comunicación enfermera*, vol.2, nº12:2-4, 1998.
- BAZO MT, DOMÍNGUEZ-ALCÓN C., Los cuidados familiares de salud en las personas ancianas y las políticas sociales. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, REIS, nº73: 43-56, 1996.
- BOVERA, BAUZÁ MLL., Cuidador informal: Mujeres al borde de un ataque nervios. En *XXI Sesiones de Trabajo de la Asociación Española de Enfermería Docente. Valores e innovaciones en el umbral del siglo XXI. Su influencia en la práctica enfermera*. Madrid: Asociación Española de Enfermería Docente. Fundación MAPFRE Medicina, 2001.
- CELMAM., Cuidadoras informales en el medio hospitalario. *Revista Rol de Enfermería*, vol.24, 2001, nº7-8: 503-511
- DELICADO MV, GARCÍA MA, LÓPEZ B, MARTÍNEZ P., Cuidadoras Informales: una perspectiva de género. *Revista de Enfermería*, vol.abril, 2001, nº13: 12-16.
- MARTÍN C, ZARAPUZ L., *Empleo y discriminación salarial. Un análisis desde la*

- perspectiva de género*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2000.
- MINISTERIO DE ASUNTOS SOCIALES, *Empleo y desempleo de las mujeres en los países de la OCDE. Serie Documentos N°7. Organización de Cooperación y de Desarrollo Económico*. Madrid: Instituto de la Mujer. Ministerio de Asuntos Sociales, 1988.
- MINISTERIO DE TRABAJO Y ASUNTOS SOCIALES, *Cuidados en la vejez. El Apoyo Informal*. Madrid: Instituto de Migraciones y Servicios Sociales (IMSERSO), 1996.
- MINISTERIO DE TRABAJO Y ASUNTOS SOCIALES, *Informe 2000. Las personas mayores en España*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2001.
- MONTORO J, KOSLOSKI K, SASTRE VJ, COLMENERO E., Los cuidadores familiares y el uso de servicios asistenciales. *Revista de Gerontología*, 1996, n°6:174-80.
- MOTA B, UNZUETA L., Persona responsable de salud en la familia, hogar o núcleo de convivencia. *Enfermería Científica*, vol.may-jun, 1995, n°158-159: 31-34
- PÉREZ J., *La feminización de la vejez. 182. Papers de Demografia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institut Català de la Dona. Centre de Documentació, 2000.
- RALDÚA EV., Comparación internacional de los empleos del tiempo de mujeres y hombres. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas. REIS*, 2001, n°94:105-126
- RUIPÉREZ I, LLORENTE P., *Mujeres, cuidados y bienestar social: el apoyo informal a la infancia y a la vejez*. (1ª reimpresión, 1ª edición en 1996) Madrid: McGraw-Hill-Interamericana de España. S.A.U. 2001.
- SETIÉN ML., Género y cuidados a las personas en el espacio doméstico. *Inguruak*, 1998, n°22: 79-94
- VALDERRAMA E, RUIZ D, DE FÁTIMA J, GARCÍA C, GARCÍA P, PÉREZ J., El cuidador principal del anciano dependiente. *Revista de Gerontología*, 1997, n°7:229-33
- VALIENTE C., ¿Algo más que “ganadores del pan”? El papel de los hombres en el ámbito familiar en España (1975-1996). En *1º Congreso Internacional Conciliación da vida familiar e laboral*. A Coruña: Xunta de Galicia. Consellería de Familia e Promoción de Empleo, Muller e Xuventude. Secretaría Xeral, 2001.
- ZAMBRANO I, RIVERA J., Una misma demanda. Dos tipos de respuesta: trabajo remunerado y no remunerado en el cuidado de la salud. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 2000, n°17: 65-90
- ZUNZUNEGUI MV., Las redes sociales y la salud en las personas mayores. *Index de Enfermería*, vol.Año III, 1994, n°8-9: 15-17

TECHOS DE CRISTAL EN LA UNIVERSIDAD HISPALENSE: IDENTIDADES Y SABERES

*M. Dolores Ramírez Almazán y Mercedes Arriaga Flórez
Universidad de Sevilla*

Los saberes académicos y sus jerarquías responden a las posiciones de poder que los hombres ocupan aún en las universidades. Si juntamos en un mismo paradigma las identidades y los saberes en la Universidad Hupalense, (pero también en cualquier otra) nos encontramos con una paradoja que ve en la base de la pirámide universitaria una serie de identidades femeninas (ayudantes, investigadoras, asociadas, profesoras titulares) y en el vértice un predominio absoluto de los saberes androcéntricos. El predominio numérico de las mujeres en las universidades se corresponde paradójicamente con la marginalidad de los estudios que llevan a cabo. Las discriminaciones invisibles dentro de la universidad, y algunas muy visibles y evidentes, educan a las mujeres para que no deseen cambiar de conocimiento, para que no se sientan capacitadas para hacerlo. Las cifras que arrojan las estadísticas hablan claro del papel de “excelente colaboradora” que pueden ejercer las profesoras, siempre y cuando no decidan por ellas mismas hacia dónde tienen que ir los nuevos saberes y cómo construirlos. La desmotivación personal y falta de autoestima son seguramente dos de las causas de la ausencia de mujeres como directoras de tesis doctorales. Por una parte, la rigidez de los postulados científicos, contruidos de espaldas a las mujeres, desaniman a las investigadoras en su trabajo y, por otra, saben que si practican saberes alternativos tendrán que enfrentarse a las jerarquías (todas masculinas) vigentes en las diferentes áreas de conocimiento que, en definitiva son las que sancionan el éxito y la promoción y las que lanzan el anatema de la “desautorización”.

Como sostienen algunas autoras “sigue siendo muy complejo visibilizar el entramado de relaciones de dominación que confluyen en el ámbito de las relaciones familiares, afectivas o laborales” (Pastor y otras, 2002: 456) pero el trabajo de investigación que lleva a cabo nuestro equipo dirigido por la Dra. Ana Guil, de la Facultad de Psicología, sobre *los techos de cristal* en la Universidad Hupalense está poniendo de manifiesto que la ausencia de mujeres en la investigación responde a un mecanismo de violencia simbólica, psicológica y a veces, incluso física.

Está claro que la cuestión del saber está íntimamente ligada a la cuestión del poder y de la jerarquía, y que la misma estructura universitaria propicia el control, la dependencia y la opresión de las de abajo por parte de los de arriba. Como sostiene Elena Simón:

“Saber es poder. Y poder hacer posible querer. Por eso es tan importante el acceso al conocimiento: al simbólico patriarcal y androcéntrico.” (Simón, 1999:46)

Los saberes académicos se caracterizan, como dice María Antonia García de León, apoyándose en declaraciones de Lakoff, por ser “abstractos y desencarnados”, en contraposición, los estudios de mujeres

- a) recomponen la fractura existente entre subjetividad y racionalidad,
- b) centran sus intereses en terrenos hasta ahora inexplorados, textos y aspectos inéditos de la realidad cultural y social,
- c) siguen un método de análisis que convierte el “género”, es decir, el posicionamiento sexual del sujeto productor de cultura, en categoría imprescindible.

Los estudios de mujeres son un objeto de estudio que no cuenta con el respaldo de gozar de una importancia social, política y, sobre todo, académica, relevante. El estatus de “insignificantes” que el androcentrismo reinante en el saber académico les atribuye, dificulta su consagración como objeto de estudio “científico”. Ante el “pacto entre caballeros” que se establece entre los catedráticos y profesores responsable de investigaciones y que relegan los estudios de mujeres a un lugar periférico dentro de la jerarquía de saberes académicos, las profesoras de la Facultad de Filología han puesto en marcha algunas estrategias para dar visibilidad e intentar la institucionalización de los estudios de mujeres, que podríamos resumir de la siguiente forma:

- a) promoviendo un Doctorado Interdisciplinar e Interdepartamental titulado “Mujer, escritura y comunicación”,
- b) promoviendo Seminarios y Congresos que tienen como objeto los estudios de mujer en diferentes disciplinas lingüísticas y literarias pero también ampliando el campo a todas la Humanidades: “Congreso Internacional Homenaje a Zenobia” en 2001; “IV Seminario AUDEM” en 2002;
- c) promoviendo números monográficos dedicados a estudios de mujeres en diferentes filologías en la Revista de la Facultad.

Los estudios de mujeres en el ámbito de la Facultad de Filología y, en concreto en la Universidad de Sevilla pueden caracterizarse como:

1. un saber emergente que recupera para el conocimiento “zonas de sombra” hasta ahora poco o nada exploradas;
2. un saber ideológico que produce un debate con los planteamientos científicos tradicionales y, al mismo tiempo, redefine las identidades femeninas,
3. un saber insurrecto que pone de manifiesto la violencia simbólica y las relaciones de poder dentro de las universidades.

Encarna Roca i Tria, en un estudio publicado por la Universidad de Oviedo en 1995 (AA.VV. 1995:37-47) señalaba tres causas principales para explicar el hecho de que las mujeres desaparezcan de la investigación al subir la pirámide universitaria, éstas eran la maternidad, la creación de una familia y la doble jornada (Roca, 1995: 38-39). A estas causas externas y objetivas, que prácticamente siguen invariables después de ocho años, Encarna Roca añadía algunas dificultades que según ella, provenían de la idiosincrasia de la mujer a la hora de afrontar la investigación. Si todavía es cierto que las mujeres viajan menos que los hombres al extranjero por motivos familiares y que trabajan más en grupo, los resultados de la investigación de los últimos años desmienten por completo el prejuicio que señalaba que las mujeres “tienen un sentido más rutinario y menos creativo en toda investigación” (Roca, 1995: 39). Es más, algunos estudios sociológicos (1987) señalan que las mujeres tienen un estilo propio

de investigación que se refleja en los temas, los métodos y el uso singular del lenguaje académico. Frente al teoricismo masculino, los estudios de mujer en Filología se ocupan de casos de autoras concretas poco o nada estudiadas y en el análisis de textos concretos.

Sostiene María Antonia García de León que las mujeres tienen una “identidad en expansión” (García de León, 1994:33), en el sentido de que a la identidad del ama de casa añaden otras identidades que acaparan los espacios sociales. Esta identidad en expansión puede aplicarse a lo que está sucediendo en los estudios tradicionales que cada vez están sometidos en Filología a procesos de re-lectura y de re-formulación. La irrupción del sujeto mujer en los saberes androcéntricos está provocando un verdadero terremoto en sus cimientos epistemológicos.

El aumento de los estudios de mujeres en el caudal de la investigación apunta

b) a una fórmula que salva la “esquizofrenia en carne propia” (García de León 1994:41), que sufren las profesoras que tienen que dividir su ser mujer de su ser investigadora. Los estudios de mujeres tienden un puente entre la vida profesional y la vida personal de las investigadoras,

c) a la alianza entre investigadoras de diferentes áreas de conocimiento que se encuentran aisladas y discriminadas en sus respectivos ámbitos de trabajo, precisamente por el corte de género de sus investigaciones que difícilmente son clasificables en los *curricula* académicos. Esta alianza, además, apunta a una expansión y un afianzamiento de los estudios de mujeres a otras filologías que no son sólo de la lengua inglesa, como venía siendo tradicional hasta ahora,

d) a la necesidad de la interdisciplinareidad para romper el monopolio del principio de autoridad androcéntrica, para abrir la Universidad a una cultura también ginocéntrica.

Los estudios de mujer en Filología apuntan a satisfacer la demanda de nuevos conocimientos por parte de las estudiantes que constituyen la mayoría de la población académica, pero además se perfilan como un tipo de estudios imprescindibles para llevar a cabo los criterios europeos de igualdad de oportunidades, y para una total democratización de nuestra sociedad.

LA VIOLENCIA EN CIFRAS

El resumen de porcentajes que incluimos a continuación quiere ser un avance parcial de la investigación global que lleva a cabo nuestro grupo *Techos de Cristal en la Universidad Hispalense*. Partimos de los datos cuantitativos (la violencia en cifras) que se desprenden de la Memoria de Investigación 2001 (Universidad de Sevilla, 2002) analizando todos los departamentos de la Facultad de Filología con la idea de contrastar la situación que se perfilaba hace diez años en el estudio Piloto (Ana Guil- Blanca González, 1991: 9-31) con la investigación realizada en la actualidad. Parece interesante partir de esta primera aproximación a la realidad investigadora de las profesoras en nuestra facultad de Filología, perteneciente al área de Humanidades (la mayor con un 37%, frente al área Técnico-Científica o Biosanitaria, ambas con un 26% y el área Económico-Jurídica con un 11%) y donde tradicionalmente las mujeres profesoras han tenido mayor presencia. En este sentido, podrá ser representativa a la hora de mostrar el avance de los estudios de mujer y género en el contexto universitario.

Los datos extraídos de los distintos departamentos muestran los porcentajes de:

1. profesoras en nuestra Facultad y en función de las distintas categorías,
2. profesoras Responsables de Grupos de Investigación,
3. profesoras directoras (o co-directoras) de tesis defendidas recogidas en la Memoria de Investigación 2001 y 2002,
4. publicaciones de profesoras (con y sin distinción de categoría profesional) en las memorias de investigación 2001 y 2002,
5. trabajos relacionados con el tema mujer en el sentido más amplio del término que evidencian (sólo desde el título) su relación con los estudios de escritura femenina o estudios de género, con la distinción del tipo de publicación donde aparecen,
6. porcentajes globales de toda la Facultad para su inclusión y contraste futuro con otros departamentos, facultades y áreas de conocimiento de la Universidad Hispalense.

De los datos observados se desprende que:

1. no hay diferencias notables con respecto a la situación presentada en el estudio piloto a pesar de los más de diez años de diferencia,
2. las mujeres universitarias siguen siendo mayoría entre el alumnado y las primeras escalas de la pirámide de poder, pero los hombres lo son en los niveles con más capacidad de decisión (categoría profesional, directores de tesis, directores de grupos de investigación),
3. sigue manteniéndose sólido el techo de cristal no tanto en la docencia (donde solemos tener mayor carga lectiva y dificultades para ocupar asignaturas de nuestra especialidad) como y fundamentalmente en la investigación, donde las profesoras encuentran serias dificultades para dirigir tesis doctorales o ser responsables de grupos de investigación; situación que va en absoluta consonancia con lo que del estudio cualitativo se desprendía en el 1991 y que se constata nuevamente en la actualidad: las mujeres profesoras echan en falta contar con más recursos específicos para paliar sus conflictos maternos-profesionales y algo de apoyo institucional o privado,
4. las profesoras consideran que el poder está totalmente en manos masculinas, poder que intentan seguir manteniendo de manera endogámica, auto-promocionándose mediante redes varoniles de apoyo o “club de chicos”. Frente a ellas que tienen una concepción distinta del poder: les interesa el alumnado y la docencia, lo consideran como un servicio a la comunidad, al entorno. Los sentimientos de hacer valer la justicia, la equidad y la legalidad de manera no endogámica son los que prevalecen.

DATOS DE MEMORIA INVESTIGACION 2001			1991
Catedráticos universidad :26 11,06%	Hombres: 20 Mujeres: 6	77% 23%	90% 10%
Titular univesidad: 108 45,95%	Hombres: 54 Mujeres: 53	50,47% 49,53%	65 % 35%
Profesor asociado: 78 33,19%	Hombres: 48 Mujeres: 30	61,53% 38,47%	69% 31%
Becarios: 14 5,95%	Hombres 7 Mujeres: 7	50% 50%	
Otros: 9 3,8%	h. 4 m. 5	44% 56%	
Total: 235	H 133 M 102	56,59% 43,41%	70% 30%
DOCTORES: 173 (73,62%)	h. 103 m: 70	59,54% 40,46%	69% 31%
R. G. INV.: 52 (22,13%)	H: 35 M: 17	67,3% 32,7%	80% 20%
DIRECTORES TESIS 2001 17	H: 12 M: 5	70,6% 29,4%	82% 18%

LA VIOLENCIA EN CIFRAS: LA DIFERENCIA EN €

Departamento	Dct. Grupo inv.		financiacion	total
Filología alemana	Hombres	3	-1.118,96 € -2.611,44 € -4.298,00 €	- 8028,40 €
	mujeres	0	-	-
Filología francesa	Hombres 1		-6.405, 15 €	- 6.505,15 €
	Mujeres 3		-4.083,01 € -3.171,61 € -1.865,81 €	- 9.120,43 €
Filología griega y latina	Hombres: 4		-3.191,37 € -4.290,40 € -2.610,91 € -4.830,25 €	- 14.922,93 €
	Mujeres: 3		-4.932,59 -4.792,58 -2.611,43	-12.336,60 €
Filología inglesa (lengua inglesa)	Hombres: 6		-¿ -188.187,62€ -1.678,97 € -¿ -2.052,25 € -1.118,95 €	- 193.037,79 €
	Mujeres: 3		-1.492,65 € -¿ -2.611,44 €	- 4.104,09 €
Filología inglesa (literatura)	HOBRES 4 MUJERES 2		NO HAY DATOS	
Filología integradas	Hombres: 4		-4290,75 € -¿ -2.051,95 € -1.118,96 €	-7.461,41 €
	Mujeres: 2		-3.917,25 € -3.917,42 €	- 7.834,67 €
Literatura española	Hombres: 5		-3.171,44 € -3.434,00 € -3.171,61 € -3.544,08 € -3.369,00 €	- 13.830,13 €
	Mujeres: 2		-2.051,43 € -3.103,57 €	- 5.155,00 €

Lengua española	Hombres: 7	-3.171,10 € -4.850,58 € - - -3.544,43 € -4.663,92 € -1.522,10 €	- 17.752,13 €
	Mujeres: 2	-2.051,43 € -3.103,57 €	- 5.155,00 €
TOTAL: 52 GRUP.	H: 35 67,3% M: 17 32,7%	H: 261.537,94 € M: 43.705,79 € T: 305.243,73 €	85,68% 14,32%

¿DÓNDE PUBLICAMOS? MEMORIA 2001

PUBLICACIONES	n.	AUTOR	%
Libros 11,55%	70	Hombres: 42	60%
		Mujeres: 28	40%
Trabajos en libros 34,98%	212	Hombres: 135 Mujeres: 77	63,6% 36,4%
Trabajos en rev. 24,92%	151	Hombres: 117 Mujeres: 34	77,4% 22,6%
Comunicaciones y ponencias 18,81%	114	Hombres: 50 Mujeres: 64	43,8% 56,2%
O. P. 9,74%	59	Hombres: 45 Mujeres: 14	76,2% 23,8%
TOTALES	606	HOMBRES: 389 MUJERES: 217	65% 35%

Las publicaciones que se centran en el tema mujer (en su más amplio sentido y sin distinción del género del autor) son sólo 49 de un total de 606 analizadas lo cual representa un porcentaje de sólo un 8%.

El tipo de publicación donde aparecen es, en porcentajes, el siguiente: libros (7,1%), trabajos en libros (7%), trabajos en revistas (6,6%), ponencias y comunicaciones en congresos (16%). Sólo hemos tenido ocasión de echar un vistazo rápido a la Memoria de Investigación 2002 que recoge un total de 633 publicaciones, de las cuales 61 forman parte de este grupo de temática mujer, lo cual representa un 9,64%, con un aumento del 1,64% respecto a la memoria de 2001.

Evidentemente, los esfuerzos del grupo de profesoras de distintos departamentos a la hora de potenciar y encauzar los estudios de mujer hacia su necesaria y cercana institucionalización parecen estar dando sus primeros frutos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ROCA I TRIA, Encarna, "Mujer y poder en la Universidad", en *Mujer e investigación*,

Universidad de Oviedo, 1995, pp. 37-47.

GARCIA DE LEÓN, María Antonia, *Élites discriminadas. Sobre el poder de las mujeres*. Barcelona, Anthopos, 1994.

SIMON RODRÍGUEZ, Elena, *Democracia vital. Mujeres y hombres hacia la plena ciudadanía*, Madrid, Narcea, 1999.

PASTOR, Rosa y otras, “Violencia simbólica: aspectos diferenciales sobre el cuerpo y la identidad”, en *Violencia y género*, Vol. I, Universidad de Málaga, pp. 455-463.

GUIL BOZAL, Ana y GONZÁLEZ GABALDÓN, Blanca, “Género y violencia invisible en las organizaciones universitarias” *Boletín de la sociedad española de psicoterapia y técnicas de grupo*, n. 19, 1991, pp. 9-33.

DE SEFARAD A YERUSHALAYIM ESCRITORAS DE DOS ORILLAS

Alicia Ramos González
Instituto de Estudios de la Mujer
Universidad de Granada

De miel y milagros, es el dulce título del libro poético de la escritora argentina Matilde Bensor. En un entreverado de pensamientos, romances, nostalgias, recetas de cocina e historias la autora versifica la búsqueda de su identidad, judía sefardí, hundida en los patios de azulejos, los callejones, muros, inscripciones y viejas sinagogas de la antigua judería española. Y como todo judío oriundo de *Sefarad*, esta bonaerense descendiente de sefardíes de la ciudad turca de Izmir, reconoce en España su patria:

Sus raíces nacieron en *Sefarad*, mamaron sus abuelos la sabia de Andalucía. Rezaron al compás del cante jondo *Shemá Israel Adonai Elohenu, Adonai Ejad*. Y mientras las llamas se encendían, el canto se fue apagando en la hoguera de la Inquisición. *Oye, oh Israel, Adonai es nuestro Dios, Adonai es único*. Tuviste que elegir entre tu tierra y tu fe. ¿A quién quieres más, a tu madre o a tu padre? Y fuiste quemado y fuiste desterrado y otros pueblos te acogieron y los amaste, pero la música de Sevilla y de Granada siguió sonando en tus entrañas con el canto lejano de una patria prohibida...

Había restos en las cenizas de la Inquisición. El éxodo los dispersó en Marruecos, Turquía, algunos en la isla de Rodas. ¿Dónde están tus hijos, *Sefarad*? ¿Los que fueron expulsados de Egipto y luego de acogerlos, tú misma los expulsaste? (Bensor, 2004: 31-32).

Tras el edicto de los Reyes Católicos, los judíos que quince siglos antes habían llegado a *Sefarad* desde el otro lado del *Mare Nostrum*, abandonaron la Península Ibérica y se asentaron en las tierras ribereñas del Mediterráneo: Francia, Italia, los Balcanes, Grecia, Anatolia, Palestina y los países del Norte de África. Así la diáspora sefardí unió las dos orillas de este mar en medio de tierras, de *Sefarad* a Yerushalayim.

Algo más de 50.000 judíos comenzaron entonces una nueva diáspora en su Diáspora. De cada cuatro que se quedaron, tres eran varones, debían salvaguardar la casa y las posesiones. Sin embargo, las mujeres, las transmisoras del judaísmo, optaron por el exilio antes que la conversión y muchas de ellas partieron hacia tierras extrañas, solas, con los hijos más pequeños, un escaso capital intangible y la esperanza de un pronto retorno a su tierra natal. La expulsión provocó en sus vidas un profundo desgarramiento por la desintegración familiar, la pérdida de las raíces, la pobreza y el sentimiento de desamparo y lejanía. Sin embargo, la historia ha invisibilizado a aquellas judías que esparcieron su cultura por todo el mundo y que preservaron la lengua de sus hogares

españoles. Las sefardíes. Las que se marcharon de su patria para salvar un judaísmo cuyos preceptos y leyes también las marginaban e ignoraban:

Cuando estaba con la menstruación debía dormir en otra cama. Salir de la cama matrimonial, porque estaba impura. Prohibido seducir al marido. No te acercarás a una mujer durante su período de menstruación, para descubrir su desnudez, dice la *Torá* [...] La mujer *sefaradí*. El baño ritual antes de volver al lecho, de volver a ser pura, digna del hombre judío. La mujer *sefaradí*. La cocina era su reino. ¿Dónde estaba su trono? El hombre debía cumplir con las sagradas escrituras, ir a la sinagoga, decir las oraciones, ponerse el *talet*, los *tefilin*, subir a *sefer*. La mujer no tenía esas obligaciones, ¿era un privilegio o una exclusión?

Parir y criar a los hijos, guisar y dar de comer a la familia, honrar al hombre de la casa, respetar su autoridad, observar el *shabat*, hacer de su casa un templo de amor. De amor judío. De amor *sefaradí*. Casarse virgen y ofrecer su pureza al matrimonio, severamente controlada y comprobada con pruebas al rojo vivo.

¿A quién amaba Dios? El hombre abría con sus manos y leía los rollos de la *torá*. Un hombre, el Rabino, impartía la bendición. El pacto divino de la circuncisión era para los hijos varones y ellos asumían el compromiso del judaísmo a los trece años, en la ceremonia del *Bar Mitzvá*.

La mujer *sefaradí*, *bula*, *janum*, ¿estaba eximida de los ritos hebreos, por virtud o por pecado? ¿No debía rezar porque estaba bendecida o porque no era digna de orar en el templo? Ella oraba, sí, sola y en silencio, apretando su mano a la *mezuzá*, o encendiendo una vela, para que, iluminada, Dios también la viera y escuchara su plegaria.

Ser mujer. Mujer judía. Mujer judía, *sefaradí*.

La exaltación del hombre en la cultura *sefaradí*. El es el protagonista. La mujer ocupa un discreto segundo lugar.

[...]

Segunda hija, segunda en la escuela, segunda en el matrimonio. Ser segunda no es como ser de primera. Usó el masculino y no el femenino. Por error, por omisión. Buscó su lugar, su espacio, su nombre. Mujer *sefaradí* en la diáspora. 510 años buscando una patria, buscando una identidad, reconocimiento. Que alguien diga, la conozco, es hija de fulano de Tal, hijo de Abraham, Isaac y Jacob. ¿Por qué no hija de Fulana de Tal, hija de Sará, Rifká, Rajel y Leá? (Bensignor, 2004: 39-41).

Sí, durante siglos, a una y otra orilla del Mediterráneo, el reino de las judías sefardíes estuvo en las cocinas, donde, quizá sin saberlo, ejercieron su autoridad registrando los pequeños tesoros que habían sacado de su patria: la lengua arcaica que hablaban con orgullo como testimonio de su paso por *Sefarad* y la literatura oral que corría por las estrechas calles de los barrios judíos españoles y que ellas rescataron en sus pequeños equipajes. Por siglos, en los fogones de Larache, Sofía, Venecia, Split, Belgrado o Esmirna las madres contaron a sus hijas historias de amores imposibles y maravillosos milagros en judeoespañol, y en esta lengua de miel siguieron guisándoles canciones, romances para los grandes acontecimientos del ciclo de la vida, bendiciones

de antes de echar a la kama y oraciones para ahuyentar el mal de ojo y curar a sus hijos enfermos.

Pero no sólo han sido las archiveras de la literatura oral en ladino o judeoespañol, ellas fueron pioneras de la nueva literatura sefardí que comenzó en el siglo XIX, curaron sus heridas después de la Segunda Guerra Mundial y hoy, cuando muchos creen que la lengua, la poesía y la narrativa de los judíos oriundos de España están muriendo, ellas, desde distintas orillas, representan su gran esperanza.

Buscando las madres de la literatura sefardí actual, aparece en los Balcanes el nombre de la escribana Laura Papo, conocida como *Buka* o *Bohoreta*, apodo que los judíos sefardíes dan a las hijas primogénitas. Papo nació en Saray y es la escritora sefardí más importante de su época, a caballo entre el siglo XIX y el XX. Aunque pasó parte de su infancia en Estambul y completó sus estudios universitarios en París, la vida y la obra de Papo están ligadas a la capital Bosnia. Considerada una de las intelectuales más brillantes de su tiempo, Laura Papo fue además una importante activista política y una desconocida feminista.

Autodidacta y políglota, consciente de que el importante legado cultural de los sefardíes comenzaba a ser olvidado, realizó un substancial trabajo de recopilación de romances, proverbios y antiguos rituales de los judíos españoles. Pero, en una sociedad tradicional y patriarcal como en la que ella vivía, *La Bohoreta* destacó por su fuerte compromiso con la causa de las mujeres y la educación, y por ello dedicó sus mayores esfuerzos a la instrucción femenina en su comunidad, especialmente la de las jóvenes obreras, y llevó a cabo un magnífico estudio etnográfico sobre las sefardíes de su época titulado, *La mujer sefardí de Bosnia*, un ensayo pionero sobre las costumbres y modos de vida y trabajo de estas mujeres en el cambio de siglo. Escrito entre 1931 y 1932, esta valiosa obra, aún hoy sigue sin publicarse, aunque se conserva manuscrita. La mujer sefardí de Bosnia contiene información única sobre el espacio y el tiempo femeninos y, escrita desde la perspectiva de una mujer, recoge acontecimientos únicos en la vida de las judías como la celebración de *Rosh Hodesh* (el primer día del mes), el día que la tradición judía marca como festivo para las mujeres y en el cual estaban exentas de realizar cualquier labor. Laura Papo la describe como una celebración en la que las mujeres se reunían en animadas tertulias para recitar y contar historias, fumar y beber café (Nieto, 2003: 115-116).

Si bien a comienzos del XX abundaban en el teatro sefardí las traducciones y adaptaciones de obras europeas, Papo destacó como uno de los pocos autores dramáticos que escribieron piezas originales. Renovó el teatro sefardí y Compuso entre 12 y 15 piezas teatrales que fueron publicadas en diferentes revistas judías entre 1924 y 1936, y representadas durante años por el “Círculo del Drama”, un grupo teatral sefardí de Sarajevo. Todas trataban sobre la vida de los sefardíes de Bosnia y abordaban diferentes problemas sociales. Entre ellas *Esterka* (Sarajevo, 1930 y 1931; Belgrado, 1931); *La pacencia vale mucho* (Belgrado, 1934); *La madrastra nombre le basta* (Sarajevo, 1935) (Díaz-Mas, 1986: 177, 179).

Aunque también escribió algunos relatos cortos y cuentos en judeoespañol, Laura Papo destacó sobre todo como la *Bohoreta* de la poesía modernista sefardí: poemas de una gran armonía verbal, refinados, suaves, escritos en un lenguaje imaginativo que empieza a llenarse de símbolos. Pero la ternura de la autora de poemas

como “Madres” o “Violetas” acabó apagada en 1942 en una cámara de gas. En los campos de exterminio nazi, no sólo perecieron tres cuartas partes de la judería sefardí europea, sino que con la desaparición de los artistas sefardíes también la lengua y la literatura judeoespañola quedaron heridas mortalmente.

Después de la *Shoah* hubo tres largas décadas de silencio en la literatura sefardí, expresado en los versos de la escritora francesa de origen saloniense, Henriette Asséo: “Mi pueblo no existe/ exilio de la memoria/ a las puertas de los kampos”.

Pero en los años setenta la poesía en ladino renace de la mano de las mujeres. El poemario de la turca Ester Morguez Algrante, *Nueve de Eylul* (Constantinopal, 1975) y la primera obra de Clarisse Nicoidsky, *Lus ojos, las manus, la boca* (París, 1978) retoñan de las cenizas una lírica renovada, llena de recuerdos, de ternura, horror y paisajes bucólicos, cuya calidad artística no es comparable con la poesía de los años anteriores a la contienda mundial.

Unos años más tarde, un viaje por Grecia durante un verano en la década de 1980 hace a la poeta israelí Margalit Matitiahú reencontrarse con sus raíces sefardíes. De regreso, Matitiahú, nacida en Tel-Aviv y hasta entonces escritora hebrea, empezó a componer versos en judeoespañol, la lengua de su madre, sefardí de la ciudad Salónica y descendiente de judíos leoneses. En 1986 escribe su poema “Antes de Arivar a Saloniki”, que dos años más tarde es el Génesis de su primer poemario en esta lengua, *Kurtijio Kemado*, y representa el comienzo de una larga travesía por la misma orilla del Mediterráneo, desde Israel a la antigua Perla de *Sefarad*, un éxodo en busca de su pasado, su presente y su futuro, de su verdadera identidad como mujer, sefardí y poeta.

Antes de la partensia al portal de tu chikes
 Vine madre mia
 A batir enriva la piedra de tu kaza eternal
 I dezirte ke me vo
 Ande se krio tu alma
 Ante tu padre planto en ti simiente de poezia.
 Me aserko de tu sufriensa kayada
 I de las piedras ke no tienen luz
 Ma todo no fue en vano
 Vo a murmurar en tu oreja de tierra.
 (Matitiahú, 1988: 9)

Así comienza el largo éxodo que Matitiahú ha recorrido en su bella obra poética. Del *Kurtijio Kemado*, donde va a rebuscar “su viejo nombre” (Matitiahú, 1988: 17) entre las ruinas de aquella floreciente comunidad judía de Tsalónica arrasada por los nazis a *Matriz de Luz*, *Bozes en la Shara* y, por fin, *Vagabondo Eternel*. Y su madre es el puerto de partida y llegada de la mujer y de la poeta, de sus versos y de su lengua. Después del regreso a la casa materna en Grecia donde se reencuentra con el judeoespañol y su historia, Margalit reconoce en los libros maternos la fuente de la que durante años ha bebido, la que la ha nutrido artísticamente para ser una poeta sefardí:

A la edad de 9 años, cuando conocí las letras “RASHI” en la escuela, empecé a mendar los libros de la biblioteca de mi casa, los libros que trusho mi madre con ella de Saloniki.

Para mi madre, Matilde León, nacida en Saloniki, los libros eran su vida. Ella coleccionó muchos, libros de historia, romances, novelas, cuadernos de coplas, muchos periodecos, (más de 120) y más otra materia y todo eso lo trusho con ella a Israel. Los libros la acompañaron mientras toda su vida. Ahora me acompañan a mi vez, desde mi infancia.

El ladino es mi lengua de nacimiento y este fue el primer y el más importante encuentro con la cultura y la literatura en ladino. Me di romances, novelas y escritos directamente en ladino y otros que fueron traducidos del inglés, francés y italiano.

Vivo con dos lenguas madre, el ladino y el hebreo. Para mí el primero es la lengua que me emociona, que me lleva a lo místico de mi ser. (Matitiah, 2001: 115-116).

El largo camino que ha recorrido Matitiah en casi dos décadas de producción poética en lengua sefardí, termina cuando la poeta cruza a la otra orilla del Mediterráneo desandando el camino de sus antepasados, de Yerushalayim a *Sefarad*, y en tierras de León recupera su memoria personal, conservada en las calles de Puente Castro, y la memoria colectiva de los judíos leoneses que permanece colgada del tiempo en el paisaje y el aire de la España que los vio partir.

De Madrid a León

El treno corría
Junto mis pensamientos
Que me llevaban a León.

Treno, es un mundo
Onde nace el azar
Y aún a la realidad
Con lo secreto.

Una mujer española
se sentó enfrente de mí
no sé si eran los reflejos
de mis pensamientos
o eran sus manos
que me hacían temblar.

Me parecía ver las manos
de mi madre,
los dedos, las uñas,
el anillo de rubí,
los gestos.

El treno continuaba a correr.

León se acercaba,
los leoneses de mi chiquez
me anturaban,
Josef León, Dudún León,
Sabtay león, León el berber,
el pastichero de León.

El treno coría sin quedar,
las montañas de León aparecieron
envueltas con nubes encendidas
por los rayos del sol.

El treno se aparó

Las puertas de la ciudad
se abrieron.

Al entrar
una vela de luz
me acompañaba.

Sobre las líneas del azardo
El treno continuaba a correr.
(Matitiahú, 2001b: 71-72)

Sin embargo, la poesía de Matitiahú no es sólo evocación. Como el judío sefardí de hoy, los versos de esta escritora israelí son una mezcla original y única en la literatura judeoespañola contemporánea donde se fusiona lo viejo con lo nuevo, donde tradición y memoria encajan en el molde de la más moderna lírica israelí. Aunque llegó tarde a la escritura en ladino -comenzó a componer sus primeros poemas en judeoespañol cuando ya había cumplido los 50-, ha revolucionado su poesía temática y estilísticamente, sustituyendo los géneros clásicos, las romanzas y las coplas, por sus versos modernistas. Matitiahú ha conseguido con una lengua tan antigua como el ladino, una lengua que suena a viejo, una poesía escrita en imágenes, intensa, sensual, erótica.

Después de todo
quedimos los dos

como una isla asolada,

como rasgones en el tiempo,

como dos continentes lonjanos.

Solo tú,
sola yo

deseando la locura,
deseando la pasión.
(Matitiahú, 1997: 21)

Una de las pocas escritoras en judeoespañol nacida en Israel, Matitiahú se ha rebelado contra la tradición literaria con una poesía femenina y rompedora, auténtica dentro de la literatura en judeoespañol, de la multiétnica literatura israelí -donde los escritores sefardíes siempre ha sido una minoría marginada- e, incluso, dentro de la vibrante poesía de Oriente Medio.

Pero Matitiahú no es la única. Con una lengua como el ladino, una lengua que dicen que está muriendo, y cuya literatura cuenta con una audiencia de no más de 1500000 de lectores dispersos por Europa, África, Asia y América, otras mujeres poetas de su generación están demostrando que la literatura judeoespañola puede tener un mañana. Ellas están empeñadas en salvar la lengua de sus madres, en conservar la rica tradición oral del romancero y el cancionero, pero también quieren mirar hacia delante, quieren renovar la poesía en ladino. Prueba de ello es que en una de las últimas antologías de poesía sefardí que se han publicado hasta el momento, *Los caminos s'incheron de arena*, 10 de los 17 poetas reunidos son mujeres. En las orillas del Mediterráneo oriental surgen las voces de Beki Bahar, la poeta de Estambul, y Lina Kohen Albukrek en Turquía, Rita Gabbai Simantov, en Atenas; en las del Mediterráneo español, el de la escritora argentina afincada en nuestro país, Matilde Gini de Barnatán. En Israel, donde hoy el esfuerzo por revivir la lengua y la literatura de lo judíos españoles es mayor, junto a Matitiahú, Sara Benveniste Benrey, de origen turco y Matilda Koén-Sarano. Ésta última no sólo es una de las escritoras judeoespañolas más fecundas y prolíficas sino además una de las voces más autorizadas de la narrativa judeoespañola actual.

Koén-Sarano, nacida Italia en 1939, se trasladó de Milán a Jerusalén a comienzos de la década de los 60 y desde entonces se ha dedicado a la enseñanza del ladino y a la conservación y difusión de la cultura y el folklore judeoespañol. Profesora en la Universidad de Ben-Gurión, poeta y periodista, esta escritora que promovió en 1987 la creación del Club de Cuentistas judeoespañoles en Jerusalén, destaca sobre todo en un género tradicional de la literatura en ladino: las *konsejas* o cuentos populares de transmisión oral. Famosas son sus extraordinarias colecciones, *De Seragosa a Yerushalayim* (Jerusalén, 1996), *Kuentos del floklor de la famiya djudeo-españoya* (Jerusalén, 1986) o *Konsejas i konsejikas del mundo djudeo-español* (Jerusalén, 1994).

Sin embargo el extraordinario trabajo de Koén-Sarano contrasta con la ausencia de plumas femeninas en la novela judeoespañola, uno de los llamados géneros adoptados de la literatura en ladino. La novela, que vivió su Edad de Oro entre finales del siglo XIX y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial ha sido territorio de los

autores masculinos, David Fresco, Ben Guiat, Selomo Sherezli, Yitshaq Sakí, Eliyá Carmona o Enrique Saporta y Beja, autor de una de las últimas novelas en ladino *En torno de la torre blanca* (París, 1982).

Durante cinco siglos la lengua judeoespañola ha sido la patria de los judíos oriundos de la Península Ibérica, pero hoy éstos están aprendiendo a reconocerse fuera de los límites lingüísticos, a construirse con su pasado, su historia y su legado cultural, aunque ya no sean ladino-hablantes. Parte de la nueva literatura sefardí conserva sus señas de identidad, pero está escrita en inglés o español. Hay pues que mirar hacia otras orillas para encontrar la narrativa sefardí femenina más original. Y la encontramos entre los descendientes de aquellos judíos que a finales del XIX y comienzos del XX dejaron las tierras ribereñas del Mediterráneo para asentarse en diferentes países de América Latina: Venezuela, México, Argentina, Cuba, Uruguay, Chile y Brasil.

Por décadas, los escritores judíos han sido minoría dentro de la literatura de cada uno de estos países, y los sefardíes, una minoría dentro de la minoría judía, dominada por autores procedentes del este de Europa, *ashkenazíes*. Por su parte, las autoras de origen español han estado doblemente marginadas, por su género y por pertenecer a este subgrupo étnico-cultural. Sin embargo, hoy, las escritoras sefardíes son numerosas y se encuentran entre las voces literarias más sobresalientes y reivindicativas de América Latina. Reina Roffé, por ejemplo, se ha convertido en emblema de la “nueva” narrativa argentina y Angelina Muñoz-Huberman, una descendiente de criptojudíos que se ha reafirmado en su judaísmo tomando lo sefardí como tema central de su obra, es la autora de *Morada interior* (1971), la primera Nueva Novela Histórica creada por una escritora mexicana.

La argentina Liliana Mizrahi es una de las escritoras sefardíes que, de forma reivindicativa, aborda en sus obras los conflictos de las mujeres, y en especial los de las judías sefardíes dentro de una tradición y cultura patriarcales:

Ser una escritora judía y sefardí es una experiencia compleja... Mi necesidad de ser una mujer transgresora se realimenta todos los días, cada mañana, cuando los varones rezán: “Gracias, Dios mío, por no haberme hecho mujer”... La sefardí, la ancestral que me habita es también parte de mi judaísmo que me obliga a perpetuarme en un modelo estático. Lucho para poder salvarme como judía de la judía que me atormenta. Aquella que cree que para ser hay que repetir. La judía cristalizada. La que dice: soy el eco de un eco de un eco... Esta pugna interna entre la judía ancestral y la transgresora explícita no sólo la lucha entre dos modos de relacionarme con la tradición judía, sino también entre dos aspectos del judaísmo (Sefami, 2002: 159-160).

Como Mizrahi, otras escritoras se enfrentan en sus novelas al conflicto de cómo rebelarse contra el judaísmo sin dejar de pertenecer a él: Rosa Nissán es un buen ejemplo de ello.

Nacida en México en el seno de una familia sefardí de Turquía, Nissán es, junto a la también mexicana Vicky Nizri, uno de los pocos escritores sefardíes que emplean la lengua de sus madres, el judeoespañol, en sus novelas. Dos de ellas *Novia que te veas* (1992) e *Hisho que te nasca* (1996), han revolucionado el panorama literario mexicano y gozado de un éxito arrollador, a pesar de que están centradas en una comunidad que apenas representa al uno por ciento de los mexicanos. Ambas novelas están centradas en la nueva y compleja identidad sefardí, mezcla de lo mexicano y lo judío, y describen

las fiestas y ritos, costumbres y formas de vida de los judíos oriundos de *Sefarad* y de los judíos de origen árabe, los *mizrahi*. Una de las mayores aportaciones de la obra de Nissán es que ha ayudado a la comprensión de un México más diverso y multicultural, abordando temas como el de la inmigración, la adaptación social, la asimilación y el apego a las tradiciones.

El uso de esa mezcla de judeoespañol y castellano con la que Nissán ha escrito sus novelas ha introducido un elemento novedoso en la literatura hispanoamericana. En *Novia que te veas e Isho que te nasca*, -dos títulos que hacen referencia a dichos sefardíes que se emplean para las chicas jóvenes y que podrían traducirse por: “viva yo para verte casada” y “que Dios te bendiga con un varón”- Nissán reconoce la herencia materna de la lengua, pero también se rebela contra su progenitora por su apego a las tradiciones y observancia de las leyes judías que marginan a la mujer.

Los libros de la escritora mexicana, semiautobiográficos, describen como se va construyendo la identidad mujer-judía-mexicana-sefardí a través de la historia de una niña que se hace mujer. Cuando es pequeña, la protagonista, Oshinica, apenas tiene consciencia de que es judía y mucho menos que proviene de una familia de judíos españoles. En el pupitre tiene a Santa Teresita, que le encanta, y alrededor de ella, a otras Vírgenes llenas de flores. Y se pasa el día dándoles besitos para que la cuiden (Nissán, 1992: 9). No quiere ser judía porque no quiere ser diferente, aunque prefiere ser judía a ser negra, al menos no se nota a primera vista (Nissán, 1992: 14). Conforme va creciendo y asumiendo su ser mujer y su lugar dentro del judaísmo comienza a desarrollar una protesta feminista contra los roles asignados a las mujeres en la tradición patriarcal sefardí y en la sociedad de su país. Oshinica habla con la voz de la mujer mexicana (judía y no judía) invisible en la literatura e historia de México.

Pero a diferencia de gran parte de los escritores judíos latinoamericanos que se han visto en la necesidad de distanciarse de las comunidades a las que pertenecen para criticarlas, Nissán ha visibilizado a la mujer en el mundo sefardí y mexicano sin renunciar a su herencia judía española y a su lengua materna.

Rosa Nissán y otras muchas artistas sefardíes escriben hoy desde países muy lejanos al *gran mar* que mira a *Sefarad*, pero como aquellas que aún permanecen junto a sus orillas llevan su sol y arena en la memoria. El sentimiento sefardí de promesa y expulsión está en ellas, dice la poeta mexicana Myriam Moscona, *como un aliento echado sobre el vidrio*. El judeoespañol es para unas su lengua literaria, para otras está olvidado, pero los poemas e historias de todas ellas están escritos con acento mediterráneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENSIGNOR, M., *De miel y milagros: evocaciones sefardíes*, Buenos Aires, Editorial Milá, 2004.
- COONROD MARTÍNEZ, E., “Rosa Nissan: Cultural memory and the Mesican Sephardic Woman”, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 37/1: pp. 101-117, 2004.
- DÍAZ-MAS, P., *Los sefardíes: historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras, 1986.
- GINI DE BARNATÁN, M., “La mujer sefardí en su rol de transmisora del legado”,

El Olivo XIX/42, pp. 97-112, 1995.

KOÉN-SARANO, M., *Kuentos del folklor de la famiya djudeo-espanyola*, Jerusalén, Kana, 1986.

KOÉN-SARANO, M., *De Saragosa a Yerushaláyim. Kuentos sefaradís*, Zaragoza, Ibercaja, 1995.

KOÉN-SARANO, M., *Kuentos salados djudeo-espanyoles*, Valencia, Ediciones Capitelum, 2000.

KOUNIO AMARIGLIO, E., *From Thessaloniki to Auschwitz and Back 1926-1996: Memories of a Survivor from Thessaloniki*, Londres: Vallentine Mitchell, 2000.

LEVY, I. J., *And the World Stood Silent: Sephardic Poetry of the Holocaust*, Illinois, University of Illinois Press, 1989.

LOCKHART, D.B., *Jewish Writers of Latin America. A Dictionary*, Londres-Nueva York, Garland Publishing, 1997.

MATITIAHU, M., *Kurtijio Kemado*, Tel Aviv, Eked, 1988.

MATITIAHU, M., *Matriz de Luz*, Tel Aviv, Editorial Tag, 1997.

MATITIAHU, M., *Bozes en la Shara*, Nuevo Baztán (Madrid), El Toro de Barro, 2001.

MATITIAHU, M., *Vagabundo eterno (Vagabondo eternal)*, León, Concejalía de Cultura, 2001.

MELAMMED, R. L., "The Memoirs of a Partisan from Salonika", *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender* 7, pp. 151-173, 2004.

MUÑIZ-HUBERMAN, A., *El siglo del desencanto*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

NASSI, G., *En tierras ajenas yo me vo murir. Textos contemporáneos en judeoespañol*, Estambul, Ediciones Isis, 2002.

NICOÏDSKI, C., "Algunos poems de Caminus Di Palavras", *Poesía. Revista ilustrad de información poética* 10, pp. 5-14, 1980-1981.

NIETO, M. A. [ed.] (2003): *El último sefardí. El legado oral de los judíos expulsados de España en 1492*, Madrid, Calamar Ediciones, 2003.

NISSÁN, R., *Novia que te vea*, México D.F., Planeta Mexicana, 1992.

NISSÁN, R., *Hisbo que te nazca*, Mexico, D.F., Plaza y Janes, 1996.

ROMERO, E., *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Fundación MAPFRE, 1992.

SANTA PUCHE, S., *Introducción a la literatura de los judíos sefardíes*, Valencia, Capitelum, 1998.

SANTA PUCHE, S., *Libro de los Testimonios: Los sefardíes y el Holocausto*, Barcelona, 2003.

SCHILD, R. y KURDOGLU NITSCHKE, G., *Los kaminos s'incheron de arena: antolojia de la poezia sefaradi kontemporeana*, Estambul, Emirgan Yayinlari Editions, 2002.

SEFAMI, J., "Memoria e identidad en la literatura sefardí y mizrahi en Latinoamérica", *Sefarad* 62: 143-167, 2002.

STAVANS, I. [ed.], *The Schocken Book of Modern Sephardic Literature*, Nueva York, Schocken Books, 2005.

MARTIRIO: UN ESPACIO PARA LA 'MUJER DESESPERADA' EN LA POSTMODERNIDAD

Ana M^a Sánchez Catena
Universidad de Massachusetts

“Mujeres desesperadas” sería el apelativo más adecuado para las protagonistas de las canciones de Maribel Quiñones, más conocida artísticamente como Martirio desde mediados de los años 80. Aunque esta expresión se ha puesto de moda en la actualidad gracias al gran éxito en televisión de la serie estadounidense, *Mujeres desesperadas* (título original en inglés: *Desperate Housewives*), en las canciones de Martirio desde 1986 ya se iniciaba la fascinación por la figura del ama de casa. A pesar de que desde la segunda mitad de los años 80 en España, la mujer desesperada, el ama de casa, irrumpe con éxito en algunas prácticas culturales, en las recopilaciones contemporáneas de la música española, que sobre esa década se han hecho, es imposible encontrar un espacio para el ama de casa. Por lo tanto, este personaje se va a convertir de nuevo en un personaje ignorado y marginal en la actualidad.

El objetivo primordial de este análisis es proporcionar una lectura sobre la imagen de la mujer en una de las canciones más populares de Martirio, las “Sevillanas de los Bloques,” perteneciente a su segundo disco *Cristalitos machacaos* (1989), para establecer una relación entre el texto y su contexto en la Postmodernidad. Partiendo de la base de que no existe una única lectura de un texto, se trata de examinar la conexión entre la canción y el contexto particular de la España de finales de los años 80 para conocer mejor la descripción que se hace de la figura del ama de casa en esos momentos. Examinando la relación entre la música y su contexto, aparecen dos posturas en la recepción de la música, que aunque parecen opuestas están íntimamente unidas, como argumenta John Street. Por un lado, se puede ver la música como una forma de expresión política promoviendo determinadas doctrinas: “music has symbolic force, it deploys the power of language to create visions, articulate ideals and to form bonds” (244-245). La otra posición teme los efectos de la música por su poder de moldear e influir en las ideas y actuaciones del receptor (245).

Hay que dejar claro que la música no se convierte simplemente en la expresión de un determinado contexto social y político: “There is no straightforward causal relationship between the times and their sounds [. . .] Music’s politics cannot be read straight from its context because music-making is not just journalism with a backbeat. The music is the result of the interplay of commercial, aesthetic, institutional and political processes” (246). Por lo tanto, la objetividad en esta relación de texto-contexto es imposible; lo que la música hace es establecer su propio contexto a través de sonidos y palabras, “shaping the times,” por el que se presenta y analiza la política (247), teniendo en cuenta que no existe una única interpretación de una canción. Hay que destacar que el análisis textual es la base de este trabajo, aunque no lo único. Por

esto se trata de conjugar texto y contexto, con la música y la interpretación que se hace de éste, puesto que ésta influye mucho en la recepción por parte del público.

Para comprender mejor la situación de la mujer española de los años 80 y el contexto en el que aparece Martirio, hay que señalar la promulgación de algunas leyes que suponen una mejora en la situación social de ésta con respecto al papel al que habían estado relegadas durante el franquismo: la afirmación de la igualdad jurídica en la Constitución del 78, la legalización del uso de los anticonceptivos o la despenalización del adulterio femenino, suponen un buen arranque para la mujer en la democracia. La Ley del divorcio (1981) significaría un cambio radical en la lucha por las libertades, suponiendo un importante respaldo para el colectivo femenino, que ya no tendría que resignarse ante las condiciones patriarcales anteriores de marginación. También la despenalización del aborto en ciertos casos (1985) va a significar un paso adelante en el avance del país hacia una sociedad más igualitaria, aunque sus restricciones indicaban todavía el peso de la Iglesia católica en los distintos medios político-sociales del país.

La polémica que se creó en torno a los cambios que propuso el gobierno socialista fue sintomática de la dificultad que supondría la reeducación social para afirmar la igualdad real de la mujer. Si bien desde la muerte de Franco se produjo una “revolución” en el papel de la mujer en la sociedad española, se ha ido pasando a una “evolución” cada vez más lenta que ha provocado incluso una “involución” en los discursos actuales (Cruz y Zecchi 23-24). El acceso de la mujer a la Universidad ha ido aumentando a pasos agigantados, integrándose poco a poco en carreras típicamente masculinas, sin embargo, su incorporación lenta, pero progresiva, ha ido mostrando un cambio de actitud difícil:

se multiplican los discursos políticos y culturales, tanto masculinos como femeninos, que proponen a un modelo de mujer que, aun inserta en la esfera pública (profesional), añora la privada, mientras redescubre ‘valores’ tradicionales como el matrimonio, la domesticidad y, sobre todo, la maternidad, los cuales, reivindicados ahora como ejercicio de libertad y vía de realización integral, acaban ocupando casi el mismo puesto de honor que ostentaron durante el franquismo. (11)

En este proceso hay que destacar la creación del Instituto de la Mujer, dependiendo del Ministerio de Cultura, en 1983, que supondrá un paso adelante en las reivindicaciones feministas, pero que estará fuertemente politizado (de Grado 31-32; Gould Levine 63-64). La institucionalización de un organismo que marca las directrices sobre la actuación de la mujer tiene un doble sentido: se resalta la importancia de ésta en la sociedad democrática, proporcionándole nuevas vías para su expansión y desarrollo, pero al mismo tiempo se canaliza cualquier crítica y oposición al poder central. Esto va a suponer el inicio de lo que se denomina el “feminismo institucional” (de Grado 31).

El gran caballo de batalla en esta trayectoria ha sido la participación de la mujer en la política, que siempre se ha sentido lejano, por las connotaciones sociales negativas que ésta acarrea. Hay que señalar que desde la primera incorporación de una mujer ministra en 1981, la cuota ha subido muy despacio, relegándose a espacios secundarios, lo que de nuevo indica que, a pesar de la libertad democrática y la igualdad, una vez más queda un largo camino que recorrer. Afortunadamente, en la actualidad las cosas están cambiando, como ha podido verse en las propuestas socialistas de paridad en

la participación política y en la división de los Ministerios en las elecciones del año 2004. Aunque también hay que atender a las críticas y descalificaciones diarias contra las diferentes ministras, en las que muchas veces se indica la problemática por el hecho de ser mujeres.

Con estas perspectivas y echando la vista atrás veinte años, la mujer sigue estando en el punto de mira de los distintos discursos culturales de la democracia y desde mediados de los 80, la voz femenina va apareciendo con más fuerza en las diferentes manifestaciones culturales. En el cine de los años 80, por ejemplo, se va mezclando el control con la rebeldía y es Pedro Almodóvar el director que sitúa a la mujer en la protagonista indiscutible del momento. En su provocativa película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) se desmontan algunos de los tópicos de la mujer española tradicional en materia sexual. Más tarde, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) coloca con gran éxito al ama de casa en el punto central de debate, como se verá más adelante. La galería de mujeres se completa en esta década con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

En las canciones, la imagen de la mujer se continúa asociando con la temática amorosa, aunque desde finales de los años 70 se ven unas tendencias cambiantes en la relación tradicional, abogándose por una mujer más activa, desconocida, a la que la voz masculina sigue intentando moldear (Sánchez Catena 655). Las posiciones van variando desde la declaración de la independencia de la mujer frente al hombre, pasando por la clásica concepción romántica donde se reproduce su idealización como objeto de pasión. Sin embargo, hay que apuntar que también se empieza a admitir ahora la cara menos brillante del tema, la inseguridad y el maltrato, como residuos de la educación tradicional, al mismo tiempo que hay posiciones que tienden a dejar de ensalzar la imagen femenina, acercándola más a la realidad.

La revolución que supuso la aparición del primer disco de Martirio en 1986, *Estoy mala*, tiene una explicación social ante la necesidad de la mujer de reivindicar un lugar en la España democrática. Su propio nombre artístico ya indica el tipo de mujer sufridora, mártir, protagonista de sus letras. Pero también sus palabras críticas e irónicas serán un martirio para una audiencia conservadora que se enfrenta con una parte de la realidad social. Martirio se posiciona del lado de un sector de la población femenina que por primera vez se convierte en protagonista de una canción: la mujer de clase media o baja, el ama de casa, sin glamour, recreando unas experiencias cotidianas con las que se puede identificar un colectivo.

Como ya se ha mencionado, el personaje que interpreta Carmen Maura, Gloria, en la película de Almodóvar, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* sería la referencia cinematográfica más clara del tipo de mujer que es protagonista de los textos de Martirio: la mujer casada, resignada, pero harta también del abuso familiar al que está sometida y de la presión social y mediática que los medios de comunicación ejercen sobre ella. En contraste está la vecina Cristal, interpretada por Verónica Forqué: la prostituta, que vende su cuerpo para ser libre, rebelándose contra los tabúes sociales que conlleva su vida licenciosa.

Hay una dicotomía entre la mujer inhibida y la liberada: la que es infeliz y vive en un ambiente de abuso, de maltrato físico y psíquico, que sigue estrictamente el papel que le impone una sociedad tradicional y patriarcal, frente a una mujer libre,

que rompe todos los supuestos sociales y es feliz. Sin embargo, irónicamente, ambos personajes acabarán re-educados socialmente por medio de la figura masculina: Gloria, como madre redimida por la vuelta del hijo perdido, y Cristal, como novia del policía. Como se analizará más adelante, en contraste con la película, el texto de Martirio no tiene un cierre definitivo, no existe esa re-educación.

La situación de abuso contra la mujer se apoya en la tradicional educación sentimental franquista, fuertemente cimentada en el patriarcado y en la religión católica. Después de la liberación y modernización de la mujer que se produce durante la II República, la dictadura vuelve a someter a las mujeres a un control extremo, considerándolas las guardianas de los nuevos valores de la Patria a través de “the ‘re-Spanishification’ and the ‘re-Catholicization’ of society” con instituciones como la Sección Femenina y Acción Católica respectivamente (Alted 197). Básicamente, se trataba de educar a las mujeres en su papel de perfectas madres y esposas, a través del sacrificio personal en la tierra -un infierno- cuyo premio sería el paraíso celestial. El papel de la mujer aquí era el de la sufridora, la mártir que soportaba malos tratos continuos, los cuales no deberían superar la esfera privada por el qué dirán, y que, de hacerse, serían presentados públicamente como un castigo justo para la mujer rebelde.

Durante la transición, empieza a cambiar la función de la mujer y es en los años 80 cuando se inicia la liberación de ésta, tratando de reemplazar su papel maternal, por uno profesional y liberado con el avance de la década y durante los 90. Un buen ejemplo de los intentos de transformación en la mujer lo proporciona de nuevo la película de Almodóvar ya mencionada: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), donde las tres mujeres protagonistas se complementan y se parodian diferentes aspectos de estereotipos femeninos. Uno de los más importantes es el deseo de la mujer casada -masoquista- de ser maltratada para sentirse un ser completo. Como puede verse también en la recopilación *El humor en la transición*, las viñetas humorísticas se hacen eco del problema del maltrato hacia la mujer, pero de nuevo se emplea una clave de humor para acercarse a un tema tan peliagudo; es una especie de envoltorio para disfrazar algo muy serio, pero al mismo tiempo es muy crítico. Desgraciadamente, este problema sigue sin resolverse hoy en día.

En cuanto a la música, las voces marginales son muy importantes en la Postmodernidad para conocer la cultura de este momento. Aunque la década de los 80 en España es conocida como la “Edad de oro del pop español,” también hay otros ritmos y otros estilos. El flamenco, por ejemplo, reaparece con gran fuerza en la mitad de los años 80, atrayendo a un público más joven, al salir de su aislamiento tradicional y llega a todo el mundo a través de fusiones y combinaciones originales. Considerado tradicionalmente como la música del alma del pueblo andaluz, y por extensión la representación típica de las raíces del carácter nacional durante el franquismo, en estos años se va a ir produciendo una mayor difusión de éste, mezclándose con otros estilos más modernos. La combinación del flamenco con el pop y el rock, por ejemplo, como hace Martirio, va a suponer una recepción mucho más amplia de un fenómeno que anteriormente estaba muy particularizado y que se consideraba pasado de moda por las asociaciones ideológicas tradicionales que durante la dictadura se le habían dado.

Martirio revitaliza el flamenco, la copla y la canción española y los moderniza,

o mejor dicho, los postmoderniza, llevándolos a límites insospechados que buscan un reconocimiento en su receptor, pero con la distancia suficiente para alejarlo también y que éste pueda reflexionar sobre la experiencia compartida. Es importante apuntar que la apariencia de la intérprete aquí también es fundamental puesto que es muy revolucionaria: “Perhaps the only successful feminist appropriation of postmodernist pastiche is the performance art of the singer Martirio, who sends up traditional images of Spanish womanhood by mixing punk with 1940s sentimental song and *folkloricas*, while wearing an exaggeratedly phallic model of the Giralda on her head” (Labanyi 405).

La artista adquiere elementos tradicionales de la España más castiza de la copla, como la peineta clásica, la bata de cola o el abanico, y los convierte en auténticas obras de arte, monumentos que ofrecen diferentes símbolos y que producen de nuevo un choque entre público y producto. Martirio, aparte de sus canciones, también es una imagen basada en la exageración, representada por una gran peineta diferente en cada actuación y unas gafas de sol tras las que se esconde el sujeto, aportándole misterio y encanto, para separar el sujeto real del personaje creado en una mezcla postmoderna y revolucionaria, que recuerda también una posición recuperada vanguardista.

El éxito de su segundo disco, *Cristalitos machacaos*, supone la consolidación del proyecto que empezó en su primer trabajo como Martirio, *Estoy mala* (1986), planteándose una nueva época para una canción española, divertida, pero también muy crítica con la realidad que enmarca. La imagen que se representa en sus textos es la de una mujer “real,” es decir, de clase baja o media, con sus deseos de ser comprendida en el difícil quehacer diario. La protagonista es el ama de casa, y en particular, lo que se conoce coloquialmente con el término “maruja.” Este concepto se populariza en los años 80, relacionado con el ama de casa sacrificada que vive exclusivamente por y para su familia, y que al mismo tiempo, de forma despectiva, se asocia también con el ama de casa de bajo nivel cultural, con una estética recargada y “hortera.”

En principio da la impresión de que el espacio del ama de casa en la sociedad tecnológicamente avanzada desaparece del ámbito público, en pos de la mujer trabajadora fuera de casa. Sin embargo, como se ve en diferentes textos, ese espacio todavía está ocupado por la misma mujer que de forma trágico-cómica trata de reivindicarse y encajar en una nueva sociedad que pone a su disposición los últimos avances tecnológicos para aliviarle la carga, pero que la sigue esclavizando con demandas cada vez más duras, tanto externas como internas: el consumo, la obsesión con el cuerpo y la dieta, la moda, ser la esposa y madre perfectas, y en definitiva, convertirse en una “supermujer,” acorde a los nuevos tiempos. En los textos de Martirio se ve muy bien, a través de la ironía y la parodia, el choque entre un sector femenino que, con la tragedia de fondo, trata de adaptarse a una nueva realidad, conjugando un modelo antiguo conocido, con las promesas que los nuevos tiempos le ofrecen.

Las famosas “Sevillanas de los Bloques,” por ejemplo, se hicieron populares rápidamente al introducir con arte el tema de la tradición y la modernidad con el cambio que el consumismo produjo en la familia corriente de clase media o baja, usando para esto una forma musical tan tradicional como las sevillanas. El comienzo de cada sevillana se convirtió en el himno del ama de casa, de la “maruja,” que pone todo de su parte para adaptarse al mundo del consumo. Todo ello a través del uso de

la primera persona, que se va repitiendo a lo largo del texto, y con un lenguaje muy coloquial, como puede verse en la primera sevillana:

Con mi chándal y mis tacones,
arreglá pero informal,
domingo por la mañana
él me saca a pasear.
Mientras va lavando el coche
dejo la casa arreglá
para luego, cuando venga
no tener que hacer más ná.
Taquitos de jamón, choquitos y gambas.
Yo me hartó de comer
y por la tarde lo dejo
pa' que escuche El Carrusel.

En el texto se ve muy bien la imagen que el sujeto da de sí mismo y cómo se conforma a una tradición en la que la mujer está subordinada al hombre: siempre a disposición de “él” (el marido), que como un objeto o un trofeo la “saca a pasear” el domingo. Ella, siempre preparada y haciendo las faenas típicas del hogar, mientras que el hombre sigue en su mundo, que de forma típica es el fútbol, a través del programa deportivo de radio, *El carrusel deportivo*. La frustración de la mujer frente al efecto hipnotizador que el fútbol ejerce en el hombre es recurrente en literatura y cine sobre todo, y es un fenómeno que proviene de la cultura de masas del franquismo. La función de la mujer es tradicionalmente la de hacer feliz a su esposo, es decir, dejar que él haga lo que quiera, mientras que ella encuentra la felicidad, o mejor dicho, el refugio, en la comida.

En la segunda sevillana se muestra el choque que la realidad consumista presenta en la familia de a pie:

Con los niños por delante
nos vamos al hiper.
Mi marío tiene, por fin,
la tarde libre,
y a empujar los carritos, que ole,
nos vamos al hiper.
Ya se perdió, hay que ver que tiene brega,
sí lo sabré yo,
este hombre en la bodega
se lo gasta tó.
El ascensor, se ha roto el ascensor,
¡ay, cómo pesan las bolsas,
pero qué gusto da ver
los forladys que rebosan!

Éstas son estampas de la vida cotidiana de la mujer de clase baja y media que ahora, en la Postmodernidad, pasan a convertirse en arte. Esta “culturalización” de la vida diaria separa este periodo de todo lo anterior en lo que Fredric Jameson define como una “explosión:” “a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life -from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself- can be said to have become ‘cultural’” (89).

La realidad de la compra se transforma ahora en un acontecimiento fantástico para toda la familia, mostrándolo como una necesidad que colma la felicidad del individuo. Una vez más se ve la crítica hacia el elemento masculino que se perfila como el instrumento que interrumpe la paz familiar, separándose rápidamente del núcleo para refugiarse en el alcohol. La mujer es la que se encarga de hacer peripecias con la economía familiar debido a la irresponsabilidad del hombre, aunque siga siendo el encargado oficial de buscar el sustento.

Puede observarse que, en todas las sevillanas, el hombre es el elemento extraordinario que marca por completo el ritmo de la mujer. Aunque en las primeras sevillanas ésta se trata de adaptar a éste entendiéndolo su postura como algo natural, poco a poco se va rebelando ante algunas de sus exigencias. El ejemplo perfecto sigue en la tercera sevillana al tratar del sexo:

Es un diario, sentrañas, es un diario...
Es un diario que mi marío
me pida, sentrañas, es un diario
que le haga lo del vídeo comunitario.
Le dije bueno,
pa qué le dije ná,
con lo bien que estaba yo callá,
pa qué le dije ná, con lo bien...
Le dije bueno.
Mi perdición,
por darle gusto, ésa fue mi perdición:
porque ya no hacemos ná de ná,
sin el televisor.

En este caso se refiere a la práctica que se puso de moda en aquella época de abonarse a la televisión local (el vídeo comunitario), donde también se mostraban películas porno que en los demás canales no había. De aquí el shock que para el ama de casa supone este tipo de prácticas repetidas. Ella primero trata de complacer al marido, pero después se hace totalmente esclava de él y del televisor, lo cual provoca su frustración. El silencio se presenta aquí como la mejor arma que tiene la mujer y cuando lo rompe se arrepiente, como en este caso: las palabras sirven para someterse a la voluntad del marido, no para expresar una opinión propia.

La última sevillana representa la explosión de la resistencia del sujeto femenino, que sólo encuentra refugio fuera del hogar. El espacio exterior se contrapone al espacio tradicional de la mujer en la casa. Sólo la calle le permite dar rienda suelta a sus

frustraciones:

¡Estoy atacá, estoy atacá!
 Estoy atacá,
 mal palo en las costillas a ti te den.
 Riapitá, mira que estoy atacá,
 por los traguitos que tú
 me haces de pasar.
 Cogé la puerta,
 estoy na' más deseandito.
 Riapitá, mira de cogé la puerta,
 y al salir, ¡salir corriendo como las locas!
 Estoy mala de los nervios,
 ¡estoy mala de los nervios!
 ¡ay qué hartura, Dios mío,
 riapitá, mira que me voy a la calle
 a pegar chillíos...!

Con un lenguaje muy coloquial, extremadamente andaluz, el sujeto se presenta bajo el tópico de la mujer como “la loca de la casa” por culpa del marido. La mujer necesita un espacio interior donde descargar sus emociones, pero aquí ese espacio se desborda, dirigiéndose directamente al interlocutor que puede ser su marido, el hombre, o el público en general que atiende impasible a sus desventuras. La calle sirve así de lugar de purgación, de paraíso, probablemente acompañado por el consumo que ésta ofrece que, si bien no da la felicidad, ayuda al individuo a distraerlo de su realidad inmediata.

La mezcla de folklore con rasgos contemporáneos es muy efectiva a la hora de estudiar los textos de Martirio. A través de diferentes tópicos, la obra logra acercarse a un público preferentemente femenino que puede encontrarse reflejado en alguna de las experiencias relatadas, a la vez que consigue la reflexión sobre esas condiciones que consiguen alienarla. Otros tópicos importantes y de actualidad en los textos de Martirio, como ya se ha mencionado, son por ejemplo la obsesión con el físico y la dieta, y que se muestra muy bien en las “Sevillanas de las mil calorías.” La protagonista no puede escapar de la “esclavitud” física que se le impone desde fuera y la única solución es desaparecer:

Y yo quisiera, como lo pienso lo digo,
 te lo juro, lo que yo quisiera
 es volverme invisible, D. Manuel,
 y que nadie me viera.

Normalmente es la mujer la que se sitúa como receptor clave de estos dictados sociales, que son modas que prometen darle la felicidad imposible al individuo, a la mujer en este caso, pero que sólo consiguen su frustración. Estos textos se convierten así en la muestra de toda una práctica social de la experiencia de la mujer desesperada,

presentada con ironía, pero acompañada de su crítica social correspondiente al lanzar la cuestión de la imposición de ciertas normas y cómo el individuo, y en este caso la mujer, se ven arrastrados en las consecuencias de éstas. Hay que mencionar que en la poesía de los 80, por ejemplo, poetas como Ana Rossetti o Blanca Andreu también alzan la palabra para empezar a espolear la conciencia de la mujer de clase media como presa fácil de la sociedad capitalista de consumo. La voz de la mujer cada vez se escucha con más fuerza en las diferentes prácticas culturales, aunque el camino es muy lento.

Para terminar, hay que resaltar la imposibilidad de una interpretación única de un texto; se ofrecen varios discursos que el receptor adapta a sus propias circunstancias y subjetiviza, de aquí la dificultad de establecer un sentido único. Lo que sí se puede hacer es ofrecer diferentes opciones, que pueden definirse dentro de un contexto histórico particular. En el texto de Martirio analizado se ven dos posiciones del individuo que comparten la escena de la segunda mitad de los 80 en España: la celebración postmoderna y la crítica de esta celebración. Con esta postura se cierran las sevillanas porque la inmersión del sujeto en la fiesta capitalista va a provocar eventualmente su abatimiento. El individuo permanece sin encontrar su camino, sin unos modelos determinados que seguir, más que los que la dureza de la vida diaria puede ofrecer.

La preocupación directa por el presente y la incertidumbre se ven claramente en el texto. El sujeto del texto se dirige a su receptor directamente, como una llamada de atención a no dejarse caer en el olvido. Una cuestión importante es la sensación del individuo, en este caso de la mujer, de vivir al límite, entre diferentes fuerzas que lo empujan de un lado al otro. Se trata de despertar la conciencia crítica de la mujer de clase media y baja, que se sitúa como el objetivo más asequible de la sociedad capitalista consumista. A la vez también hay una llamada al activismo, dejando de lado la apatía que la educación tradicional le proporcionó durante tanto tiempo.

Dentro de las sevillanas, como se ha visto, hay algunos recursos que se afianzan dentro del juego postmoderno. El pastiche se establece como mecanismo fundamental para indicar la irremediable vuelta a modelos anteriores por la imposibilidad de innovar. La ironía y la parodia son también algunas de las herramientas preferidas para aliviar cualquier tensión que las circunstancias adversas pudieran provocar. Las dos soluciones que se le presentan al sujeto femenino son, por un lado, el *carpe diem*, que va a suponer la despreocupación total del presente, a través de la artificialidad de vivir una eterna fiesta. Por otro lado, la preocupación del sujeto por sus circunstancias actuales lo va a excluir de una sociedad que se rige precisamente por la desideologización, donde no hay cabida para la crítica. De una u otra forma se crea una situación de alienación, con la idea subyacente de que la artificialidad y la despreocupación son las que prevalecen, siendo los medios de comunicación los encargados principales de vender el sueño.

Aunque hay otras formas culturales, el Postmodernismo es la corriente cultural que domina la sociedad occidental de la década de los 80, y, por lo tanto, es fundamental entenderlo "not as a style, but rather as a cultural dominant" (Jameson 55-56). La cultura en la Postmodernidad se convierte así en la actividad económica más importante de todas, en la que más vende, siendo ambos espacios imposibles de separar, culturizándose así todos los aspectos de la vida diaria, como se ha visto en

el texto. Esta cultura “does more than merely replicate the logic of late capitalism; it reinforces and intensifies it” (85), la promueve y satura con su lógica al individuo a través de todos los medios.

Finalmente, hay que apuntar que, paradójicamente, Martirio no está incluida en ninguna de las recopilaciones musicales que sobre la música española de los 80 han ido apareciendo en los últimos años por parte de medios de comunicación tan importantes como *El País* o *El Mundo*, cuando realmente sus textos han marcado una época. Los motivos de su exclusión siempre se pueden justificar por la consabida falta de espacio, pero también se puede argumentar que, a pesar de que sus textos forman parte de la cultura popular, los “expertos” culturales podrían considerar que sus temas son demasiado cotidianos o vulgares, sin relación con la “Cultura.” Se puede observar que en las antologías actuales se está creando un canon cultural, donde prima la originalidad según qué temas, y donde por ejemplo no tiene cabida un ama de casa normal. En esta situación precisamente, eso sería lo extraordinario, lo original: atreverse a incluir como protagonistas a personajes marginales, tradicionalmente excluidos de la “Cultura,” pero que representan una parte muy importante de la cultura diaria, cuya validez académica se reivindica desde estas páginas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTED, ALICIA. “Education and Political Control.” *Spanish Cultural Studies. An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 1995, pp.196-200.
- CRUZ, JACQUELINE, Y BARBARA ZECCHI, “Más que evolución, involución: A modo de prólogo.” *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Eds. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004, pp. 7-24.
- GOULD LEVINE, LINDA, “Feminismo y Repercusiones sociales: De la transición a la actualidad.” *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004, pp. 59-72.
- GRADO, MERCEDES DE, “Encrucijada del feminismo español: Disyuntiva entre igualdad y diferencia.” *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004, pp. 25-58.
- JAMESON, FREDRIC, “Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism.” *New Left Review* 146 (1984), pp. 59-92.
- LABANYI, JO, “Postmodernism and the Problem of Cultural Identity.” *Spanish Cultural Studies. An Introduction: The Struggle for Modernity*. New York: Oxford UP, 1995, pp. 396-406.
- MARTIRIO. *Cristalitos machacaos*. CBS-EPIC, 1989.
- Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Dir. Pedro Almodóvar. Alenda S.A., 1980.
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Dir. Pedro Almodóvar. Tesauro S.A. y Kaktus S.A., 1984.
- SÁNCHEZ CATENA, ANA M, “¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?” La imagen de la mujer a través de algunas canciones de principios de los años 80 en España.” *Mujeres, Espacio y Poder*. Eds. Mercedes Arriaga Flórez et al. Sevilla: ArciBel Editores, 2006, pp. 654-664.
- STREET, JOHN, “Rock, Pop and Politics.” *The Cambridge Companion to Pop and*

Desde Andalucía: MUJERES DEL MEDITERRANEO

Rock. Eds. Simon Frith et al. Cambridge UP: New York, 2001, pp. 243-255.

COMUNICACIÓN MEDIÁTICA, NOMADISMO Y DESESTABILIZACIÓN DE LAS FRONTERAS

*Dr. Víctor Manuel Silva Echeto
Universidad de Playa Ancha (Chile)
Universidad ARCIS (Chile)*

Uno de los temas claves de discusión, en el contexto de la comunicación intercultural (integrando en ella a la periodística, audiovisual y publicitaria), es el de la vigencia, fractura o desaparición de las fronteras. Es, por otra parte, una noción fundamental para comprender las dinámicas de los *agenciamientos*, si se destaca la perspectiva topológica de su estudio antes que la relación entre el sujeto de la acción histórica con su objeto. Si bien es cierto que las máquinas comunicativas han cruzado todas las fronteras posibles y que en el capitalismo tardío la información se ha convertido -performativamente- en el mecanismo de control, desestabilizando las sociedades disciplinarias, cuando no ayudando a desmoronar los últimos muros de esas instituciones, es prioritario preguntarse por las fronteras en este contexto. La cultura del *zapping*, que nos permite vincularnos en pocos minutos con canales de treinta países y nos hace crear la ilusión de que el repertorio cultural del mundo está a nuestra disposición en una interconexión apaciguada y comprensible. Los informativos, la noticias de la prensa, la publicidad trasnacional, el cine, generadores de la radical desaparición de la etnografía y de la crisis del concepto de identidad como homogeneidad. Frente a ello el deambular nómada, que no se encapsula en la pantalla, ni simula la diferencia cultural, sino que traza cartografías en el *entre* o pasaje intersticial que se abre a la otredad sin jerarquías, sino como líneas del rizoma.

421

I)

Desde que Iuri Lotman (1996: 24) le otorgó importancia a la frontera de la semiosfera, como filtro que separaba el universo extra semiótico del intrasemiótico, muchos cambios se han producido en las culturas, y el deambular nómada de inmigrantes, artistas, empresarios o mafiosos, ha desestabilizado los límites desde los que se podían trazar las relaciones entre universos signícos diferentes. En Lotman la frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los textos externos al lenguaje interno de ella y a la inversa. La frontera de la semiosfera filtra los mensajes externos y los traduce al lenguaje propio, así como convierte los no discursos externos en discursos. De esa forma, implica la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. Para Iuri Lotman (1996: 53): “la semiosfera del mundo contemporáneo, que ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de los siglos ha adquirido en la actualidad el carácter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales”. Sin embargo, la porosidad de los límites y las características heterogéneas y en constante movimiento de la frontera

de la semiosfera, no ocultan su carácter homogéneo y la consideración cerrada (“casi como un sistema”, escribe Lotman) de la misma.

Por lo tanto, es cuestionable que estas últimas concepciones de Lotman, que opacan el carácter poroso y abierto de las fronteras, sean apropiadas para estudiar las *zonas de contacto* del mundo en el contexto de la Europa contemporánea. Son momentos en que los intercambios de personas y bienes culturales vuelven porosos los límites de las fronteras trazando para algunos autores: “fronteras invisibles” (Méndez Rubio), “epistemologías fronterizas” o “pensamientos de los bordes” (Mignolo), mientras que, para otros, se pueden agrupar -esas concepciones- en los “Terceros Espacios” (Bhabha), la “transculturación” (Ortiz) o la “criollización” (Glissant) del mundo. El imperialismo europeo deja lugar al Imperio¹ que no se construye en torno a la soberanía de los Estados-nación y sus fronteras simbólicas y físicas, sino en redes abiertas, desterritorializadas y diseminadas². Más que de soberanía habría que hablar de gubernamentalidad (Foucault), más que de disciplinamiento, de control (Deleuze), más que de identidades, de mezclas culturales... El mestizaje hace ya mucho tiempo que no se reduce a una concepción racial ni habla de algo que ya pasó (Martín Barbero, 1987: 204), sino que hace referencia a las dinámicas culturales que se producen en las zonas de contacto. Mientras los productos puros se desintegran, las impurezas incrementaban su presencia al producirse *negociaciones y traducciones* entre *procesos culturales diferentes*.

En todos estos planteamientos ocupa un lugar privilegiado el estudio de la Comunicación que, atravesando arbitrarias fronteras, pone en entredicho las divisiones territoriales y simbólicas del mundo. La cultura del *zapping*, que nos permite vincularnos en pocos minutos con canales de treinta países y nos hace crear la ilusión de que el repertorio cultural del mundo está a nuestra disposición en una interconexión apaciguada y comprensible.

No obstante, la postura de Lotman no puede descartarse con tanta facilidad porque hay autores como Irene Machado (2001) que intentan resolver las posibles contradicciones de Iuri Lotman, incluyendo en su propuesta teórica el debate sobre la hibridez, el mestizaje y la criollización, considerando la frontera de la semiosfera como responsable de la proliferación de los híbridos.

1)Mientras que los Imperialismos se agrupaban en torno a los Estados-nación (España y Portugal en primera instancia, Inglaterra y Francia posteriormente) que dominaban amplias zonas del mundo, el Imperio es transnacional, no tiene un centro instalado en un Estado nación o en unos Estados nación, se territorializa para, en otro movimiento, desterritorializarse y volver a territorializarse. “Ni siquiera se puede decir qué viene antes; y todo territorio supone tal vez una desterritorialización previa; o bien todo sucede al mismo tiempo” (Deleuze y Guattari, 1996: 69).

2)La diseminación es una dispersión radical, una dilapidación que estalla e impide que vuelva al padre, es decir, que el *logos* vuelva a algún origen. A través de la lógica del *entre*, la diseminación no trabaja sólo el horizonte semántico de las palabras, sino que hace proliferar *lo seminal* de su sentido en el juego de la sintaxis en la que él se inserta. La sintaxis es desordenada, a diferencia de lo semántico que “tiene como condición la estructura (lo diferencial), pero no es él mismo, estructural”, lo seminal “se disemina sin haber sido nunca él mismo y sin regreso a sí”. Es la proliferación viva, el germen de la dispersión (Derrida, 1975: 527).

Por ello, tenemos dos ejes, aparentemente contradictorios, en el planteamiento inicial de Iuri Lotman: por una parte la concepción cerrada de las fronteras, es decir, como límites que demarcan y cierran territorios en torno a un sistema signico que se diferencia con claridad del extra signico; y, por otro lado, el carácter abierto y poroso de la frontera (o de la **no-frontera**) vinculado al capitalismo tardío. En ella, la subjetivación se produce en el devenir maquínico, en la alianza entre la naturaleza y la cultura (artefactos), y en los espacios *otros* que son abiertos y habilitan pasajes intersticiales o mecanismos criollos, donde las culturas mezclan estéticas, políticas y lenguas. Un tercer planteamiento, ya alejado del propuesto por Lotman y que se contextualiza en la importancia que han adquirido las máquinas comunicativas (desarticulando las distinciones entre periodística, audiovisual, publicitaria), es el de la desaparición de las fronteras. Ya no sería posible hablar de porosidad de sus límites sino directamente de la caída de las mismas. De esa forma, el mundo se ensancharía y abriría a dinámicas de dispersión o, como señalábamos más arriba, a la diseminación que no permite volver al origen ni conformar identidades; tampoco a la raíz única, sea ésta territorial o personal, sino que la multiplicación sigue líneas nómadas, móviles, y contienen la flexibilidad de la construcción permanente. Una identidad -siguiendo a Derrida- dislocada, desplazada, enviada fuera de sí misma, es decir, *diseminada*. En las próximas páginas nos referiremos a estas últimas dos posturas: la de la frontera como apertura y la de la caída de las mismas.

II)

De acuerdo con el planteamiento de que la frontera es porosa y permite un intercambio de mensajes y no mensajes entre un universo semiótico y uno extra-semiótico, o en una línea más deleuziana, entre el significante y el a-significante, Irene Machado (2002: 22) propone cambiar la consideración de las *fronteras* y no seguir planteándolas como la superficie topográfica dicotómica porque es sobre todo la zona de conflictos, de concentración de signos, “un espacio con intervalos para la cultura”. Esta autora, niega que el hibridismo sea el fruto de las mezclas propiciadas por la caída de las *fronteras* y que éstas le impriman una topografía binaria a la cultura: “*Frontera* es ante todo el mecanismo responsable de la dinámica de los fenómenos culturales, no una línea divisoria que, una vez establecida, necesita ser derrocada para permitir las aproximaciones entre los elementos envueltos” (2001: 22). En la idea de Iuri Lotman de que la frontera es el filtro, Machado señala que une y no separa y, por lo tanto, es la responsable de la proliferación de los híbridos. Para argumentar esta afirmación Machado utiliza el concepto *pluridiscursividad* de Bajtín. La autora expresa que potencia la multiplicidad favorable a la formación de los híbridos que resultan de las esferas interactivas donde todo vive sobre las *fronteras*. De esta forma, la existencia de las mismas es fundamental para definir el territorio del *Otro*, en un contexto donde el descubrimiento de la transculturalidad lleva a una interpretación según la cual la conformación de las culturas justifica su existencia planetaria. En ese contexto, debe ser preservada la *semiodiversidad*³ para garantizar el diálogo multi, inter

3)Noción propuesta por el antropólogo y poeta Antonio Riséiro. Designa la esfera de la diversidad de signos que alimentan la vida cultural del planeta. Se trata del correlativo a la biodiver-

y transcultural. Para Machado, “con el concepto de frontera, diseminado por la ola de los estudios sobre el multiculturalismo en la posmodernidad”, el estudio semiótico de la cultura puede abrir un diálogo potencialmente vigoroso.

Machado plantea que, frente a la alternativa de los estudios interculturales que ven en el multiculturalismo la caída de las fronteras, la semiótica propone la comprensión de la semiodiversidad, en el sentido de preservar los diferentes sistemas culturales en expansión constante en la *semiosfera*. La concepción de Machado sobre las fronteras implica un ataque contra todo tipo de etnocentrismo que se encuentra diseminado en muchas de las teorías de la posmodernidad.

Si en lugar de reducir los términos multi e interculturalidad simplemente a los contactos entre sociedades histórica y geográficamente distintas, los ampliamos a todos aquellos grupos que formando parte de la “misma” historia y compartiendo un mismo territorio poseen, sin embargo, matrices culturales diferenciadas por su posición en la sociedad; esto es, jóvenes, homosexuales, indígenas, empresarios, mujeres, no podemos ignorar los planteamientos de muchas feministas como Gloria Anzaldúa o Donna Haraway que, desde postulados poscoloniales en el primer caso o marxistas en el segundo, plantean la liberación de género, étnica y económica, deconstruyendo los sistemas patriarcales, colonialistas y capitalistas. Así, las consideraciones tanto de Anzaldúa como de Haraway permiten desarticular la concepción de la frontera como un mecanismo cerrado para homogeneizar las culturas. Los planteamientos de estas autoras apuestan por la hibridación, la apertura y las redes de conexión entre etnias, sexos y clases.

424

III)

“La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo” (Haraway, 1991: 264). Anzaldúa, por su parte, vincula la liberación feminista a los lenguajes mestizos que surgen en las fronteras, en la efervescencia de las zonas de contacto. La autora chicana considera la movilidad de las mismas y los artefactos simbólicos que emergen en los espacios liminales. Las fronteras de Anzaldúa invitan a los rebeldes a destronar los centros de poder y a despojar a Occidente del áurea de centro de la historia. Su rebeldía le costó muy cara, “acalambrada con desvelos y dudas”, sintiéndose inútil, “estúpida” e impotente. Se rebela cuando alguien, se llame padre, madre, marido, iglesia o gringos, le dicen haz tal cosa sin considerar sus deseos (Anzaldúa, 1999: 37). Haraway fractura las fronteras que dividen a los *Mismos* de los *Otros*, o, en otras palabras, que marcan el límite fijo entre las identidades y las alteridades, considerándolas de una vez y para siempre y separando la naturaleza, como alteridad, de la cultura, como identidad. Haraway, al fracturar esas divisiones estáticas, plantea la potencialidad de los híbridos (*cyborg*), seres impuros que se ubican entre las máquinas y los organismos, esto es, entre la naturaleza y la cultura. Anzaldúa, por su lado, asume la potencialidad de la frontera recuperando los mestizajes de las lenguas, las razas y los territorios. Ambas autoras articulan una poderosa estética abierta, dialogante, rebelde y consideran la

apertura de las fronteras y no sus cierres. También es el caso de Chela Sandoval, que teje redes donde se integrarían todos aquellos que no tienen una pertenencia estable en las categorías culturales de raza, género o clase. La “conciencia opositiva” permite la producción de identidades abiertas, construidas desde la otredad, la diferencia y la singularidad. Judith Butler (2002: 176) señala que la articulación entre etnias, sexos y economías, “implica todavía continuar planteando la cuestión de la ‘identidad’, pero no ya como una posición preestablecida ni como una entidad uniforme”; sino como “un mapa dinámico de poder en el cual se constituyen y/o suprimen, se despliegan y/o se paralizan las identidades”. Gloria Anzaldúa (1999: 77- 91), en ese contexto, plantea estas articulaciones en términos de encrucijadas, de subjetivaciones híbridas que no conforman sujetos, sino que son, en cambio, la demanda de reelaborar significantes convergentes entre tales categorizaciones y a través de ellas.

Esas encrucijadas permiten concebir la *frontera* no como el punto donde algo termina sino como el lugar (o, mejor dicho, no lugar) a partir del cual algo comienza a hacerse presente (Bhabha, 2002: 19- 20). Nuestra existencia hoy está marcada por una tenebrosa sensación de supervivencia, de vivir en las fronteras del presente, un presente permanente en el que se desestabiliza el edificio histórico construido en la modernidad. Homi K. Bhabha expresa que “la obra fronteriza de la cultura exige un encuentro con ‘lo nuevo’ que no es parte del *continuum* de pasado y presente”. El sentimiento de “lo nuevo” que crea es un acto insurgente de traducción cultural. “Ese arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio ‘entre-medio’ contingente, que innova e irrumpe la *performance* del presente”. El “pasado-presente” se vuelve una necesidad más de la nostalgia del vivir.

La contemporaneidad, para Bhabha, implica un momento de tránsito en que el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas que desarticulan los discursos binarios sobre la diferencia y la identidad, pasado y presente, interior y exterior, por la asunción de *Terceros Espacios*, que son, también, espacios de frontera o de tránsito. Así, este autor, resalta la contingencia de las *fronteras nacionales* y la emergencia de nociones más transnacionales y translocales como las de hibridismo cultural.

IV)

Nociones transnacionales como las de hibridismo cultural o de criollización, propiciadas por las comunicaciones mediáticas, transfieren, para Renato Ortiz, “las relaciones sociales a un territorio más amplio donde las fronteras desaparecen” (2004: 42). El espacio, para este autor, “debido al movimiento de circulación de personas, mercancías, referentes simbólicos, ideas, se dilata”. Es así que Ortiz plantea que contemporáneamente se produce la disolución de las fronteras, más que su apertura o el incremento de la porosidad de sus límites. “Debemos entender que la modernidad-mundo, al impulsar el movimiento de desterritorialización hacia fuera de las fronteras nacionales, acelera las condiciones de movilidad y desencaje”. La mundialización de las culturas engendra, por tanto, nuevos referentes de identificación. Estos son diseñados por las máquinas comunicativas y el consumo transnacional. En el caso de la interculturalidad, *Benetton* o *Coca Cola* son para muchas personas las relatan la

relación entre culturas diversas y no las dinámicas que se producen en los incesantes cruces de fronteras por millones de personas. Sin embargo, en ese mundo de la comunicación sin fronteras hay otras utilizaciones de las tecnologías más liberadoras. Es el caso del artista Guillermo Gómez Peña, quien ha intentado desde el ciberespacio “amorenar” el espacio virtual, “*spanglear*” la red e “infectar” la lengua franca (2002: 6). En los últimos cuatro años, “muchos teóricos de raza negra, feministas y artistas activistas han cruzado finalmente la frontera digital, sin papeles, y esto ha ocasionado que los debates se hayan tornado más complejos e interesantes”. Lo que desea Gómez Peña, al derrumbar las fronteras desde la tecnología digital, es “modificar el trazo de la cartografía hegemónica del ciberespacio”; “politizar” el debate; desarrollar una comprensión teórica “multicéntrica de las posibilidades culturales, políticas y estéticas de las nuevas tecnologías; intercambiar un tipo distinto de información (mito poética, activista, formativa, imagística); esperando hacer todo esto con humor e inteligencia”. Con la creciente disponibilidad de las nuevas tecnologías en las comunidades latinoamericanas, “la noción de arte comunitario” y “arte político” o “politizado” está cambiando “dramáticamente”. Ahora los objetivos de artistas como Guillermo Gómez Peña, son “encontrar aplicaciones básicas (*grassroots*) innovadoras para las nuevas tecnologías; ayudar a que la juventud latina literalmente intercambie sus pistolas por computadoras y cámaras de video, y conectar todos los centros comunitarios por medio de la red”. Los CD-roms realizados por artistas pueden desempeñar una importante función educativa, “pueden funcionar como ‘bancos de memoria’ comunitarios (‘enciclopedias chicanas’)”. Para lograr todo ello, la comunidad virtual más amplia debe tolerar a un nuevo *intercesor cultural: el ciber inmigrante mojado*.

V)

El incremento de las mezclas propiciadas por la caída de algunas fronteras, como las que implicaron la crisis de las instituciones disciplinarias o de los Estados-nación, producen una subjetivación híbrida y no una identidad esencialista y homogénea. Así, las sociedades de control (Deleuze 1996) diseminan la producción de las identidades y las mezclan, potenciando los espacios de terceridad o *entre lugares* habitados por *intercesores* que o(k)upan los *no lugares* y desestabilizan tanto los centros de poder disciplinarios como las hibridaciones ambulantes del *Imperio*. “La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales ya *dados* en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha” que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en épocas de transformación histórica (Bhabha, 2002: 18).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el planteamiento a favor de la hibridación cultural no es liberador por sí mismo. Para ello hay que integrar al análisis los procesos de dominación económica y los poderes que emergen en el capitalismo tardío. Esto hay que aclararlo porque en el Imperio las relaciones de poder, en lugar de estructurarse en espacios marcados por las fronteras, se reinventan incesantemente en espacios abiertos y rizomáticos. Entonces, ¿qué lo diferencia de las propuestas liberadoras centradas en la hibridación cultural? (Silva, 2003). Una posible respuesta que ensayamos es el análisis de los cambios en los mecanismos de poder; esto es,

considerar el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control y, en ese contexto, el papel que cumplen las fronteras culturales. Porque es en las sociedades de control (Deleuze, 1990, 1996) donde es complicado referirse a un concepto como el de frontera, por más porosos que sean sus límites, porque en estos se diseminan los mecanismos de vigilancia y dominación. Donna Haraway (1991: 275), en ese sentido, se refiere a las “informáticas de la dominación”. Según sus palabras: “aterradoras nuevas redes” o, según los planteamientos de Gilles Deleuze, sociedades de control donde lo esencial ya no es una marca ni un número, sino una cifra, la cifra es una *contraseña (mot de passe)*, es decir, ya no más representaciones sino simulaciones. “Ya no estamos ante el par ‘individuo-masa’. Los individuos han devenido ‘*dividuales*’ y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o ‘*bancos*’” (Deleuze, 1996: 281). A los bancos de información, por su parte, se accede desde la numeración.

Esas “informáticas de la dominación” no se rigen por mecanismos representativos sino simulados, esto es, en lugar de representaciones con referentes estables, signos autoproducidos, clonados, sin original ni huella referencial. Según Jean Baudrillard: “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard, 1993: 9). La simulación liquida todos los referentes, es una máquina perfecta que no deja huellas defectuosas, sino que clona signos en cadena como signos gemelos. La simulación parte del principio de equivalencia, como la similitud, y niega el signo como valor y la posibilidad de intercambios.

“Al igual que con las razas, las ideologías que tratan de la diversidad humana tendrán que ser formuladas en términos de frecuencias de parámetros, como grupos sanguíneos o coeficientes de inteligencia” (Haraway, 1991: 277). Las subjetivaciones pueden ser consideradas en términos de montar y desmontar, porque el pasaje de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control “implica la producción de una subjetividad que no fija una identidad, sino que es híbrida y maleable” (Hardt y Negri, 2002: 304). A medida que “progresivamente se derrumban los muros que definían y aislaban los efectos de las instituciones modernas, numerosas instituciones tendieron a producir simultáneamente las subjetividades en diferentes combinaciones y dosis” (Hardt y Negri, 2002: 304).

En el caso que nos ocupa, que es el de la vigencia o caída de las fronteras, la transculturación (en un contexto transmoderno) implica un más allá, un transgredir los límites que fijó la modernidad. No obstante, a diferencia del poscolonialismo, consideramos oportuno referirnos a las “informáticas de la dominación” o a las sociedades de control más que al patriarcado capitalismo blanco.

Ese *trans*, por otra parte, es un “más allá”, un traspasar las fronteras. No es ni un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado. Según Homi K. Bhabha (2002: 17): “comienzos y finales pueden ser los mitos de sustento de los años intermedios; pero en el *fin de siècle* nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión”. Es en el “más allá” donde “reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au-delà*: aquí y allá, en todos lados, *fort/da*, de acá para allá, adelante y atrás”.

V)

En el contexto anterior, los medios de comunicación -claves para comprender las sociedades de control- más que una función estética cumplen una función de poder y control social. Las máquinas comunicativas intentan convertir a los sujetos **en idénticos a sí mismos**, destronando las diferencias culturales y expulsando a los afueras a las máquinas minoritarias (mujeres, inmigrantes) desarrolladas por los intercesores desde la *enridadad*. Si tenemos en consideración las posiciones que se formulan desde los órganos de gobierno de la Unión Europea y sus políticas inmigratorias constatamos un endurecimiento de las legislaciones y un incremento del etnocentrismo. Frente a las fronteras abiertas del capitalismo tardío muchos gobiernos de la Unión Europea limitan los ingresos, promueven penas a los gobiernos que no controlen su emigración, construyen muros para que no entren inmigrantes, es decir, fomentan las fronteras cerradas. Esta contradicción que acompaña al capitalismo desde sus inicios, entre la soberanía (territorializada) y el capital (desterritorializado) se verifica actualmente. Este es el segundo aspecto que hay que analizar junto con los cambios en los mecanismos de poder, el de la relación en el capitalismo contemporáneo entre soberanía y capital.

Esa encrucijada es una de las características más sobresalientes del capitalismo de nuestros días. Una negociación entre la territorialización y la desterritorialización, entre el cierre y la apertura. Es un ENTRE clave para comprender las dinámicas culturales. En el caso del capital, interesa la rentabilidad económica y la mercantilización de las culturas. Así las cosas, las mezclas culturales se reducen a los carteles publicitarios de *Benetton*, a la publicidad de *Coca Cola*, es decir, las zonas de contacto del mundo se producen en la ilusión de la comunicación. “El simulacro, la simulación de un paquete de tallarines, se ha convertido en el concepto verdadero, y el presentador-expositor del producto, mercancía u obra de arte, se ha convertido en el filósofo, en el personaje conceptual o en el artista” (Deleuze y Guattari, 1996: 16).

El simulacro de la interculturalidad... “El indio así recluido en el ghetto, en el ataúd de cristal de la selva virgen, se reconvierte en el modelo de simulación de todos los indios posibles **de antes de la etnología**” (Baudrillard, 1993: 21).

VI)

La estrategia contra-Imperial tendría que articularse desde contra pensamientos que contemplen el feminismo y la pluralidad cultural desde el nomadismo. No obstante, aunque en muchas ocasiones el migrante y el nómada se confunden, no son las mismas categorías. Si bien es cierto que, en la actualidad, a diferencia del momento en que Deleuze y Guattari escribieron *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, se vinculan de muchas formas; fundamentalmente, cuando el migrante busca la liberación de un sistema económico y/o político que lo oprime.

Edward Said (1993), Michael Hardt y Antonio Negri (2000) destacan el poder liberador de las nuevas masas nómadas que deambulan por el mundo. Said (1993, 1996: 502) sostiene que desafían “algo básico en toda teoría y técnica de ejercicio del poder”: el confinamiento. “Entre los extremos de tribus urbanas desafiantes y descontentas y los flujos de gentes relegadas y casi olvidadas, las autoridades religiosas y seculares del mundo han buscado o pergeñado nuevos o renovados modos de gobernar”. Para enfrentarse a los nómadas y a sus máquinas de guerra, el aparato del Estado apela a las

tradiciones, las identidades nacionales o religiosas y al patriotismo.

No obstante, cuando se habla del factor liberador de los inmigrantes, hay que tener en cuenta realidades ambivalentes, complejas y dolorosas. Como expresa Said (1996: 510), “hay una gran diferencia entre la movilidad optimista” y “las dislocaciones masivas, la pérdida, la miseria y los horrores experimentados en nuestro siglo por las vidas mutiladas de las masas migratorias”. Aun reconociendo esa realidad, “no se exagera cuando se afirma que, como misión intelectual nacida en la resistencia y la oposición al confinamiento y los estragos del imperialismo”, la liberación se ha desplazado, abandonando la dinámica establecida, fijada y centrada en la cultura, y dejando paso a las energías sin hogar, descentradas y exiliadas, cuya encarnación contemporánea es el inmigrante y cuya conciencia es el intelectual y el artista en el exilio, “esa figura política entre dominios, formas, hogares y lenguajes” (1996: 510). El nómada contemporáneo en la figura del migrante es un *intercesor* (Deleuze, 1996), quien siempre busca a alguien, a otro para fabular, para que de esa forma se constituya ENTRE dos o ENTRE más un discurso minoritario. El migrante solitario no es un nómada, sino el migrante que busca *intercesores*, que dialoga con otro(s) para conformar un discurso minoritario que se opone a los aparatos del Estado, al colonialismo y al patriarcado. El *intercesor se ubica en un mundo postgenérico y afronterizo...* Las utopías ya no le sirven, sino las heterotopías... En *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault (1986: 3) se refiere a las heterotopías, señalando que inquietan “porque minan secretamente el lenguaje”, porque impiden nombrar “esto y aquello”, porque “rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la sintaxis y no sólo la que construye las frases”, aquella menos evidente “que hace ‘mantenerse juntas’” (unas al otro lado o frente de otras) “a las palabras y las cosas”. Las utopías, en cambio, “consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico”. Por ello, la heterotopía está del lado de los nómadas y no las utopías...

Estos *nómadas* buscan, además, *evadirse*, salir de uno mismo, “*romper el encadenamiento más radical, más irremisible, el hecho de que el yo es uno mismo*” (Lévinas, 1999: 83)⁴. Emmanuel Lévinas, en un escrito sobre *la evasión*, nos da pautas interesantes para clarificar esa posibilidad liberadora del *migrante-nómada* que constituyen sus *intercesores* evadiéndose al señalar que en el fondo el devenir no es el revés del ser. “La propensión hacia el porvenir y el ‘al-encuentro-de-sí’ contenidos en el impulso marcan un ser encomendado a un recorrido”. El impulso es creador, pero irresistible. “El cumplimiento de un destino es un estigma del ser: el destino no está del todo trazado, pero su cumplimiento es fatal. Se está en la encrucijada, pero hay que escoger. Estamos embarcados. En el impulso vital vamos hacia lo desconocido, pero vamos a alguna parte, mientras que en la evasión sólo aspiramos a salir” (Levinas, 1999: 81-82).

Salida del confinamiento que el *migrante-nómada* la experimenta *viajando* y *peregrinando*; mientras el Estado-nación cierra fronteras, el *migrante-nómada* las desestabiliza *saliendo* del aprisionamiento que encierra sus límites. Se desplazan

4)cursivas en el original

por pasajes intersticiales, conformando, de esa forma, subjetividades intersectantes (Bhabha, 1994: 17) e intercesoras. Subjetivaciones que hablan en lenguas, desde un espacio *Inter-medio*, desde el ENTRE que es un espacio comunitario. “Un pensamiento otro” se ubica en todos esos sitios y en ninguno de ellos, es un territorio de fronteras invisibles; un no-lugar de traducciones, “un pensar en lenguas”, según Khatibi, donde todos somos bilingües, o *multilingües*, como le gusta decir a Glissant. Es el amor ético en el sentido de Lévinas, en el que la interioridad del sujeto está habitada por la radical y anárquica referencia al otro.

Las mujeres inmigrantes quizás expresan como nadie esa intersección liberadora de los nómadas, porque ellas conjugan el sexo -como emancipación- con el peregrinar. En definitiva, el deambular de la subjetivación que no conforma sujetos sino devenires migratorios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, G., *Borderlands/ La frontera, The New Mestiza*. San Francisco, Spinters/ Aunt Lute, 1997.
- BHABHA, H. K.: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002.
- BRAIDOTTI, R., *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Roma, Donzelli, 1995.
- BRAIDOTTI, R., “Un ciberfeminismo diferente”, *Creatividad Feminista/Artículos*. Internet. 7-11-01. <http://www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm>, 2002.
- BUTLER, J., *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- DELEUZE, G., *Conversaciones*. Valencia, Pre-textos, 1996.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1995.
- DELEUZE G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1996.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2000.
- DERRIDA, J., *Dar el tiempo, la moneda falsa*. Barcelona, Paidós, 1995
- DERRIDA, J., *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975.
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad, tomo I, La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI Ed., 1980.
- FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*. Madrid, La piqueta, 1982.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas. México, siglo XXI*, 1986.
- FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós, 1988.
- GLISSANT, É., *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona, Del Bronce, 2002.
- GÓMEZ PEÑA, G., “El barrio virtual @ la otra frontera” en *ZoneZero* <http://www.zonezero.com/magazine/articulos/gomezpena/gomezpena.html> 9 de septiembre de 2002.
- GUATTARI, F., *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
- HARAWAY, D. J., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1991.

- HARDT, M. y NEGRI, A., *Imperio*. Barcelona, Paidós, 2002.
- IBÁÑEZ, J., “Prólogo” en M. Maffesoli *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona, Icaria, 1990.
- JAMESON, F., *El postmodernismo y lo visual*. Valencia, Episteme, 1997.
- JAMESON, F., *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, Trotta, 1996.
- LÉVINAS, E., *De la evasión*. Valencia, Episteme, 1999.
- MAFFESOLI, M., *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona, Icaria, 1990.
- MARTÍN BARBERO, J., *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- ORTIZ, R., “La modernidad- mundo: Nuevos referentes para la construcción de las identidades colectivas” en *Son de tambora*, <http://www.comminit.com/la/lacth/sld-5147.html>, 2004
- SAID, E., *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- SILVA, V., “Los nuevos escenarios epistemológicos de las teorías de la comunicación: incursiones en torno al posestructuralismo y al marxismo” en *Redes.com*. Sevilla, Anuario del Instituto Europeo de Comunicación y Desarrollo, 2003.

CELIA VIÑAS: POESÍA, PEDAGOGÍA Y COSTUMBRISMO EN ALMERÍA

M.^a Jesús Soler Arteaga

Entusiasta y emprendedora capitana de todo lo que la Almería cultural de nuestro tiempo está haciendo desde que ella vive allí. Sus poemas a los niños, sus ilusionados poemas de amor son una lección de alegría, de fe, de esperanzado caminar por la gran tierra de una cordialidad sin equivalentes.

Si en el mundo existe alguien capaz de hacerlo todo con un absoluto fervor poético, de entregarse hasta la exahustación a una obra de arte, a una empresa de cultura, de divulgación literaria o defensa de los valores eternos se llama Celia Viñas. Criatura irradiante, comunicativa, es autora de una poesía en verso y en prosa, llena de sensibilidad (Conde, 1970: 11).¹

1. CELIA VIÑAS.

Celia Viñas Olivella nació en Lérida en 1915 y falleció en Almería en 1954. Su infancia y juventud transcurren en Palma de Mallorca y en Barcelona donde comenzó sus estudios de Filosofía y Letras que se vieron interrumpidos por la Guerra Civil y que terminó en 1941. Entre sus profesores universitarios cabe destacar a Rafael Lapesa, a Ángel Balbuena Prat y a Guillermo Díaz Plaja, que en 1976 se encargó de realizar una antología de la producción poética de la que había sido su alumna para la colección Adonais. Durante estos años de carrera Celia amplió su formación realizando cursos muy variados, entre los que destaca el de Literatura italiana en Instituto Italiano de Cultura, y asistiendo a actividades culturales como conciertos, conferencias, exposiciones, etc².

A su llegada a Almería en 1943, tras obtener la Cátedra de Lengua y Literatura con el número 1, habiendo elegido ella misma el destino de esa cátedra, se encontró con una ciudad provinciana, que sufría las consecuencias de la posguerra, sin universidad y sin vida cultural. Desde su juventud Celia Viñas demostró un extraordinario interés por la cultura, asistiendo en Barcelona a todos aquellos eventos que podía. La situación de la ciudad andaluza lejos de desanimarla supuso un estímulo que la incitó a ser ella quien promoviese distintas actividades que dieron a Almería un brillo sin precedentes que lamentablemente no se mantuvo tras su desaparición.

Siendo catedrática de instituto cursó la carrera de magisterio, puesto que su

1) Con estas palabras definía Carmen Conde a Celia Viñas en el capítulo dedicado a esta autora en su libro *Poesía femenina española viviente*.

2) Información obtenida de la biografía más completa existente sobre la autora *Celia Viñas: Personalidad y Actividad Pedagógica-Cultural en Almería (1943-1954)*, que recoge numerosos documentos obtenidos en diversos archivos, tales como partida de nacimiento, certificados de notas, correspondencia, etc., y especialmente de las notas autobiográficas enviadas por la autora a la revista *Estafeta Literaria* y reproducidos en la *Antología lírica* de la colección Adonais.

verdadera vocación era la enseñanza, de hecho comentó en alguna ocasión que habría deseado ser maestra de párvulos, como lo recoge Arturo Medina en el prólogo al libro de cuentos infantiles *Primer botón del mundo y 13 cuentos más*. En 1944 le ofrecieron la jefatura de estudios del instituto, cargo que aceptó a su pesar; más tarde rechazó una plaza en la universidad por quedarse en su instituto.

Quienes la conocieron no han dudado en transmitir ya sea en sus artículos o en las conversaciones mantenidas con sus biógrafos el carisma y la personalidad entusiasta nuestra autora, siempre volcada en acercar la cultura a sus alumnos y a la que desde 1943 ella había convertido en su ciudad. Suelen coincidir siempre en definirla como una mujer abierta, vital y aperturista, quizás excesivamente aperturista y avanzada para aquellos años y sobre todo en una capital como Almería, en la que rápidamente despertó entusiasmos y recelos en determinados sectores, Fausto Romero reproducía en un artículo titulado “La señorita Celia”, como la llamaban cariñosamente sus alumnos, su opinión al respecto del rechazo inicial que despertó su presencia: “Y lo más grave no ha sido tener enfrente a algunos compañeros de Claustro, sino a un buen sector de la burguesía local, que no criticaba tanto mi manera de enseñar cuanto a mi forma de ser, práctica sincera, anticonvencionalista, Libre, espontánea... Y todo por haber llevado a la práctica lo que muchos, reprimidos, desean hacer y no hacen porque están encorsetados por los usos burgueses, por prejuicios absurdos” (Naranjo, 2001: 55-56).

A propósito de esta forma de tratamiento reconocida como cariñosa por sus alumnos en sus múltiples intervenciones en periódicos y revistas o como informantes de María Adela Naranjo (2001) para la realización de su biografía, debemos detenernos a pensar en el profundo impacto que supuso la llegada de Celia a las aulas almerienses, ella que sentía un extraordinario amor por los niños, a los que dedicó algunos de sus libros, una clara vocación docente y un entusiasmo contagioso que supo transmitir a sus alumnos, muchos de ellos animados por Celia se dedicaron a las artes, y la relación con ellos no se interrumpió una vez finalizada su etapa escolar, son muy numerosos los ejemplos de la correspondencia mantenida con ellos y de su dedicación al arte: Josefa Carretero, Tadea Fuentes, Gabriel Espinar, Cantón Checa, Luis Cañadas o Agustín Gómez Arcos y la colaboración en obras, por ejemplo en una obra teatral con la mencionada T. Fuentes.

Su participación en la vida cultural se dejó sentir en todas las actividades preparadas por el instituto y por el Ayuntamiento, especialmente en las conferencias organizadas por la biblioteca Villaespesa en las que ella actuó en muchas ocasiones como presentadora así como en la prensa local.

Su fallecimiento el 21 de junio de 1954, a penas un año después de casarse con el también profesor Arturo Medina, cuya labor de edición de sus obras inéditas es inestimable, no sólo truncó la vida de una persona extraordinaria, sino también la obra de una magnífica autora y la labor de una docente volcada en su trabajo y de animadora cultural como no ha habido otra en Almería.

Pese a su prematura muerte Celia dejó una amplia producción que discurre por distintos géneros. En poesía destacan: *Trigo en el corazón* (1946), *Canción tonta del*

sur³(1946), *Del foc i de la cendra* (1952), *Palabras sin voz* (1954), *Como el ciervo corre herido* (1955), *Canto* (1964), *Poesía última* (1979). Entre la narrativa de ficción hay que destacar *El primer botón del mundo... y 13 cuentos más* (1951), el libro de relatos con el que consiguió el accésit al Premio Nacional de Literatura y las dos novelas publicadas póstumamente por A. Medina, *Tierra del Sur* (1945) y *Viento levante* (1946). También hay que destacar la biografía de Cervantes, *Estampas de la vida de Cervantes* (1949). Por último hay que resaltar como venimos diciendo sus conferencias y presentaciones así como su participación en diversos periódicos y revistas locales como *Yugo, De 9 a 19*, en el Folleto de la Asociación de la Prensa de Almería, *Pajaritas de Papel, Horizontes*, etc. Entre las revistas literarias mencionaremos su colaboración en revistas como *Caracol*, cuadernos literarios de los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, en el número 7-8 de la revista *Mediterráneo*⁴ y la publicación de un libro en la colección que dirigieron los fundadores de la revista *Ifach*.

2. ALMERÍA EN SU OBRA

Al acercarnos a la figura de Celia Viñas llama enormemente la atención la elección de Almería como destino tras sus oposiciones y aún más la elección, como destino definitivo, de esta ciudad pequeña, provinciana, tan distinta de Barcelona, el lugar en el que se había formado y en el que sin duda sus inquietudes culturales se habrían visto satisfechas con una oferta mucho más rica y variada. El objetivo de esta comunicación será por tanto establecer el motivo de esta preferencia y analizar la aparición de la ciudad en su obra. María Adela Naranjo (2001) concluye su reseña biográfica, a la vista de todos los datos recogidos y de todas aportaciones de conocidos, alumnos y amigos de Celia con los que se puso en contacto, diciendo:

De acuerdo, pues, con estas reseñas, cabría asegurar que Celia se enamoró de Almería, de sus tierras, de sus gentes, especialmente de sus gentes, especialmente de sus jóvenes. Y es este amor, ese sentir latir de Almería y los almerienses en su corazón, lo que hizo que fuese, para la Almería de aquellos tiempos difíciles de las posguerra, una palanca capaz de mover a buena parte de su juventud, excitándola por los senderos del hacer diario, con los ojos puestos en un futuro ilusionado.

Pronto Almería se acostumbraría a una Celia que escalaba los peldaños más difíciles para conseguir que “su ciudad” saliera del mutismo en que muchos años lo había estado, y en contrapartida la sociedad almeriense -Almería- le abría las puertas en la aridez de su paisaje. (Naranjo, 2001: 53)

Este amor que se desprende de su actividad y de su implicación real en todos los eventos culturales pueden explicarse teniendo en cuenta en primer lugar unas palabras de la propia Celia escritas en una carta a G. Espinar, recogidas por M. A. Naranjo, en ella decía: “Yo tengo un paraíso perfecto el de mis soledades, mis versos, mis libros, mis rosas, mi armónica y mi ventana...Ah! y mi botecillo y mi isla dorada frente a la

3)Poemario para niños.

4)Fanny Rubio (2003) indica que ese número se abrió con una dedicatoria al eterno femenino y que en el participaron Ester de Andreis, Remedios de la Barcena, Dolores Catarineu, Alfonsa de la Torre, Carmen Conde, Concha Espina, María Alfaro y Eulalia Galvariato. Además advierte en una nota que las autoras estaban marginadas de las secciones y que era habitual en la prensa literaria de la época que las mujeres aparecieran en números especiales.

caleta” (Naranjo, 2001: 60). En segundo lugar reseñaremos la opinión de Guillermo Díaz Plaja expresada en la introducción de la *Antología lírica* que preparó, para Díaz Plaja la razón residía en: “el no salirse de su ambiente paisajístico mediterráneo; el ambiente paisajístico que respiraba en Mallorca. Hay, pues, una unidad de sentido, unas coordenadas parecidas...” (Viñas, 1976: 6)

A estas dos referencias espaciales habría que sumar, la personalidad de Celia entusiasta y aperturista, probablemente otra ciudad hubiera colmado sus expectativas y su gusto por las artes; sin embargo es posible pensar que Almería cautivó a Celia no por lo que la ciudad le ofrecía a ella, sino por lo que ella podía ofrecerle a la ciudad: su trabajo, su esfuerzo, su entusiasmo, su vitalidad, su cultura, su visión del mundo, su vida en definitiva.

Nos detendremos por tanto en dos aspectos fundamentales en su obra: las referencias a Almería, a su paisaje y a sus gentes, y también al mar Mediterráneo. A partir de ambas referencias espaciales es posible adentrarse en buena parte de la producción de nuestra autora, para ello nos fijaremos principalmente en su poesía y sus artículos, aunque hay que advertir que la presencia del mar es patente en toda su obra, por ejemplo en los cuentos infantiles recogidos en *El primer botón del mundo y 13 cuentos más*.

El tratamiento del espacio y sus funciones en la literatura han sido objeto de numerosos y esclarecedores estudios, en los que se ha puesto de manifiesto el importante papel que juega no sólo como marco, sino como organizador y estructurante textual. Estos aspectos han sido ampliamente abordados desde la fenomenología poética, recordemos los tratados clásicos de retórica en los que se abordaba el estudio de tópicos o lugares comunes, desde la narratología y actualmente en la formulación de la teoría del emplazamiento. Estas son las consideraciones que tomaremos como punto de partida en nuestro análisis de Almería en tanto que ciudad mediterránea en la obra de Celia Viñas.

El espacio, como afirma Gilbert Durand, es una forma ‘a priori’ de la imaginación en la que las categorías de la fantástica se integran “dándole sus dimensiones afectivas: elevación y dicotomía trascendente, inversión y profundidad íntima y, por último, poder infinito de repetición” (Durand, 1982: 394).

La manera que tenemos de aprehender el mundo y la realidad parte de conceptos y referencias espaciales, nuestra concepción del mundo es topológica, incluso el tiempo es aprehendido desde una perspectiva topológica. Por otra parte, debemos tener en cuenta el concepto bajtiniano de cronotopo, según el cual espacio y tiempo no son dos categorías independientes, sino que conforman un único concepto indisoluble, puesto que el individuo está sujeto a unas determinadas coordenadas espacio-temporales que se exigen mutuamente. Estas consideraciones son tomadas como punto de partida para formular la teoría del emplazamiento, que, como explica Manuel Ángel Vázquez Medel, arroja luz sobre los estudios espaciales puesto que: “... esa estructura de emplazamiento no se limita a ubicarnos externamente; no es algo accidental sino, precisamente, el marco, el horizonte, el escenario en el que se dibuja lo esencial, pero ya hecho nuestro, formando parte de nosotros. Estar emplazado es, pues, también sentirse instados a dar una respuesta, un testimonio, en un determinado lugar y tiempo” (Vázquez Medel, 2000: 124).

Esta idea de emplazamiento se relaciona con el concepto de emplazamiento o mejor dicho de imposición heideggeriano, y más aún con el concepto de compromiso, si estar emplazados es, como decíamos, sentirse instados a dar una respuesta, un testimonio; éste sólo puede darse asumiendo ese estar en un lugar y un tiempo determinado. Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1993: 78) explica la noción de compromiso en literatura: “El hombre, según Heidegger, no es un receptáculo, es decir, una pasividad que recoge datos del mundo, sino un estar-en-el-mundo, no en el sentido espacial y físico de estar en, sino en el sentido de presencia activa, de estar en relación fundadora, constitutiva con el mundo”.

Esta presencia activa se deja ver en muchos de sus poemas a lo largo de toda su obra, la descripción de los paisajes y los lugares en los que la autora se encuentra juega un papel fundamental, mencionaremos como ejemplo el poema “Salvador Dalí desde Almería” (1953) en el que hay referencias explícitas al espacio: “Si el espacio es espacio y más espacio / y falta un no sé que en el horizonte / que solloce la tarde sosegada / y olvide la pureza de la arista...” (Viñas, 1976: 65). Sin embargo si hay un libro en el que Almería aparece cantada y retratada es en *Palabras sin voz* (1953), no son los primeros poemas escritos cuando Celia está recién llegada, por tanto no se trata de la primera impresión causada por el paisaje que acaba de descubrir, sino que se publican una década después cuando la autora se siente ya plenamente almeriense:

Almería

Toda tu dulce serranía, madre,
sobre mis labios quietos silenciosos,
no puedo cantarte, tierra mía...
resbala tu hermosura perseguida
sobre mi lengua y no puedo cantarte... (Viñas, 1976: 59)

En estos primeros versos con los que se inicia el poema, la autora se refiere a la ciudad como ‘madre’ y ‘tierra mía’ dos apelativos cargados de sentido y de sentimiento, porque se reconoce ya como parte de Almería, y porque hay una clara referencia telúrica. A la vez que afirma la imposibilidad de cantarle, esta afirmación que podría entenderse como un tópico poético: la imposibilidad de cantar a lo que se ama, la inefabilidad del lenguaje o incluso como una suerte de falsa modestia, sin embargo la imposibilidad de Celia parte una serie de sentimientos contrapuestos, de un lado ese reconocimiento de la tierra como madre y de la afirmación que hace en los versos siguientes: “Mi sangre sabe a ti, a la verdura / que te falta, [...] Me amenazas belleza y perfecciones. (Viñas, 1976: 59)” La Almería que Celia va a cantar no es verde y no va a hablar de su belleza y su perfección, sino de todo lo contrario, de lo que angustia, silencio y hace llorar a la poeta:

Besa el mar cada aurora y cada cielo
en mi gemir de animalejo absurdo
que arranca el corazón de las montañas
y lo ajusta al silencio de mi pecho,
en mi llanto, ¡ay!, antiguo como el astro

que solloza la ausencia del Señor
 en esta tierra muerta, hueso y cielo,
 donde el hombre se tiende sobre el polvo
 y ciega su mirada en las raíces
 del árbol del mañana... (Viñas, 1976: 60)

La oposición entre tierra y mar presente siempre en la obra de Celia, la tierra seca, yerma, muerta frente al mar, el agua, la fertilidad, la vida. Almería bañada por el mar es estéril y está muerta, es una tierra dejada de la mano de Dios, una tierra sin futuro. La presencia de Dios es un hecho constatable en toda la obra de Celia Viñas, y muy especialmente en el poemario de 1955 *Como el ciervo corre herido*; sus invocaciones son constantes y pueden explicarse por las profundas convicciones que tenía la autora, así como por el hecho de que la presencia de Dios es una constante en la poesía del medio siglo, así lo explica Manuel José Rodríguez (1977)⁵.

Más adelante la autora continúa desarrollando esta idea con una hermosa metáfora no exenta de crudeza en la que el cielo se identifica con un ave de rapiña que se cierne sobre Almería que es: “tierra carroña, podredumbre / de una tierra frutal que el hombre ignora / en el camino del ayer remoto. (Viñas, 1976: 59)” Estamos ante una tierra sin futuro y cuyo pasado es ignorado, una tierra baldía como la que cantaba el poeta, una tierra abandonada cuya situación causa dolor, así concluye su poema volviendo a reiterar la imposibilidad de cantarle: “No puedo, no, cantarte, tierra mía, / que en mi canto me sobra esta tragedia y me falta pulmón para tu grito, / dolorosa Almería abandonada.” (Viñas, 1976: 59)

Igualmente duro es el poema titulado “Río Almanzora” en el que aparecen las mismas referencias a Almería como tierra yerma, pedregosa, desértica, en la que abundan las referencias que reiteran su estado y en el que no deja de llamar la atención de nuevo la relación que se ha establecido entre la autora y la ciudad de la que dice

5)Dios, como tema poético, ha sido tratado abundantemente en la lírica española, pero especialmente desde 1939 se puede observar de nuevo un vivo interés en los autores, como han puesto de manifiesto algunos estudios temáticos. Manuel José Rodríguez afirma: “A partir de 1939, el tema de Dios resurge, se remoja y vuelve a ser abordado en la obra de un número considerable de poetas con interés verdadero y ajeno a consignas equívocas o actitudes retóricas, si bien hubo y hay de todo en la producción de la época.” (Rodríguez, 1977: 12)

Entre los autores y generaciones de posguerra estudiados, M.J. Rodríguez dedica especial atención a la generación del 36 por ser la que reanudó el diálogo poético con Dios, el autor lo explica de este modo:

La paradoja, la antítesis, lo inexplicable, surgen en la lírica imprecatoria con un trasunto angustioso auténtico, desgarrador, que tiene de atractivo lo que no puede tener de inédito; y sí discrepa en el tono y en la actitud que la anima, coincide con la poesía más esperanzada en tributar al canto un sentir doloroso. En ambos grupos, la fe en Dios no instala al hombre cómodamente en una existencia libre de zozobras y vicisitudes que son patrimonio de todo mortal, ya sea creyente o no. El fenómeno lírico con trasfondo de creencia agónica se debate realmente entre la visión esperanzada y la de un vago escepticismo que registra diversidad de grados. (Rodríguez, 1977: 235-236)

“Se me muere...”, este dativo de interés al comienzo no es gratuito y evidencia la implicación de Celia con la tierra:

Se me muere esta tierra entre las manos
con vocación de luna deshojada,
cementerio de cumbres, tierra dura
donde sólo las rocas sueñan sangre
y los barrancos humedad de axila,
adelfares sobre esta inmensa tumba
de la tierra maldita que agoniza,
que masca piedra y bebe piedra,
polvo que come polvo y polvo muerde... (Viñas, 1976: 63)

Muy significativo es también el poema titulado “Y yo buscaba...” escrito en catalán originalmente y traducido por Aurora de Albornoz, se compuso en 1953 y en él se establece un diálogo con un tú que bien podría ser un tú amoroso, que se refiriese a su marido, o quizás, y más probablemente por las referencias espaciales, a Almería:

Y yo buscaba...
buscaba una forma
para reflejarme
y sentirme limitada.
Y el horizonte puro y blanco
me abrió sus brazos.
¡Oh camino sin meta,
sin principio ni fin!
Y yo era yo,
y buscaba un tú
para concretar la anchura
de mi alma,
indeterminada
difusa
como un espacio.
Y caminaba por la tierra.
Humildad. (Viñas, 1976: 79 y 81)

Celia buscaba un lugar donde ser ella misma, donde realizarse como persona y ese lugar lo encontró en Almería. La autora catalana no puede cantar a una Almería sureña, y constantemente la compara con Castilla, porque lejos de encontrar una tierra donde los tópicos y el tipismo asociados indefectiblemente al sur afloran y se enraizan, ella encuentra una tierra estéril, reseca y dejada de la mano de Dios. Esta misma visión se traslada a otras ciudades andaluzas es el caso del poema titulado Córdoba, en el que la situación de Almería es la de Andalucía:

Córdoba, sí, derrama tu cimiento

sobre el dolor de toda Andalucía,
 adelfares perdidos en el viento,
 roncós barrancos de la serranía,
 arenal de las playas ¡qué lamento
 gota a gota tu sangre, ciudad mía! (Viñas, 1976: 19)

Fernando Ortiz en las palabras liminares que acompañan a una selección en la que reúne algunos de sus ensayos acerca de poetas andaluces, presta especial atención a la huella que el destierro ha dejado en ellos desde el romanticismo hasta nuestros días, ya sea a causa del exilio o de la emigración; al mismo tiempo incide en la ambigua relación establecida entre estos autores y su tierra, que propicia la evocación de esta tierra que nunca les perteneció y que resulta ‘irreal y fantasmagórica’; y afirma que no “es casual que el poeta entone su canto con voz elegiaca -en la que con frecuencia late el mismo hondo lamento resignado de los cantos del pueblo- o bien prefiera negar la realidad por medio de fantasías compensatorias, creando mundos edénicos e irreales” (Ortiz, 1995: 20), apoyando esta hipótesis en un origen común “la realidad insatisfactoria de Andalucía”. Esta misma actitud se puede observar en los poemas de Celia que estaba inmersa en esta realidad insatisfactoria y que tal vez por no ser almeriense, aunque se sintiera así, era capaz de mirar con cierta distancia a su ciudad

Frente a estas imágenes mortecinas los poemas en los que aparece el mar como escenario se llenan de vida; así el mar se convierte en el único escenario donde es posible que se desarrolle el amor, esto sucede por ejemplo en el poema “Décimas al amor niño vestido marinero”:

No sé dónde tu velero,
 piloto de azúcar fino,
 ni en qué prado submarino
 navega más marinero,
 más salado y pinturero.
 Las rutas de mi albedrío
 esperan a tu navío
 mareadas de esperar.
 Capitán, mira en la mar
 las Islas del Amor Mío... (Viñas, 1976: 127)

Un poema cargado de sensualidad, donde la mujer naufraga y es enterrada en una playa de arena donde encalla el barco su amado, la autora recurre a metáforas e imágenes de gran belleza que presentan un sutil erotismo rebosante de ternura. El mar al que canta Celia es el Mediterráneo que la ha acompañado desde su niñez, Celia creció mirando al mar, admirándolo, identificándose con él, Manuel Ángel Vázquez Medel explica en su artículo “Escritoras atlánticas y escritoras mediterráneas” la importancia de estas metáforas en la construcción de los discursos de las mujeres:

Nos gusta pensar que las metáforas etimológicas que se encuentran en la noción de lo Mediterráneo (el espacio acuático y fluido en medio de las tierras que lo

circundan) y lo Atlántico (la fuerza de los atlantes que sostienen el peso del universo, al tiempo que esa isla mítica rodeada de océano) están también en la base misma, en las raíces (o rizomas) de los empeños discursivos de las mujeres que han acometido la tarea de escribir e inscribir, en (a través de) su escritura, su cuerpo (tantas veces negado), su deseo (casi siempre forzado y violentado), su identidad (construida desde fuera y estereotipada, falseada)... En efecto, se trata de la construcción de un nuevo territorio, de un *interland*, de un espacio humano en el territorio abierto de una nueva humanitas) caracterizado por el *in-between* más que por la lógica de la exclusión y de las fronteras (Vázquez Medel, 2002: 10-11)

Esta imagen del prado submarino, mediterráneo, se repite en otros poemas, es el caso del titulado “La verdad”, en el que el mar no es sólo un escenario sino que es personificado y se convierte en un juez que odia las palabras y actúa rompiendo unas y salvando a otras, las que son verdaderas: ¡Oh, prado submarino, qué cosecha / de verdades eternas y triunfales, / de acantilados, playa y superficie!, / más hay que bucear hondo, muy hondo, / y canta el corazón en tu garganta... (Viñas, 1976: 36). Esta imagen del prado submarino contrasta con la sequedad de la tierra almeriense devastada, pero también vuelve Celia a usar en los poemas de contenido religioso, como por ejemplo en “El alma”, la imagen del mar como muerte conectando sus versos con los de J. Manrique. “...el otro mar incógnito y nostálgico /que ocultan caracolas y pechinas / furiosas ramas de coral y adelfas, /flores de un mar feliz que es tu mortaja... (Viñas, 1976: 96)

La presencia de Almería y del mar no se limita únicamente a la poesía, sino que está presente en toda la obra de Celia y es especialmente significativa en sus artículos, como indicábamos antes. Hasta el momento nos hemos referido a ellos como artículos aunque sería necesario tener en cuenta la distinción que hace J. Gutiérrez Palacios: “Acaso conviniera diferenciar netamente el artículo periodístico de la crónica y la diferencia esencial entre ambos géneros es la siguiente: la crónica es esencialmente noticiosa, el artículo puede no serlo. Quiere decirse que se puede escribir un artículo sobre un tema actual o interesante sin necesidad de que el núcleo de ese artículo sea la noticia; puede serlo, pero no siempre lo es” (Gutiérrez Palacios, 1984: 191). Por otra parte, no sólo se trata de crónicas, también encontramos reseñas, conferencias e incluso artículos de opinión con la estructura de una carta que se publicaron en algún periódico; no insistiremos en la clasificación genérica por dos motivos: en primer lugar porque en la antología, que hemos manejado *De esto y aquello* preparada por A. Medina, todos estos textos son considerados como artículos y en segundo lugar porque lo que más nos interesa es la visión que se da de Almería en ellos.

En estos textos a diferencia de los poéticos la autora deja que el costumbrismo y el color local salpique sus textos, muchos de ellos publicados en el periódico *Yugo*, el único existente en la capital y en los boletines de las Cofradías, pero también en sus conferencias en la Biblioteca Villaespesa y en otros publicados en otras ciudades. Son textos en los que nos sorprende en ocasiones la crítica y la queja de Celia hacia la situación cultural en Almería, un buen ejemplo son textos como “De la historia que no se escribe. Notas de teatro en el Cervantes” en el que hace una crónica de

espectáculos y destaca el carácter conformista de los almerienses que aplauden obras de escasa calidad, y otros como “Reseña mensual de la vida poética de Almería”:

No arraiga en nuestra ciudad el grupo poético porque falta la figura venerable que sea la hoguera del buen corazón y el consejo limpio. Y como nos falta una revista poética... Madrugan los poetas como las almendras y no cuajan. Recuerdo, no hace muchos años un recital de un grupo de poetisas en la Granja Balear organizado por la primera tertulia indaliana, allí se leyeron cosas buenas y muy prometedoras. (Viñas, 1995: 28)

El periódico local -único- “Yugo” ofrece de vez en cuando a sus lectores en la “Página del hogar” -¡ay la poesía metida entre modas y recetas de cocinal- poemas con firmas de autores locales y alguna selección curiosa. Por ejemplo, un buen soneto de Panero y, otro día, un fragmento de “Las ermitas de Córdoba” -¡histórico!- (Viñas, 1995: 29-30)

Ambos fragmentos pertenecen al texto “Reseña mensual de la vida poética de Almería” en el que la autora dibuja el desolado paisaje cultural de la ciudad, que carece de prensa cultural hecho que sin duda le dolía más de lo que expresaba en estas líneas y en el que se centraba en la falta de un grupo poético en la ciudad que tuviera continuidad y destacaba que sólo había dos autores con un libro publicado.

Otro aspecto interesante que también puede observarse en estos textos es la comparación constante de Almería con Castilla y con Andalucía, para Celia el paisaje y los usos de esta capital la asemejan más a Castilla que a Andalucía y sobre todo dentro de Andalucía, la comparación entre Sevilla y Almería es recurrente. En el primer texto que abre esta antología “Poesía castellana, poesía andaluza y Almería” nuestra autora está reflexionando sobre Castilla y la literatura pero inevitablemente sus reflexiones la llevan a comparar las dos ciudades andaluzas: “Almería es fina y señoril. Tiene un pasado. Y parece cansada. Sobre sus cerros cárdenos unas almenas, La Alcazaba. Castillo al fin. Sobre su firme desnudez el cielo. El cielo que se asoma por las ventanitas de los monasterios. Almería es castellana o andaluza como la Sevilla de Bécquer...” (Viñas, 1995: 14). Para terminar con la conclusión de que Almería es castellana, Almería es desierto como rezan los versos de un profesor de letras que se queda en la ciudad, ¿un compañero de instituto o quizás un trasunto de sí misma?: “En el desierto de tu angustia mansa / mi palabra en simiente de ternuras...” (Viñas, 1995: 15).

No es este el único caso en “Han sido ustedes multadas”, crónica de un viaje organizado por la profesora a Sevilla, para que sus alumnos conocieran la capital y la visita obligada al monumento a Bécquer en el Parque de M.^a Luisa, contrapone Almería y Sevilla, la ciudad de provincias y la ciudad populosa: “Entre los libros de las muchachas un rosario. Ciudad de provincias Almería. Las niñas sueñan en aquella Sevilla populosa donde nació su Gustavo Adolfo. Suena un timbre lejano. Va a comenzar la clase. Y durante una hora las oraciones adverbiales... ¡Qué pena Señor!” (Viñas, 1995: 16). Incluso la celebración de la feria es motivo para una nueva alusión, así en el artículo “El cartel de feria” dice: “Así el cartel de Feria de agosto. Que no es feria de abril. Que es de agosto. Cielo y cielo y cielo. Y el mar. Y el barquito velero y

las cuatro gaviotas aventureras y domésticas, libres y encadenadas a la hermosura sin límites del puerto” (Viñas, 1995: 21). El cartel anunciador de la feria que ella presentó y reseñó en el folleto de la asociación de la prensa es de nuevo la excusa perfecta para acordarse de nuevo de Sevilla y subrayar que esta feria no tiene nada que ver la de la capital y eso se ve hasta el cartel anunciador que se centra en el puerto, motivo que no deja de ser extraño para quien conozca los carteles anunciadores de la feria de Sevilla.

Llegados a este punto cabe preguntarnos cómo es el lugar en el que se encuentra Celia, los adjetivos empleados por ella hasta el momento no acaban de pintarla completamente, es fina, señorial, provinciana, está cansada. Sus descripciones nos presentan como en el caso de “Han sido ustedes multadas”, un lugar donde el tiempo parece detenido como en una postal, las palmeras, el cielo azul, las calles estrechas, la torre de la iglesia; no es éste el único caso en “Carta a un amigo que vive lejos del mar, explicándole del puerto de Almería y de la virgen del Carmen”, dice: “Voy a explicarte ¿sabes? Sí voy a explicarte de mi ciudad y de su vida. Mira... Nuestra ciudad, de nombre tan dulce de uva y danza, desciende gozosamente hacia el mar desde los cerros altos, duros, amarillos de historia, con castillos, ruinas, estrellas y nombres propios” (Viñas, 1995: 30). En este texto vemos un paisaje que prácticamente nos remite hasta Castilla, pero Almería no es Castilla porque tiene mar y el azul del Mediterráneo es el que la rescata de la aridez de la tierra, de los castillos y las ruinas. Esta idea se reafirma en el siguiente fragmento de “Carta desde Almería”:

Almería es una de estas ciudades donde no pasa nada y donde, bajo la paz de su vivir rebrama una potencia sorprendente. No es una ciudad tranquila. Es, quizá, una ciudad triste, melancólica, que el mar no consigue vulgarizar... (Viñas, 1995: 32)

Su historia es, desde la Prehistoria a la “Biblioteca Villaespesa”, una constante interrupción de momentos extremadamente vitales que se agotan de una manera más o menos trágica. Almería no es una ciudad como Troya es una sucesión de ciudades en un mismo espacio geográficamente más o menos localizado. (Viñas, 1995: 33)

Muy amiga tuya, ahora y siempre, desde Almería en el Mediterráneo. (Viñas, 1995: 36)

En estas líneas Celia define perfectamente la ciudad y lo que piensa de ella: se trata de una ciudad donde no pasa nada, incluso triste que sin embargo es rescatada por el mar, de hecho la despedida es muy significativa Almería está en el Mediterráneo, la ciudad es inseparable del mar ese mar que tanto amaba la escritora y que por ende la hace amar a Almería.

El mar es el protagonista de otros textos, como por ejemplo “El faro”, en el que narra una excursión con sus alumnos al faro de la ciudad, Celia quería enseñarles el mar y que aprendieran a no temerlo como no lo temía ella: “Yo quería que los niños vieran la luna sobre el mar y que leyeran a Gabriel Miró. Vamos al Faro. Vamos a ver el Faro por dentro. La ciudad, nuestra ciudad es pequeña. Sus distancias son de casa de juguete. El Faro creen que está lejos, en el confín del mundo conocido, peligroso. No hay cariño por el mar y el mar es peligroso como de naufragio” (Viñas, 1995: 19).

También son constantes las referencias al barrio de los pescadores, al que dedica varios textos del titulado “Donde viven los pescadores”, fijaremos nuestra atención en dos fragmentos. En el primero vemos una metonimia, la parte por el todo, las casas de los pescadores son la ciudad entera porque están al lado del mar: “Son chicas las casas, como tarugos de construcción infantil. Pero estas casas son Almería[...]” (Viñas, 1995: 27) En las líneas siguientes explica esta idea y vuelve a insistir en su amor por el mar: “¡Tanto sol y tanta luz frente al mar, donde las barcas son una cuna donde dormir la vida, donde soñar la muerte! Envidia de la casa chicha y buena donde la mujer cose. Las esquinas recortadas como un cuchillo de vientos. Con biseles que parecen proas de aventura. ¡Y encallar en el buen amor!” (Viñas, 1995: 27). Celia envidia estas casas al borde del mar, recordemos la carta enviada a G. Espinar, la referencia al mar y a la barca donde vida y muerte se dan la mano, como en los versos de Manrique.

Al comienzo de estas reflexiones apuntábamos las posibles razones del amor de Celia por Almería en este fragmento extraído del artículo “Los que no somos de Almería”, la propia autora nos da las claves:

No ser de Almería en Almería no tiene importancia. Aquí no hay forasteros. En otras ciudades se distingue escrupulosamente entre los hombres de la ciudad y de los forasteros [...] Almería se hace patria del corazón y, para muchos, es la ciudad media, dulce, soñada y ensoñada, donde el sosiego del vivir se cumple en la más grata soledad y el más escrupuloso silencio íntimo[...] Los que no somos de Almería sentimos a esta tierra, a esta patria de vocación tan nuestra, tan entrañablemente nuestra que hasta nos ruborizamos cuando un forastero nos pregunta extrañado si somos de Almería. Naturalmente que somos de Almería... (Viñas, 1995: 134-135)

Celia Viñas sintió la vocación de ser almeriense, de establecerse en la soledad de Almería, una ciudad tranquila adormecida en los brazos del mar, y por ende en su propia soledad, porque Celia era almeriense de corazón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1993): *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Gredos. Madrid.
- BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.
- CONDE, Carmen (1970): *Poesía femenina española viviente*. Bruguera. Barcelona.
- DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus. Madrid.
- ELIADE, Mircea (2000). *Aspectos del mito*. Paidós. Barcelona.
- GUTIÉRREZ PALACIOS, J (1984): *Periodismo de opinión*. Paraninfo. Madrid.
- NARANJO DÍAZ, María Adela (2001): *Celia Viñas: personalidad y actividad pedagógica-cultural en Almería*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería.
- RODRÍGUEZ, Manuel José (1977): *Dios en la poesía española de posguerra*. Eunsa. Pamplona.
- RUBIO, Fanny (2003): *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Alicante.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2000): “De escenario espacial al emplazamiento”, en *Sphera publica*. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Número 0. Murcia.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2002): “Escritoras atlánticas y escritoras mediterráneas”, en *Philologia hispalensis*. Vol. XVI/2.

VIÑAS OLIVELLA, Celia (1976): *Antología lírica*. Rialp. Madrid.

VIÑAS OLIVELLA, Celia (1995): *De esto y aquello. Artículos recopilados por Arturo Medina*. Instituto de Estudios Almerienses y Diputación Provincial de Almería. Almería.

NAWAL AL-SAADAWI, LAS MUJERES EGIPCIAS Y LA LITERATURA

*María Socorro Suárez Lafuente
Universidad de Oviedo*

La literatura egipcia como tal es casi desconocida en nuestro país, excepción hecha del Premio Nobel Naguib Mahfuz, pero la literatura escrita por mujeres en Egipto es una página en blanco más de nuestra cultura contemporánea. Sin embargo, desde la propia reina Hatshepsut y sus “Inscripciones en Obeliscos” las mujeres han estado presentes en la sociedad egipcia tanto en la literatura como en otros campos de la vida pública. Antes de centrar mi trabajo en Nawal al-Saadawi y otras autoras contemporáneas, tales como Salwa Bakú o Alifa Rifaat, quiero aportar algunos datos sobre la historia de las mujeres en Egipto, que hagan más comprensible la escritura de las mujeres que están haciendo cultura a nuestro lado hoy en día.

Después de las reinas fuertes, Hatshepsut, Nefertiti y Cleopatra, tan glosadas ya por el mundo occidental, vienen las esposas de Mahoma que fueron socialmente importantes por sí mismas, Khadija y Aisha. Khadija fue la primera esposa del profeta; era comerciante, independiente social y económicamente, y fue ella quien eligió a su marido, 15 años más joven que ella. Aisha fue la tercera esposa; era elocuente y crítica, dispuesta tanto a participar en la guerra como a luchar con la palabra donde y cuando hiciera falta. Un teólogo musulmán de la época, El Zobeir, dijo de ella: “Nunca he visto a nadie que supiera más de teología, medicina y poesía que Aisha”. Los avatares de la historia oriental y occidental y el desconocimiento generalizado de las lenguas y de la cultura de los países árabes hace que pasemos del mundo clásico a la modernidad para encontrar las claves de la literatura egipcia contemporánea escrita por mujeres.

A mediados del siglo XIX las mujeres egipcias se incorporan, al igual que en occidente, al mundo de los nuevos trabajos que propicia la revolución industrial; si bien deben llevar el velo, sí pueden trabajar en las fábricas. Ya en 1842 se reconoce su derecho a ejercer ciertas profesiones al establecerse una escuela de comadronas, y en 1873 se abre la primera escuela oficial para niñas. Poco más puedo yo aportar sobre las actividades sociales de las mujeres en esa época, pero sin duda fueron años de gran ebullición y evolución, porque su participación activa en la revolución de 1919, primera manifestación nacionalista egipcia, les gana el derecho a crear una federación, aunque no será hasta 1933 cuando se apruebe la primera legislación que protege a las mujeres trabajadoras; leyes que no van a revisarse para ser mejoradas hasta los años 50. A pesar de lo avanzado de la fecha, la situación legal de las mujeres no es mejor en algunas sociedades occidentales.

En 1923, Huda Shaarawi (1879-1947), pionera en el movimiento feminista egipcio, organiza el primer grupo feminista: Egyptian Feminist Union, que lucha por subir a los 16 años la edad mínima para casar a las niñas, también lucha por que se reformen las leyes matrimoniales y de divorcio, por que el velo sea abolido y se mejore

la sanidad. El movimiento no tiene mucho éxito debido a la falta de comunicación entre las escasas mujeres de la burguesía de la Unión Feminista y la amplia mayoría de mujeres pobres. Huda Shaarawi, que tuvo una vida política muy activa en el mundo árabe, publicó sus memorias como *Los años del harén: memorias de una feminista egipcia*. Es gracias a sus esfuerzos y a los de otras pioneras que en 1945 asistan varias delegadas egipcias a París al Primer Congreso Mundial de Mujeres.

En 1954 llega Nasser a la presidencia del país, después de la Revolución de Julio de 1952 contra la colonización británica. En 1956, cuando se lleva a cabo la nacionalización del Canal de Suez, Gran Bretaña, Francia e Israel atacan Egipto, momento en que las mujeres se organizaron en un Comité de Mujeres por la Resistencia Popular. Cuando el conflicto se soluciona, las mujeres son recompensadas con el voto; estamos en 1956. La Constitución de ese año les reconoce no sólo el derecho al voto, sino también a presentarse como candidatas en las elecciones nacionales y locales y en áreas que les habían estado vetadas hasta entonces. Ya en 1957 se sientan cinco mujeres en la Asamblea Nacional, y los años 60 serán muy positivos para las mujeres egipcias: en 1962 un Acta Nacional pedía que se asegurara la total igualdad de oportunidades. Pero la derrota de Egipto ante Israel en la Guerra de los Seis Días, en 1967, supuso una pérdida de autoestima para Egipto que trajo como resultado un deterioro de las relaciones sociales, y las mujeres se van a convertir en las víctimas propiciatorias de las frustraciones nacionales.

En los años 70, con la muerte de Nasser y la nueva política económica neoliberal de “puertas abiertas”, se acentúa el consumismo en el país y se agrandan las diferencias sociales. Esto, unido a la derrota militar sufrida, induce una ola de fundamentalismo religioso, lo que vuelve a propiciar el velo para las mujeres y que éstas sean recluidas en casa. Pero va a ser en el ámbito intelectual donde las mujeres sean más presionadas: se les desanima a que estudien y piensen, y se les naturaliza en su género como ciudadanas de segunda, sujetas a los designios patriarcales. Las autoras contemporáneas dejan amplias ilustraciones literarias de esta tragedia personal:

La amputación del clítoris, e incluso a veces de los órganos genitales externos, corre pareja al lavado de cerebro al que se somete a las chicas dentro de una calculada y despiadada campaña que pretende anular su capacidad de pensar, juzgar y entender. (al-Saadawi, Introducción a *La cara desnuda de la mujer árabe*:20).

Ya sabemos lo que es. Ya sabemos en qué reside nuestra tragedia. Hemos nacido de un sexo especial, el sexo femenino. Estamos destinadas a padecer la miseria y a vivir con una parte del cuerpo mutilada por unas manos frías, insensibles y crueles. (al-Saadawi, *La cara desnuda de la mujer árabe*:26-27).

Quizás sus libros le digan al médico que la culpa de mis males la tienen las moscas, pero yo sé quién la tiene. Todo viene de las lágrimas que derramé desde el momento en que mi madre me parió y me cogieron por los pies y vieron que era una niña. (Rifaat, “Los ojos de Bahiyya”. *Distant View of a Minaret*:7).

La Constitución de 1971 constituye un notable retroceso sobre la de 1956 para los derechos civiles de las mujeres, pues si bien proclama que todos los ciudadanos son iguales ante la ley, admite oficialmente diferencias en el grado de ciudadanía de las mujeres: si éstas quieren trabajar fuera de casa tienen que comprometerse a *cumplir*, además, con sus obligaciones en casa. Abundan los matrimonios arreglados por las familias y las novias niñas, y los hombres ejercen la tutela sobre sus esposas de manera total: las mujeres necesitan autorización del marido para trabajar fuera de casa, o para obtener un pasaporte. Si una mujer admite maltrato en los primeros meses del matrimonio y no pide el divorcio, luego no puede hacerlo ya, pues se supone que ha aceptado la situación como normal. Y los casos de violaciones son, con frecuencia, silenciados para “proteger la reputación de la mujer violada y de su familia”, y si el violador acepta casarse con su víctima, se le condona el delito. Afortunadamente, la dote que llevan las mujeres al matrimonio es suya por ley y pueden disponer de ella como deseen; también pueden mantener su apellido de solteras al casarse y tienen derecho a tener posesiones y a controlarlas. Si bien, en cuestiones de herencia, las mujeres heredan la mitad que los hombres, porque su palabra, sin ir más lejos, vale la mitad de lo que vale la del hombre, según la ley islámica; por esa misma razón las mujeres no pueden ser jueces. La mayoría de las mujeres que trabajan lo hacen en educación o en sanidad.

Nawal al-Saadawi anuncia, en 1982, la formación de una organización pan-arábica pro derechos de las mujeres, con base en Egipto. Aunque tuvo problemas para registrarla oficialmente, dicha organización se consolidó como AWSA (Asociación de Solidaridad de las Mujeres Árabes) que tiene estatuto de organización consultiva en el Consejo Económico y Social de la ONU. Aunque fue disuelta en junio de 1991 por las autoridades egipcias, la Awsa sigue su curso. al-Saadawi denuncia que “el gobierno quiere que las mujeres nos asociemos sólo en proyectos caritativos. Pero que tenga en cuenta que cualquier aspecto relacionado con las mujeres o con los hombres se convierte en político” (1992). Ella misma, Salwa Bakr y Huda al-Sadda denuncian también en actos públicos y en varios artículos la violencia contra las mujeres, y no se cansan de repetir, una y otra vez, por activa y por pasiva (y nosotras con ellas) que los derechos humanos son también derechos de las mujeres, que no hay más humanos que hombres y mujeres, y que si omitimos a las mujeres, los derechos no serán humanos, sino de los hombres sólo, es decir: patriarcado. Las mujeres egipcias exigen oficialmente que se admita esta obviedad en 1993, en la Sesión 37 de la “Comisión sobre la situación de las mujeres en la ONU”. La ONU propone entonces que en la sesión preparatoria para Pekín 1995, que se celebra en Viena en 1993, se contemple el derecho legal de las mujeres a la alfabetización, la inclusión de las mujeres en los planes de desarrollo y la participación de las mujeres en los procesos de paz, a la vez que se llama la atención sobre el hecho de la feminización de la pobreza. Una década después seguimos luchando en los mismos frentes.

Desde principios del siglo XX varias mujeres egipcias han luchado, con su pluma, por la causa feminista; entre ellas se cuentan Aisha al Taymoureya, Zeinab Fawaz y Malak Hefni Nassif, a las que hay que añadir a Mai Ziada, que fundó un salón literario en 1915, y a la ya mencionada Huda Shaarawi, importante líder feminista, que dejó sus experiencias recogidas en su autobiografía. Salwa Bakr, Alifa Rifaat y Nawal

al-Saadawi se cuentan entre las autoras más conocidas en occidente debido a que sus obras han sido traducidas al inglés, razón por la que puedo ahora centrarme en ellas.

Salwa Bakr nació en 1949. Se licenció en gerencia empresarial en 1972 y en crítica teatral en 1976, e hizo su tesis doctoral en historia y crítica literaria. Fue una estudiante comprometida con la causa política y social de su país, lo que la llevó a la cárcel durante un tiempo, lugar en donde recogió material para sus escritos literarios posteriores. Trabajó como periodista en Beirut y en Chipre y su pensamiento literario, como el de al-Saadawi, es globalizador: admira el sentido crítico y el del ridículo, ambos en su dimensión universal, a la manera de Don Quijote y Sancho Panza, y cree que la literatura escrita por mujeres, sobre mujeres, ha de ser también asimilada por los hombres, para que podamos alcanzar, todos, ambos sexos, la plenitud individual. También cree que, en los tiempos que corren, no nos podemos permitir el lujo de escribir y leer literatura de mero entretenimiento. Su literatura, como toda la que estamos tratando en este trabajo, quiere conmover y despertar conciencias. Sus obras son las siguientes, aunque he de advertir que no están todas traducidas, ni siquiera al inglés; la razón de que las reseñe en español se debe a que pueden dar una idea de los temas tratados por la autora:

- 1985: *Zeinat en el funeral del Presidente*, cuentos.
- 1986: *El altar de Atia*, cuentos.
- 1989: *Regateando un alma*, cuentos.
- 1991: *El carro dorado que no viajó hacia el cielo*, novela.
- 1992: *La pasta de la campesina*, cuentos.
- 1992: *Las trampas de los hombres y Otros cuentos*.
- 1992: *Una voz tan bonita*, cuentos.
- 1993: *La escritura como salida*, teoría crítica.
- 1993: *El cactus de mi abuela*, cuentos.
- 1993: *Descripción de un ruiseñor*, novela.

Alifa Rifaat en una autora sin estudios universitarios ni conocimiento de idiomas, porque cuando dijo en casa que quería ir a la universidad entendieron que era el momento de buscarle un marido. Sus lecturas y sus influencias literarias quedaron así restringidas a la literatura árabe, a las obras traducidas al árabe y a los libros religiosos (es experta en el *Corán*), y sus viajes se reducen al Cairo, Medina y la Meca. Rifaat no cree que las mujeres musulmanas estén peor que las cristianas, ya que ambas religiones están interpretadas por una sociedad patriarcal que las adapta a sus caprichos. Entiende que esto no sólo constituye una pérdida de dignidad y de posibilidades vitales para las mujeres, sino que la actitud egoísta de los hombres incita a las mujeres a la rebelión y, vengándose de la única manera que pueden, les hacen la vida lo más difícil posible, o les humillan en lo más secreto de su corazón. Algunas de sus historias, de argumento sencillo, pero de profundo alcance, han sido leídas en Radio 3 de la BBC. En 1983 se publicó en inglés su libro de cuentos *Minaret avistado desde lejos*.

Nawal al-Saadawi, nacida en 1931, es la autora egipcia contemporánea más conocida, no sólo por sus escritos, sino por su labor política en pos de la libertad e igualdad de oportunidades de las mujeres. Nace en el seno de una familia ilustrada

de clase media, lo que no impide que sufra la ablación del clítoris a los seis años, como mandaba la tradición, y que sea educada en modales “femeninos”: ha de ser callada, discreta y moverse poco, mientras sus hermanos corren y se desarrollan físicamente. Ella misma denuncia en su obra que “la educación de una niña se reduce, por tanto, a un proceso lento de aniquilación, a un estrangulamiento gradual de su personalidad y de su mentalidad” (*La cara desnuda de la mujer árabe*: 32). Como dice la teoría feminista contemporánea, mientras los niños crecen y se desarrollan, física y mentalmente, desde que nacen, las niñas decrecen e involucionan: en cuanto llegan a la escuela dicen menos, se mueven menos y piensan menos, porque es lo que la sociedad espera de ellas. Nawal sí pudo, no obstante, estudiar con libertad, y obtiene el título de Licenciada en Medicina en 1955. Enseguida empieza a interesarse por la sexualidad femenina, lo que constituía un tabú en su época y en su sociedad, pues ambos términos eran un oxímoron: o hablamos de sexualidad o hablamos de femenino, porque las dos palabras no se podían interrelacionar. Si bien su trabajo sobre el tema, publicado en 1969, *Mujeres y sexo*, produjo su inmediato despido del Ministerio de Sanidad, donde trabajaba, lo cierto es que abrió tantas puertas a las mujeres egipcias, que constituye un tema fundamental en las otras dos autoras mencionadas: Salwa Bakr y Alifa Rifaat. Nawal al-Saadawi vio cómo el gobierno clausuraba la revista *Salud*, desde donde ella dirigía una campaña a favor de la salud integral, lo que incluye, por definición, la erradicación de la pobreza y de la ignorancia. Esta “osadía” le valió tres meses de cárcel en 1981.

al-Saadawi, médica, psiquiatra, escritora y feminista, es una trabajadora nata e incansable, defensora de los derechos humanos, de la igualdad de género y de las libertades políticas. Todo ello a pesar de sus propios problemas familiares, de haber sufrido prisión, de estar en varias listas negras árabes y estar, incluso, amenazada de muerte. Uno de los aspectos más importantes en Nawal al-Saadawi es su capacidad para pensar en términos generales: si bien es consciente de que para ser efectiva ha de centrarse en su entorno, en aquello que conoce mejor y en donde puede tener alguna influencia positiva, continuamente nos recuerda que el patriarcado es una acción global, que funciona en mayor o menor medida en todas partes, y que las mujeres debemos desarrollar el concepto de *sororidad*, de pan-feminismo, para ir ganando terreno poco a poco a la dictadura masculina. La crítica feminista ha de ser global, general y desterrar la autocomplacencia, ya que todas las mujeres tenemos problemas semejantes que atajar; la autora marroquí Fátima Mernissi nos recuerda que el velo de las europeas es la talla 38 y la propia Nawal al-Saadawi comenta que la ablación de la mente es tan importante como la del clítoris.

al-Saadawi no es una mujer muy premiada, debido a lo controvertido de los temas que propugna; no obstante, sí ha recibido el Premio Literario del Consejo Supremo de las Artes y las Ciencias Sociales, en 1974, el Premio Literario Cubran en 1988, y, en el mismo año, el Premio de la Asociación Árabe Australiana. Su obra es extensa y variada y en ella confluyen lo literario, lo social y lo autobiográfico:

1969: *Mujeres y sexo*.

1975: *Firdaus* o *Mujer en punto cero*.

1976: *Mujeres y neurosis en Egipto*.

1982: *Prisión de mujeres.*

1987: *La caída del imán.*

1990: *Memorias de un niño llamado Soad.*

1991: *La cara desnuda de la mujer árabe.*

1991: *Ganat y el demonio.*

1993: *Amor en el reino del petróleo.*

1995: *Los papeles de mi vida.*

Su primera novela *Firdaus o Mujer en punto cero*, denuncia la capacidad de decisión de los hombres sobre la vida y el futuro de las mujeres, de manera tal que éstas son reducidas a una mera función: ser un objeto sexual, ser cuidadoras, o sirvientas. Cuando se dan estas circunstancias de reducción, las mujeres pierden sus rasgos personales, y por eso pueden ser sustituidas fácilmente por otras mujeres: “Sustituí a mi madre y empecé a hacer lo que antes hacía ella. Mi madre desapareció y su lugar fue ocupado por otra mujer. (...) Mi padre me dijo que era mi madre. En realidad era exactamente igual a ella” (26). El único vestigio personal se conserva en los ojos; Firdaus explora a la gente de su entorno y los cataloga según lo que lee en sus ojos: unos ojos la acarician y la animan, como los de su madre y su profesora, otros la asustan, como los ojos que la buscan entre la multitud, a pesar de que “no me encontraba ante una mano con una navaja o un cuchillo, sino sólo frente a un par de ojos, nada más que un par de ojos” (51).

Esta metonimia de *los ojos*, de tomar una parte del cuerpo por el todo, se explica en una sociedad que tiene en el velo uno de los pilares de la socialización de género; el velo, el chador o el burka tienen como fin borrar los rasgos corporales y cortar la comunicación con el mundo de la persona que los lleva. Es entonces cuando los ojos funcionan en su metáfora más obvia: la de la ventana, porque sólo los ojos comunican y confieren información, ya que sólo enseñamos los ojos a quienes nos rodean. Más aún, si sólo somos ojos, sólo vemos; no hablamos, no oímos, no olemos, no tocamos, no nos movemos, no tenemos sexo, no gozamos..., en una palabra: *no somos*, no existimos social ni políticamente. Nos convertimos en “invisibles”; no somos vistas como mujeres individualizadas porque no hay entidad corporal que designar, sólo somos vistas como “mujeres”: tapadas, calladas, anónimas. Eso sí, somos mujeres sacralizadas, idealizadas, personajes de literatura; nuestros hombres nos ponen sobre un altar, y nos olvidan allí; exaltan nuestras virtudes, unas virtudes imaginadas por ellos, y nos exigen, violentamente si hace falta, que sean ciertas, y sueñan con nuestras gracias ocultas, y cuando las consiguen, por las buenas o por las malas, sólo ellos pueden disfrutarlas.

La narración corta de Alifa Rifaat, “Minaret avistado desde lejos”, que da nombre también al libro, es una denuncia tragicómica del egoísmo sexual masculino. Durante el acto sexual, mientras él jadea “en un mundo absolutamente diferente del de ella, un mundo del que ella había sido excluida (...), ella mira al techo y ve que hay una tela de araña, y piensa que va a tener que buscar la escoba larga para quitarla” (p.1). El camino hasta esta pasividad ha sido largo, y la mujer recuerda cómo, fracaso a fracaso, la vergüenza de su sexualidad frustrada está tatuada indeleblemente en su corazón (p.2). Esta historia está planteada desde el punto de vista femenino; se trata de una

mujer de clase media que vive una vida predecible y anodina entre las cuatro paredes de un piso confortable. Lo interesante es que si la protagonista no avistara el minarete de la mezquita del Sultán Hassan, del Cairo, desde su ventana, la acción podría estar sucediendo a cualquier mujer de cualquier lugar del mundo.

Volviendo a la novela de al-Saadawi, entendemos que la pesadilla de Firdaus ha sido no tener modelos cálidos y humanos que seguir, sino sólo “ojos vigilantes” que controlaron siempre su vida. Por eso, las palabras que se repiten con más frecuencia y que constituyen las metáforas sostenidas de la novela son tanto el “frío” como lo “cortante o incisivo”. La vida de Firdaus es una peregrinación sin rumbo perseguida por las miradas frías y cortantes de diversos personajes. El vía crucis de Firdaus sigue un camino marcado por los hombres y por mujeres asimiladas al patriarcado: su padre primero, y después su tío, la mujer de su tío, su marido, el frutero, la madame, Ibrahim, el chulo que se le impone... al-Saadawi describe a unos personajes masculinos vendidos al patriarcado, y, por tanto, embrutecidos: no piensan, sólo disfrutan, cual animales, de las prerrogativas que les concede el sistema. La autora se duele de que no sólo inflingen dolor a las mujeres sino que malgastan el potencial de convivencia, ternura y compañerismo que una vida en igualdad les podría reportar a ellos también.

El retrato que hace Firdaus de su padre es devastador, y, sin embargo, es un hombre que no destaca entre los demás de su entorno, que, incluso, es considerado un ciudadano cabal: ama al jefe de gobierno y a Alá, sabe que robar y matar es pecado y golpear a otro ser humano también. Pero las mujeres no son seres humanos, son, como mucho, la mitad de uno. Por eso:

sabía trabajar los cultivos, cómo vender un búfalo envenenado por su enemigo antes de que muriera, cómo intercambiar a su hija virgen por una dote antes de que fuera demasiado tarde, cómo adelantarse a su vecino para robar grano de los campos cuando maduraba la cosecha. Sabía inclinarse sobre la mano del capataz y fingir que la besaba, y cómo golpear a su mujer y obligarla a morder el polvo cada noche. (20)

Las manifestaciones literarias de al-Hakim, autor del siglo XX, son un buen ejemplo de lo que piensan los hombres “ilustrados” y liberales; a las mujeres les reconoce

la valentía en la lucha por unos ideales, su cultura y fundamentalmente el saber ser compañeras de su esposo. Esas son las virtudes que, en su opinión, debe poseer toda una mujer. La buena esposa ha de ayudar al hombre a desempeñar su función en la sociedad, ser su compañera y amiga, la que mejor lo comprenda, pero sin entorpecerlo ni pretender ponerse por delante de él. (Martínez Núñez: 195)

Ojalá pudiéramos decir que “huelgan los comentarios”, pero esta cita se parece demasiado, para pasarla por alto, a los “Amores decisivos” de la radio de nuestra infancia, o a aquel refrán secular de “Detrás de todo gran hombre siempre hay una gran mujer”. Sin duda, ni las mujeres egipcias, ni las españolas, ni ninguna, deben estar

detrás de nadie, ni entorpecer, ni que les entorpezcan. Todas queremos ser personas independientes y ser responsables de nuestra vida.

Un momento importante en la vida de Firdaus es cuando, a los 25 años, un hombre le paga por sus favores sexuales, que ella le había concedido “por obligación”, como estaba acostumbrada a hacer. Ese dinero constituirá para ella el motor de arranque de su autoestima; con él decide, por primera vez, qué le apetece y qué quiere comprar, y empieza a pensar en ella misma. El dinero propio funciona como “la habitación propia” de Virginia Woolf: constituye un espacio para la definición del propio yo, fundamental para alcanzar la identidad que sustenta nuestra voluntad. No es que Firdaus olvide su vida pasada: los abusos sufridos desde niña, la ablación, el maltrato, la violación, la prostitución, y, no menos importante, la continua frustración de sus expectativas, el que otros deciden por ella si debe estudiar o no, casarse o no, vivir aquí o allá.

No, Firdaus no olvida; pero si antes sufría sin entender por qué, ahora piensa, entiende y sufre. No es un estado deseable, ni un fin en sí mismo, pero “comprender” es el primer paso de gigante hacia la libertad interior: es un estadio vital que exige respuestas, responsabilidades. No es lo mismo sufrir en la ignorancia que sufrir entendiendo por qué se sufre, aunque este último sufrimiento sea más agudo y más intolerable. Firdaus, ahora, discrimina, y, por tanto, pregunta y se pregunta: “quise preguntarle al camarero quién había decidido todo eso, quién había decidido para quién estaba permitido (tener dinero) y para quién debía estar prohibido” (78). Y empieza a desmenuzar las inconsistencias del mundo en que vive: como prostituta era despreciada por ser “poco honorable”, pero en la fábrica cobra muchísimo menos, vive mucho peor, y la desprecian igual. Además, si como prostituta no se le reconocía una entidad personal, sino que era un número en un conjunto “prostitutas”, como trabajadora es totalmente “invisible” socialmente. Las palabras de Sharifa, la madame, son ahora asimiladas y adoptadas por Firdaus: “Un hombre no sabe cuánto vale una mujer. Es ella quien debe fijar su valor” (65). Así que cuando uno de los jefes se ofrece a llevarla en su coche, Firdaus le contesta que “el precio de mi cuerpo es muy superior al importe de un aumento de sueldo” (86).

La novela, o el relato novelado de la vida de Firdaus contada por ella misma, no podía terminar bien en un mundo patriarcal, y la vida le empuja a matar para demostrar que una mujer se puede defender sola. Pero se enfrenta a su ejecución con el valor que confiere saber quién se es, dónde se está, qué se quiere y qué se puede esperar

Si un destino usual de las heroínas de las novelas europeas decimonónicas, y aún de varias novelas del siglo XX, y de sus autoras, era el suicidio y la locura [Ana Karenina, Madame Bovary, La Regenta, Edna Pontellier, Mrs Rochester] el destino de muchas autoras egipcias contemporáneas y sus personajes es la cárcel: al-Saadawi y Bakr estuvieron en ella, y Firdaus también. La cárcel es un microcosmos femenino donde las mujeres se relacionan, aprenden y piensan, y donde se plantean estrategias de resistencia al patriarcado y maneras de defenderse y preservar su integridad física y mental. Hay una larga lista de obras “de la cárcel”, entre las que se encuentran:

Zaynab al-Ghazali: *Días de mi vida* (1960s)

Nawal al-Saadawi: *Desde la prisión* (1982)

Farida al-Naqqash: *Prisión: dos lágrimas... y una rosa* (1985)

Safinaz Kazim: *Sobre la prisión y la libertad* (1986)

Latifa al-Zayyat: *Campaña de búsqueda: escritos personales* (1992)

El conocimiento de la obra de las autoras del Oriente sirve para reafirmar las experiencias comunes de las mujeres en el mundo, así como para entender las diferencias derivadas del desarrollo específico de cada país. Habiendo sido el Mediterráneo un mar unificador, las mujeres de sus orillas responden ahora a marcos muy distintos de referencia, porque los valores sociales vienen impuestos por la economía de mercado y los medios de comunicación, que ya no viajan por el agua, sino por el aire.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FAQIR, FADIA (ed.), *In the House of Silence. Autobiographical Essays by Arab Women Writers*. Garnet Publishing, Gran Bretaña: 1998.

LÓPEZ BELTRAN, M.T. ET AL., *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*. Publicaciones Diputación de Málaga. Málaga:1987.

MARTÍNEZ NÚÑEZ, MARÍA ANTONIA, “La mujer en la literatura contemporánea egipcia: Tawfiq al-Hakim”. En López Beltrán et al.:175-202.

MORGAN, ROBIN (ed.), *Sisterhood is Global*. Anchor Books, Doubleday. New York: 1984.

AL-SAADAWI, NAWAL, *La cara desnuda de la mujer árabe*. horas y Horas la editorial. Madrid:1991.

AL-SAADAWI, NAWAL, “When a Woman Rebels...”. En Morgan: 199-214.

www.Sheros/Female/Heroes. awsa.net (Asociación Solidaridad de Mujeres Árabes)

Notas

1. Denys Johnson-Davies. Traductor, del árabe al inglés, de la mayor parte de las obras literarias tratadas en este trabajo, que también escribe la mayoría de las introducciones a las obras en su edición en inglés.

2. Las traducciones de Alifa Rifaat y Salma Bakr, del inglés al español, son de la autora del artículo.

UNA ETIQUETA PARA LA MUJER: PERSONA

Antonio Torres

Director Territorial de RTVA en Almería

La guerra y el hambre fuerzan el éxodo de África a mujeres y hombres. Nadie es ilegal, ninguna persona es ilegal. La única etiqueta que debería tener una mujer es la de Persona, para trabajar en igualdad, término que forma parte de la campaña del Instituto Andaluz de la Mujer. Para Soledad Ruiz, la directora del referido organismo, las personas que dedican parte de su tiempo a mejorar la vida de otras personas suman alrededor de un millón, de las cuales, más de la mitad son mujeres, tejiendo sólidas redes de solidaridad que están posibilitando un mundo más humano. Voluntariado y participación en la sociedad son complementarios porque sea cual sea la parte del planeta a la que miremos, las mujeres siguen padeciendo mayor discriminación que los varones. El trabajo es el motor que permite el avance y el progreso.

El presidente de la Coordinadora Andaluza de Organizaciones No Gubernamentales para el Desarrollo, Nicolás de Alba Fernández, con datos de marzo de 2006, estima que trabajan en Andalucía 47 organizaciones que canalizan el trabajo de 5.000 voluntarios y reciben el apoyo de más de 137.000 socios en Andalucía. Estas organizaciones realizaron proyectos de cooperación al desarrollo en 85 países en el periodo comprendido entre 2003 y 2005, en áreas como la educación, la salud, la alimentación, la dotación de infraestructuras, la defensa de los derechos humanos, la ayuda de emergencia o el fortalecimiento de la sociedad civil.

Para el embajador de España en la Unesco, el diplomático de origen almeriense, José María Ridaó, el dilema entre la eficacia y el derecho no es nuevo: “No se alejan de la miseria para precipitarse en el paro y exhibir su desesperación por las ciudades más prósperas del mundo, sino para obtener empleos en condiciones de semiesclavitud que son rentables para ellos, -puesto que parten de mínimas expectativas económicas en sus países de origen-, y que son rentables sobre todo para quienes se los ofrecen”.

En España, según información confidencial facilitada por Interior a este investigador, harán falta en territorio español a diez años vista un total de 260.000 inmigrantes anualmente. Nuestro país es el segundo de la Unión Europea en número de policías por habitante. Todo ello plantea un reordenamiento de las funciones de las Fuerzas de Seguridad del Estado y los ayuntamientos con sus respectivas policías municipales. Este debate debe producirse cuanto antes para que el prestigio de la necesidad de mano inmigrante no se resquebraje más.

En Almería como en toda España los pueblos y ciudades están transformándose gracias a los inmigrantes. La virulenta crisis del final de 2005 en Ceuta y Melilla se está traduciendo en una reorientación de aspectos importantes de la política exterior y del gasto público. Las ayudas a África aumentarán sustancialmente en 2006, al mismo tiempo que las partidas dedicadas a afrontar los problemas de los inmigrantes

irregulares, tanto para el control de fronteras como para su acogida y asistencia provisional, o para su repatriación, llegado el caso. Si papeles para todos es una “utopía”, los derechos humanos se ha demostrado que también son una “utopía”.

El fotógrafo Francisc Tsang, colaborador El País Semanal, convivió en el verano de 2005 con los inmigrantes en el campamento del Gurugú, en Marruecos, a escasos kilómetros de la valla de Melilla, y comprobó cómo se fabricaban las escaleras y la búsqueda de restos de alimentos en el vertedero cercano, armados con ganchos metálicos para poder rasgar las bolsas de plástico que encierran el menú del día. El africano que está en la cúspide del montón de desechos encuentra un “tetrabick” de leche. Agita el envase, y al comprobar que todavía queda algo dentro, sin pensárselo dos veces se lo bebe. En mayo de 2004, una año antes, este autor junto a un equipo de Tele 5 y Canal Sur, fuimos las primeras televisiones de España en grabar en el monte Gurugú. Allí tras un control policial encontramos a un joven informático, abandonado por la policía y por los compañeros de campamento, con una pierna escayolada, con el yeso fresco, porque minutos antes unos compañeros le habían curado. Informático su único sueño era atravesar España con destino a Francia. Vimos cientos de zapatillas abandonadas, un improvisado ring para entrenarse así como instrumentos musicales y batería con latas de sardinas. En octubre de 2005, el periodista Paco Flores y el productor Federico Ríos, regresaron a la frontera de Melilla. Parte de África se ha puesto en pie y ha echado a andar hacia Europa. Seres humanos azotados por el hambre y la miseria, algunos con antenas parabólicas junto a sus chabolas de adobe, buscan tras las aguas del Mediterráneo una salida a su situación. No les importa la muerte en el camino, menos aún la explotación de las mafias y las vallas metálicas de las fronteras. La inmigración subsahariana continúa y continuará. La televisión se ha convertido en el escaparate de occidente aunque es cierto que Al Yazira está desplazando a CNN y al resto de canales europeos.

MUJERES EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

The Economist recogió tres razones que impiden que cristalice el proyecto de mujeres directivas y que el escritor Vicente Verdú nos concretó. “No basta el nivel profesional sino que es preciso la mangonería, los hombres todavía no suelen recomendar a mujeres para puestos de enjundia creyéndolas frágiles entre los tiburones y, por si faltaba poco, la tercera razón radica en que las grandes corporaciones tienden ahora a implantar un modelo flat, plano, no jerárquico, de acuerdo con los trabajos en red” Si primaran originalidad y perspicacia, subirían a los altos cargos, a la toma de decisiones, más mujeres, y también hombres más femeninos.

Cuando los grandes diarios de ámbito nacional se atreven a elegir o nombrar mujeres al frente de las empresas el panorama cambiará. Salvo la directora general de RTVE, Carmen Caffarel, y las directoras de Canal Sur Televisión, Inmaculada González y la de Canal 2 Andalucía, Marisa Doctor, los grandes grupos de comunicación carecen de mujeres al frente de los equipos directivos. Esto ocurre en las empresas públicas donde las mujeres tienen mayores oportunidades. En el ámbito privado destaca la dirección de informativos por parte de Gloria Lomana en la televisión Antena 3. Al inicio de 2006, tan sólo 16 periódicos españoles están dirigidos por mujeres, cuando se publican diariamente 120 cabeceras. Más de la mitad de los

estudiantes de periodismo son mujeres.

Para la profesora de la Universidad de Sevilla, Mercedes Arriaga Flórez, autora de *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, la cultura ha creado a las mujeres como personajes, objetos de arte, pinturas, esculturas, comics, iconos publicitarios, constituyéndolas en objetos estéticos, mientras que, al mismo tiempo, les negaba la posibilidad de ser maestras, autoras, creadoras de estética.

En *Méditerranéennes*, obra escrita por Élisabeth Foch, editada por Contrejour (París, 1991), se subraya la imagen mítica de las mujeres del Mediterráneo que tienen el encanto y la luz de las que viven en democracia con su tierra y su cultura. “Todas estas mujeres”, dice Foch, “tienen, en efecto, una presencia en la imagen del mar en el paisaje. Las mujeres están aquí tranquilizadoras, amenazantes, envolventes. Un tanto silenciosas, otro tanto bulliciosas, inquietas, un tanto adulatoras, otro tanto ignoradas pero siempre aquí presentes, enteras, tejiendo su tela sin límite en la continuidad del mundo, sacando todo a la vez, haciendo crecer al niño, amando al amante, sosteniendo al guerrero, guiando la casa como otros pilotan un barco”, texto traducido por la operadora de cámara de Canal Sur Televisión en Almería, Pilar Rodríguez, lleno de dulzura y a la vez denunciando la realidad de las mujeres del Mediterráneo.

En cualquier caso antes que nada conviene insistir en la denuncia de la llegada descontrolada de inmigrantes, mujeres, hombres, niños, bebés, personas embarazadas, adolescentes, por culpa de las mafias pero sobre todo el hambre. Varias ONG marroquíes cifran en 4.000 los inmigrantes desaparecidos en el mar en el periodo 1997-2006. Las personas que quieren llegar hasta Europa están sumergidas hasta los tobillos en una mezcla de agua, gasolina, orina y vómitos. El Gobierno español firmó acuerdos de inmigración y readmisión, el pasado año, con países como Ghana, Mali, Nigeria, Marruecos, Argelia y Guinea-Bissau, para optimizar la inmigración legal. La preocupación creciente se centra en Mauritania donde, en marzo de 2006, viajó el periodista almeriense Nacho Para Cervantes, para narrar la concentración de casi medio millón de emigrantes subsaharianos que esperan para embarcarse hacia España. Las pateras siguen siendo un problema mientras las mafias de la inmigración siguen haciendo negocios. Para Álvaro Gil-Robles, Comisario de Derechos Humanos del Consejo de Europa, la UE debe tener una política de inmigración ante los nuevos negreros. La secretaria de Estado de Inmigración y Emigración, la almeriense, Consuelo Rumí, considera que limitarse a condenar los actos racistas no es suficiente para afirmar la igualdad. Estamos a tiempo, asegura, de evitar la eclosión de tendencias excluyentes y perversas. Las declaraciones las efectuó el 21 de marzo de 2006, Día Internacional de la Eliminación de la Discriminación Racial. La Asociación de Mujeres Inmigrantes Marroquíes (AMAL) de Andalucía reunió a doscientas mujeres para premiar “Diez años de sueños compartidos” con Canal Sur. La presidenta de AMAL, Touria el Jebari, entregó dicha distinción al director general de RTVA, Rafael Camacho, por el interés hacia las actividades de la asociación por parte de la empresa autonómica.

Quiero destacar el trabajo del fotógrafo de padres almerienses, Segio Caro (Madrid, 1977), residente en Sevilla, que ha obtenido el premio de periodismo “Ortega y Gasset” por sus trabajos en la valla de Ceuta, publicados en *El Periódico de Catalunya* y en *El País*. Premio de Periodismo de Andalucía (2003) Viaja regularmente con el periodista almeriense Nacho Para con el que ha recorrido en distintas ocasiones todo el

sur africano. En marzo de 2006 publicaron un reportaje sobre el África subsahariana. Con anterioridad, publicó en *El Periódico* y en *El País*, una foto (2005) en la que mostraba las lágrimas de personas adultas cuando fueron expulsadas de la valla de Ceuta. Esta foto le valió en 2006 el premio especial por el 30º aniversario de *El País*, el Premio Ortega y Gasset de Fotografía. Cubrió para su periódico el Festival de Cine Saharaui (2006) “Sus fotos son muy buenas”, explicó el director adjunto del rotativo catalán, José Antonio Sorolla.

Profesoras del Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Almería prestan desde 2005 sus voces a mujeres “silenciadas” de África. Intentan acercar al lector a la dura realidad que sufren mujeres, presas de atrocidades, silencio y marginación en África. El poder de la palabra queda patente, según la profesora Esther González: “el dominio que tienen de la lengua es increíble, han aportado mucha riqueza al lenguaje con sus expresiones y sus términos, muchos de los cuales no llegan ni siquiera a traducirse al francés por no tener una palabra precisa equivalente”.

Las manifestaciones de protesta y las acciones violentas que se están produciendo en todo el mundo musulmán como reacción a las caricaturas del profeta Mahoma publicadas en un periódico danés revelan una crisis mucho más profunda, que va más allá del asunto que ha servido de excusa. Si bien está habiendo desde 2006 incidentes en todas partes, dice el escritor Pilles Kepel, los disturbios alcanzan mayores extremos allí donde los factores de tensión ya estaban al rojo vivo.

Para muchos intelectuales la culpa de las guerras y sobre todo de la situación de la mujer tiene mucho que ver con las tres religiones del Mediterráneo; la cristiana, la judía y la islamista. Desde la categoría literaria de haber ganado el Nobel y desde la sabiduría del intelectual nacido en 1912, el escritor egipcio Naquib Mahfuz defiende la libertad de expresión, los valores universales entre la cultura musulmana y cristiana. Mahfuz afirma en el suplemento *Babelia* de *El País* de 11 de marzo de 2006 “Hasta ahora los extremistas religiosos, sean del signo que sean, nunca se han distinguido por ser guardianes de los valores fundamentales del ser humano. Los valores religiosos han sido manipulados para justificar la injusticia”. Para el abogado, miembro del Comité Averroes y director de la Fundación El Legado Andalusi, estaremos más cerca de la Alianza de Civilizaciones el día que no se publiquen viñetas que puedan herir la sensibilidad de los creyentes y el día en que los ulemas, que como el clero cristiano raras veces han sido motores de progreso, defiendan con el mismo “fervor” su religión que la libertad de expresión, pilar básico de una sociedad libre y tolerante, ya sea cristiana o musulmana.

La autora de *Yo acuso*, la diputada holandesa, somalí, Ayaan Hirsi ali, afirma: “La pobreza tampoco tiene que ver con las agresiones. Los países ricos también persiguen a las mujeres” Cita, entre otros, el ejemplo de Arabia Saudí donde las mujeres no pueden votar, no pueden salir de su barrio o su país sin permiso del hombre. En abril de 2006, las mujeres hicieron historia en Kuwait al votar y ser candidatas por primera vez en unas elecciones municipales, en este pequeño país del golfo Pérsico, uno de los mayores productores de petróleo. El 60% de los 28.000 electores eran mujeres que votaron en salas separadas por exigencias islamistas. La intelectual somalí está harta, con toda razón, comenta la periodista Soledad Gallego-Díaz, de occidentales empeñados en fomentar y financiar la educación religiosa de los inmigrantes musulmanes y de sus

hijos”. Hirsi cree que el islam actual no es compatible con las exigencias del Estado de derecho occidental, porque es una religión, y una cultura, basada en el sometimiento a la voluntad de Dios, que fomenta el fatalismo y la pasividad. Hay que admitir la interacción entre el retraso socioeconómico y los factores culturales, o el islam no podrá avanzar. Y eso es, precisamente, lo que falla en el mundo musulmán, bajo la mirada complaciente y racista de Occidente. La escritora se suma así a la franco-argelina, Fadela Amara, autora del provocador manifiesto *Ni putas ni sumidas* (Cátedra)

Una psiquiatra de origen libanés, Wafa Sultán, afincada en Estados Unidos, ha declarado, según Rosa Montero, con un coraje escalofriante en la cadena Al Jazeera: “No existe un enfrentamiento entre civilizaciones, sino entre la libertad y la tiranía, entre lo civilizado y lo primitivo”. Su entrevistador le tachó de “hereje”. Ser mujer hoy en día supone un reto, un esfuerzo añadido y un problema, a pesar de los mensajes de igualdad que se prodigan en los medios, asegura la jefa de Informativos de RTVA en Almería, Rocío Amores Calvo. “Cuando nos violan”, dice la periodista en solidaridad con las mujeres maltratadas, “concebimos en medio de la humillación y transmitimos nuestra rabia a nuestros hijos”. A la política y escritora holandesa, Ayaan Iris Ali, intentan matarla simplemente porque dice lo que piensa sobre la condición de la mujer en los países islámicos. El derecho a la libertad de expresión se encuentra directamente amenazado por personas cuya postura es muy sencilla: si dices eso, te mataremos. En el número 38 de la revista *Meridiam*, la experta en Minorías y Mediación Intercultural, Malika Ziate, afirma: “Las mujeres que viven en una cultura de patriarcado deben abrir los ojos y el papel de las feministas consiste en exigir sus derechos como mujer y colaborar con la obtención de los derechos de las mujeres más vulnerables².”

La magistrada del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía y experta del Observatorio contra la violencia Doméstica y de Género del Consejo General del Poder Judicial, Inmaculada Montalbán Huertas, que inició su trayectoria de jueza en Almería, afirma que las mujeres están en el punto de salida de una larga carrera de fondo pero confía en un futuro sin violencia y en libertad, como seres humanos. El salto de la mujer española hacia una vida profesional ha sido grande. La desigualdad de ingresos con respecto al hombre y la distinta implicación en las tareas domésticas marcan el camino de una revolución aún pendiente.

En el Siglo XXI, la discriminación sobre las mujeres continúa su ascenso. No se vislumbra ninguna luz que indique exista una toma de conciencia para garantizar los Derechos Universales de todas las mujeres; sin tener en cuenta su nivel social, creencia, o ideal político. Sé asevera con insistencia que muchas mujeres son víctimas de diferentes tipos de violencia; los más comunes son la afrenta sexual y violaciones psicológicas. De todas las más frecuentes y preocupantes son la violencia doméstica que por fin se reconoce como problema social; es decir, cuando las mujeres son maltratadas o golpeadas físicamente. Estas últimas modalidades de violación, es la implicación negativa que tiene también mayor efecto sobre la estabilidad y carácter de la familia; fundamentalmente en las nuevas generaciones, es decir, los niños y niñas.

Para reconocer al maltratador basta con escucharle y recurrir a la frase tan utilizada “por la boca muere el pez”. Se le visualiza por la violencia verbal. Generalmente empieza insultando. De ahí que afirmemos que el maltratador muere por la boca. Una expo de fotos precisamente en relación a la visualización de la violencia, con rostros

de famosos, se presentó en Madrid, noviembre de 2005. La catedrática, Carmen Ramírez, ha comentado: “En general el propio tratamiento en el canon artístico o en las ciencias anatómicas, por ejemplo, o incluso en la emblemática, el cuerpo de la mujer ha sido sometido a lo que llamo un principio de "disección" que procura siempre desestructurar el todo, partirla en definitiva”

Ángeles Álvarez de la Fundación Mujeres destaca que es el momento de señalar a los varones como provocadores de daño y recuerda la idea del ex presidente regional de Castilla-La Mancha, José Bono, de dar a conocer las sentencias públicas con el nombre de los maltratadores y violadores. Algo que para Álvarez provocó un revuelo en la población masculina. Para el Fiscal Jefe de la Audiencia Provincial de Almería, Juan Manuel de Oña, la sociedad y la justicia deben estigmatizar a los maltratadores como criminales. El tufillo de la indiferencia con este asunto de los poderes fácticos, degradados por su desprecio sistemático a todas las mujeres, es más que notorio.

Los debates sobre la familia tradicional que por cierto hace agua los medios de comunicación nos lo abordan lo suficiente desde la perspectiva de la mujer trabajadora. Y luego están las trabas que sufren las mujeres cuando se separan, los momentos de horror que pasan la mayoría. Más de mil mujeres tienen orden de alejamiento por los jueces. Los ex no las cumplen, siendo las mujeres las que están más desprotegidas porque están amenazadas, y no hay medios para proteger a cada una de ellas.

La solución que presenta la información en televisión para contrarrestar estas tendencias negativas en el tratamiento de las noticias es el comportamiento ético de canales y periodistas. Según un estudio de la BBC, se hace necesario implantar las “reglas del juego”. Estas reglas son: Imparcialidad, precisión, transparencia e independencia. La educación en la escuela, los modelos familiares y el compromiso ético que deben tener los medios de comunicación, y no solo los públicos, deben enseñarnos a decodificar la imagen. Los medios deben explicar periódicamente quienes son los dueños y los accionistas de las diferentes empresas para que los consumidores tomen nota y no se queden con la consabida frase de me he enterado por los medios de comunicación.

LOS INMIGRANTES DISPONEN DE 15 PROGRAMAS EN CANALES DE TELEVISIÓN

Los medios de comunicación destinados a los inmigrantes han dejado de ser publicaciones sin proyectos empresariales sino que piensan en las posibilidades crecientes y las demandas del colectivo de inmigrantes. Merece la pena plantearse la evolución y desarrollo de estos medios aunque todavía queda mucho camino para conseguir la calidad y, en definitiva, herramientas útiles que informen, formen y entretengan. En 2004, nació Canal Latino Televisión, con sede en Sabadell. La televisión dispone de 32 repetidores en toda España y emite 24 horas de información, música y programas de entretenimiento, diseñada para inmigrantes. En 2006, España disponía de un centenar de medios de comunicación para inmigrantes. El colectivo dispone de 60 publicaciones, 25 emisoras de radio y 15 programas en canales de televisión. Las revistas informan sobre todo de los trámites de extranjería y acerca de los países de origen. El periodista, Antonio Baquero, del Diario Córdoba ha investigado este nuevo fenómeno de los medios de comunicación españoles y ha

afirmado: “Muchas publicaciones son para una sola nacionalidad. Chinos, rumanos, marroquíes y ecuatorianos, entre otros, ya tienen revistas propias”. En Almería, desde septiembre de 2005, se publica el periódico mensual, *La Nueva Voz*, con una edición de 5.000 ejemplares que se distribuyen especialmente por la zona de Roquetas de Mar, Vícar, La Mojonera, Almería capital y El Ejido. La directora es la marroquíe, Naima Ejbari, y el editor, Ignacio Ortega, representa a Voces para la Integración de la Asociación Vox.

La redactora de Canal Sur en Almería, Lola López, de la Asociación de la Prensa, admite que se debe trabajar en la ribera del Mediterráneo por la igualdad: “En el campo de la comunicación la línea que nos separa a las mujeres es todavía más amplia. Mientras en nuestro “desarrollo” mediterráneo hemos conseguido una presencia mayoritaria en las facultades de comunicación, también en las redacciones, las mujeres de Marruecos, Turquía o Túnez, no han alcanzado ni mucho menos esa presencia importante”. Hablarde mujer mediterránea en el ámbito del periodismo requiere por tanto hacerlo también de mujeres con biografías distintas por la situación social, cultural y económica de cada zona.

COMPROMISOS DE LA PROFESIÓN PERIODÍSTICA

Los esfuerzos de la profesión no son, nunca lo serán, suficientes, ni siquiera con las decisiones adoptadas en el ámbito de la llamada autorregulación o autocontrol ético. Sin embargo, cuando existen, son dignos de todo reconocimiento y aplauso. Es el caso de las “Recomendaciones para periodistas” editadas por la Asociación de la Prensa del Campo de Gibraltar, con el binomio “Inmigración e información” como realidad cotidiana. Merece la pena conocer el decálogo, aunque sólo sea para comprobar una vez más el abismo que tantas veces media entre el deber ser de la ética y el ser del día a día¹:

1. No exagerar, utilizar los antecedentes y el contexto en el que se produce la información (...).
2. No utilizar palabras o expresiones que puedan inducir al receptor a tener una visión negativa y sesgada de la información (por ejemplo: avalancha, desembarco masivo, ilegal...).
3. No inducir al lector a la asociación de ideas que puedan convertir al colectivo de inmigrantes en chivo expiatorio de los males de nuestra sociedad. No relacionar las noticias de inmigración con los delitos contra la salud o con la inseguridad ciudadana, y viceversa.
4. No hacer conjeturas, ni interpretar las noticias o las imágenes. No realizar afirmaciones gratuitas, como si supiéramos lo que pasa por la mente de otra persona (por ejemplo: “las mujeres embarazadas vienen buscando la nacionalidad española para ellas y el bebé”).

1) Asociación de la Prensa del Campo de Gibraltar. *Inmigración e información. Recomendaciones para periodistas*. Algeciras, 2004. Existen textos y aportaciones similares, como el *Manual de estilo periodístico del Foro de la Inmigración y la Asociación de Periodistas de Vizcaya* o las recomendaciones para el tratamiento informativo elaboradas por el Consejo Audiovisual de Cataluña (CAC), que son particularmente exhaustivas y del mayor interés. Todas ellas se pueden consultar en Aznar, 2005: 138 y ss.

5. Contrastar las fuentes. Con mucha frecuencia, se utilizan únicamente los datos proporcionados por las Fuerzas de Seguridad del Estado.
6. No utilizar términos negativos para el colectivo. No relacionar inmigración con Islam ni con ninguna otra confesión religiosa. Mantener una actitud de ignorancia y de humildad frente a la información. No dar cosas por supuestas.
7. En los delitos, no aportar información que no sea relevante, ni destacar la nacionalidad del detenido si este dato no resulta de interés informativo.
8. No usar un lenguaje inadecuado para describir las nacionalidades o los rasgos de los inmigrantes.
9. No hacer análisis sociológicos gratuitos. No señalar qué colectivos, según nuestra subjetiva percepción, pueden integrarse mejor que otros en nuestra sociedad. No apostar por ningún colectivo de inmigrantes frente a otro. Con ello sólo contribuiríamos a discriminarlo y a excluirlo de la integración.
10. Contribuir, en la medida de nuestras posibilidades, a dignificar la imagen del inmigrante y a resaltar la imagen positiva de la inmigración. Es obligado tratar al inmigrante como a un semejante. No victimizar al colectivo de inmigrantes, ni tampoco ofrecer una visión paternalista.

CONCLUSIONES PARA LA EDUCACIÓN

La televisión tiene gran capacidad democrática. La comunicación significa desarrollar el pensamiento crítico. El profesor y teórico de la televisión, García Matilla, en su obra *Una televisión para la educación* (Gedisa, Barcelona, 2004) considera que es posible soñar con una televisión que contribuya a un pensamiento crítico. La televisión es un referente constante para los niños, con ella conviven gran cantidad de tiempo al día y constituye una fuente potencial de aprendizaje para el menor. La ética es un instrumento fundamental e ineludible en la actividad informativa.

Para unos estamos en la edad del friquismo y para otros como el prestigioso escritor y estudioso de nuestra sociedad, Vicente Verdú, formamos parte de la época sin prestigio. “Y no sólo en sentido literal, sino también en sentido audiovisual. Lo correcto y lo ilustrado es despotricar contra lo que compone el panorama de la actualidad”. Como investigadores, no debemos incurrir en el error de otros tiempos, cuando los productos de ficción como las telenovelas o las series fueron desdenados en cuanto objetos serios de investigación. Más que restringirse a decir que *Gran Hermano* es un subproducto de la telebasura, debemos aprovechar la oportunidad para comprender a nuestra sociedad a partir de la audiencia, su forma de mirarse y mirar el mundo.

En el mundo real, por desgracia, hay muertos, violencia machista, feos, pobreza, racismo, entre tantos otros aspectos, pero también hay gente que lucha por ser alguien, y no precisamente encerrándose en una casa con cámaras y vendiendo su privacidad. Si uno quiere ver la realidad basta con salir a la calle. La solución que presenta la información en televisión para contrarrestar estas tendencias negativas en el tratamiento de las noticias es el comportamiento ético de canales y periodistas. Según un estudio de la BBC, se hace necesario implantar las “reglas del juego”. Estas reglas son: Imparcialidad, precisión, transparencia e independencia. La educación en la escuela, los modelos familiares y el compromiso ético que deben tener los medios

de comunicación, y no solo los públicos, deben enseñarnos a decodificar la imagen. Los medios deben explicar periódicamente quienes son los dueños y los accionistas de las diferentes empresas para que los consumidores tomen nota y no se queden con la consabida frase de me he enterado por los medios de comunicación.

Los programadores tienen que plantearse cuestiones éticas. La imagen corporativa del canal es la que dota de personalidad a un formato estándar, y en este sentido, se activan una serie de estrategias de venta de la empresa audiovisual. La primera es la sacralización de los comunicadores y presentadores. Los límites entre géneros se desdibujan cada vez más. La proximidad emocional del espectador respecto a los contenidos emitidos por televisión es la principal fuerza competitiva que todo programa debe asumir. Para ello, el producto se traviste y adopta las formas de distintos géneros de televisión. De esta manera, se garantiza la implicación y el disfrute del espectador-voyeur. En este sentido, los géneros estrella están sometidos a la búsqueda constante de nuevos incentivos que activen el interés de la audiencia. El espectador consumidor quiere participar de la puesta en escena, participar en vivo del espectáculo y formar parte de él. El ciclo se retroalimenta continuamente. Y esa característica es una de las más importantes a la hora de entender el auge de los nuevos géneros de telerealidad, aseguran Carmen Peñafiel, Nereida López y Ainhoa Fernández de Arroyabe, en *La transición digital de la televisión en España*, (Bosch, Barcelona, 2005). Existe una apuesta alternativa que le dice a las empresas que la audiencia no lo es todo. El Consejo Audiovisual de Cataluña es pionero en España, país que tiene como asignatura pendiente de la democracia, la creación de un consejo estatal. Los reguladores audiovisuales no se ocupan de la prensa escrita. Por definición, estas autoridades se interesan sólo por lo que se emite por radio y televisión, sea cual sea la tecnología empleada. Para el presidente de la Plataforma Europea de Autoridades Reguladoras y consejero del Consejo Audiovisual de Catalunya, Joan Botella: “Hay una razón sólida para ello: La radiodifusión implica la utilización de un recurso escaso, el espectro radioeléctrico, de titularidad pública. Tener una licencia radiofónica o televisiva impide que otro titular pueda emplear aquella frecuencia. Por ello se requiere un sistema de concesión y por ello hay regulación” Los medios de comunicación y las asociaciones de la prensa fieles generalmente a una cierta fidelidad con los editores cuestionan la llegada del consejo estatal. “Los reguladores audiovisuales no hacen censura”, destaca Botella, “al contrario intervienen sólo sobre programas ya emitidos, para contrastar si los contenidos y la forma de emisión son conformes al marco legal y a los compromisos contractuales adoptados por la empresa. Por consiguiente, no aplican códigos morales ni juicios de valor externos al marco legislativo existente”.

En Cataluña, el organismo regula la actividad audiovisual en el territorio y asume varias funciones entre las que destacan, la concesión de servicios audiovisuales, el cumplimiento de la Directiva Europea 97/36, y la más interesante, el control continuo sobre la situación del sector. El Consejo Audiovisual de Andalucía en su primera reunión celebrada en noviembre de 2005 en Cádiz “garantiza” en su código deontológico su independencia y vocación ciudadana. Confiamos que no solo se limite al control de RTVA o RTVE sino que vaya al sector privado y a los emisores locales y comarcales.

No renunciamos a plantear los aspectos positivos, críticos y educativos que

puede proporcionar una adecuada utilización del medio televisivo. En una sociedad como la que vivimos, todos podemos ser manipulados pero esa manipulación estará muy ligada a la pasividad y a la ignorancia. El conocer lo que pasa y cómo pasa nos ayudará a enfrentarnos críticamente a este artificio tecnológico. En definitiva, lo peor de la televisión, como de tantas otras cosas, es no saber nada de ella, ni de su funcionamiento, ni de sus mecanismos, ni de su capacidad de influir en nosotros.

Reiteramos: Las empresas audiovisuales no sólo tienen intereses comerciales sino también ideológicos, políticos y de otra índole. La televisión se ha convertido en instrumento privilegiado de penetración cultural, de socialización, de formación de conciencias, de transmisión de ideologías y valores y de colonización. Por lo que sorprende que las instituciones educativas asistan de algún modo ajenas al proceso de penetración de la cultura audiovisual, sin ofrecer siquiera a las nuevas generaciones pautas de interpretación y de análisis crítico. Aquí la educación aparece como la esperanza para evitar todo tipo de manipulaciones por parte de este medio, proporcionando herramientas para el análisis crítico de lo que se consume. Del mismo modo que se aprende a leer a los clásicos y a distinguir la buena obra de arte o la buena música, así es posible discernir lo que vale y no vale en el discurso audiovisual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZNAR, H., *Ética de la comunicación y nuevos retos sociales*, Paidós - Papeles de Comunicación, Barcelona, 2005.
- ARRIAGA, M., Et alii, *La mujer en la cultura y los medios de comunicación*, Arcibel, Sevilla, 2003.
- BAÑÓN, A. M., *Racismo, discurso periodístico y didáctica de la lengua*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1996.
- BONILLA, Francisco. y FLORES, Francisco, (eds.), *Las manos del campo* (textos de Antonio Torres, Ana Torregrosa, Rocío, Amores y D. García), Ed. Horto del Poniente, Almería, 2003.
- CONILL y GOZÁLVEZ (coords.), *Ética de los medios, Una apuesta por la ciudadanía audiovisual*, Gedisa, Barcelona, 2004.
- CHECA, F., CHECA, J. C. y ARJONA, A. (eds), *Inmigración y derechos humanos, La integración como participación social*, Icaria, Barcelona, 2004.
- DIEZHANDINO, MARINAS y WATT (eds.), *Ética de la comunicación, Problemas y recursos*, Universidad Complutense, Madrid, 2002.
- GARCÍA MATILLA, A., *Una televisión para la educación*, La utopía posible, Gedisa, Barcelona, 2003.
- IBARRA, E., *Tiempos de solidaridad, Textos para la convivencia*, Movimiento contra la intolerancia, Madrid, 2004.
- IZQUIERDO IRANZO, P., *Representación de la raza en la publicidad: análisis de "El País Semanal, 1997-2003"*, Tesis Doctoral, Univ. Complutense, Madrid, 2004.
- KAPUSCINSKI, RYSZARD, *Los cínicos no sirven para este oficio*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- LIBRO DE ESTILO DE CANAL SUR TELEVISIÓN, Radio y Televisión de Andalucía (RTVA), Sevilla, 2004
- LIBRO DE ESTILO DE EL PAIS, Ediciones El País, Madrid, 1996

MAS DE XAXÁS, X., *Mentiras, Viaje de un periodista a la desinformación*, Destino, Barcelona, 2005.

MONTOYA VILAR, N., *La comunicación audiovisual en la educación*, Laberinto, Madrid, 2005.

NAÍR, S., *La inmigración explicada a mi hija*, Plaza y Janés, DeBolsillo, Barcelona, 2001.

PERCEVAL, J. De, *Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación. Una perspectiva histórica*, Paidós Papeles de Comunicación, Barcelona, 1995.

PÉREZ TORNERO, J. M. (comp.), *Comunicación y educación en la Sociedad de la Información, Nuevos lenguajes y conciencia crítica*, Paidós Papeles de Comunicación, Barcelona, 2000.

RIVIÉRE, M., *El malentendido, Cómo nos educan los medios de comunicación*, Icaria, Barcelona, 2003.

RODRIGO ALSINA, M., *La comunicación intercultural*, Anthropos, Barcelona, 1999.

SAVATER, F., *Ética, política, ciudadanía*, Ed. Grijalbo y otras, México, 1998.

TORREGROSA CARMONA, Juan Francisco, *Hacia una lectura crítica de la información radiofónica y televisiva en la escuela*, Tesis doctoral (2003) publicada en línea y en CD-Rom por la Universidad Complutense de Madrid, 2005.

TORREGROSA CARMONA, Juan Francisco, *Los medios audiovisuales en la educación*, Alfar Universidad, Sevilla, 2006.

TORRES FLORES, A., *Soñar la radio*, Centro Andaluz del Libro, Sevilla, 2004.

VÁZQUEZ, F., *Ética y deontología de la información*, Paraninfo, Madrid, 1991.

ESTATUS JURÍDICO-SOCIAL DE LA MUJER EN MARRUECOS

María Katjia Torres Calzada
Universidad de Sevilla

In this paper I have attempted to trace the evolution of a series of conflicts between the passive political role of Moroccan rulers concerning to the *Mudawwana* (Moroccan Civil Code) and the civil society (feminist associations, political parties, non governmental organisations, ...) caused by the recent reform of this text

Juridical and Social Status of the Moroccan Women is focused primarily on the analysis of centrality of the Moroccan Monarchy as the key institution in the Moroccan religious system and his repercussions on his subjects, specially on Moroccan women.

I based my research on the *Mudawwana* texts from 1958, 1992 and 2004, and civil society proposals for increasing significant social and political improvements in women Rights

El siguiente artículo se centra en el estudio del nuevo texto del Código del Estatuto Personal marroquí o *Mudawwana* que conllevó grandes repercusiones socio-políticas y la movilización de la acción civil marroquí (asociaciones feministas, partidos políticos, ongs, ...).

El estatuto jurídico-social de la mujer en Marruecos se centra, en primer lugar, en analizar la naturaleza del régimen político marroquí y las implicaciones directas que conlleva para la sociedad civil. Está basado el siguiente estudio en los textos de la *Mudawwana* que se han ido sucediendo en los últimos 12 años, así como en las diferentes propuestas por la mejora significativa de los derechos de las mujeres.

1. NATURALEZA DEL RÉGIMEN POLÍTICO MARROQUÍ: UNA MONARQUÍA CONSTITUCIONAL INSPIRADA EN EL DERECHO DIVINO

Para poder comprender mejor el *status* jurídico-social actual de la mujer marroquí musulmana en Marruecos, considero oportuno describir brevemente el marco jurídico, político-administrativo, socio-económico y religioso-moral en el que ella se ubica.

Tras su independencia en 1956, Marruecos se ve ante la necesidad de definir su régimen político. Los acontecimientos socio-políticos llevaron al país a la implantación de una monarquía constitucional cuyos poderes quedaron delimitados en una primera y retardada constitución, promulgada el 14 de diciembre de 1962. Desde esa primera constitución, Marruecos ha conocido otras cuatro (1970, 1972, 1992 y 1996) y dos modificaciones constitucionales a los textos de 1972 y 1992, sin embargo, la naturaleza

del régimen político marroquí -una monarquía inspirada en el derecho divino, el antiguo califato- ha permanecido intacta. El artículo 19 de la Constitución reza de la siguiente manera:

“El Rey, *Amîr Al-Mu'minîn*, Representante Supremo de la Nación, Símbolo de su unidad, Garante de la perennidad y de la continuidad del Estado, vela por que se respete el Islam y la Constitución. Él es el protector de los derechos y libertades de los ciudadanos, grupos sociales y colectividades. Garantiza la independencia de la nación y la integridad territorial del Reino en sus fronteras auténticas”

Hassan II, en su discurso parlamentario de 1978, interpreta su condición de *Amîr al-Mu'minîn*:

“...Si la separación de poderes es indispensable, no puede concernir en ningún caso a la responsabilidad suprema... se constata del Libro Sagrado que a todos los que Dios les ha encargado una responsabilidad legislativa o ejecutiva deben obedecer a un control de Dios, primero, un control por parte del que Dios ha encargado los asuntos de la comunidad musulmana y un control de los electores”.

De ello se infiere que el monarca está por encima de las instituciones constitucionales, es más, que las controla, define sus funciones e indica las direcciones y orientaciones que se deben seguir.

El régimen político marroquí se fundamenta en la tradición constitucional proveniente del califato bagdadí, del que se separa a mediados del siglo XII d.C., instaurando el sultanato a partir del siglo XVII d.C. con la dinastía Alauí, a la que pertenece la actual familia real marroquí.

La supervivencia de la monarquía marroquí está garantizada por la constitución del 9 de diciembre 1962 en la que se introdujo el principio hereditario del poder monárquico, principio inexistente en la tradición sunní del califato de la transmisión del poder, el cual recae en manos de un electo por consenso, quién será sometido a la vigilancia de los ulemas, en quienes recaía la responsabilidad legislativa, y que además debe contar con la aceptación de la población por el procedimiento de legitimación del poder del sultán, la *bay'a*¹ (Boutaleb, 2002: 5 y Rousset, 2000: 5-6).

1)Este término hace referencia, originalmente, a un acuerdo de venta o a una operación de intercambio de dar y tomar establecida entre dos partes. En sus orígenes es un acta de venta, entre *Al-ahl al-hâl wa-l-'aqd*, la gente que cuenta y que actúa concediendo una delegación general de poder a una autoridad poderosa que ha de garantizar la seguridad de la nación. Es decir, esa gente “válida”, la *ja:sa* o élite (gobernadores, miembros del Ejército, élites locales, altos funcionarios, y otros) le vende a ese poderoso, en este caso al rey, su sumisión y él a cambio les garantiza su seguridad, a través de un contrato que no consta en ninguna parte, pero que puede llegar a su fin unilateralmente. Generalmente es el monarca el que hace más uso de esa potestad.

La *bay'a* de Mohamed VI recayó en altas personalidades y miembros de la familia real: el her-

El sultán recibe poder judicial en el siglo XIX d.C. y tendrá pleno poder ejecutivo, a pesar de que tendrá que someter el ejercicio de su poder a los ulemas. Éstos, con el Tratado del Protectorado, se vieron muy reforzados y el sultán se vio muy diezmado por tener que delegar su poder legislativo en las autoridades residenciales extranjeras.

Con la Declaración de la Independencia del 2 de marzo de 1956, la figura del sultán se transformará en monarca, tal y como quedará recogido en la Constitución del de 1962 y en las sucesivas.

La primera Constitución del Estado marroquí afirma su carácter árabe, musulmán, magrebí y africano, por un lado y, por otro, lo somete a los principios, derechos y obligaciones de las Cartas de los diferentes organismos internacionales:

Art. 1: “Marruecos es una monarquía constitucional, democrática y social... la soberanía pertenece a la nación que la ejerce directamente por referéndum e indirectamente por intermediación de sus instituciones constitucionales”

Reconoce igualmente una serie de libertades y derechos fundamentales del ciudadano: libre circulación, establecimiento, opinión, expresión, reunión, asociación y adhesión política o sindical (art.9), así como económicos y sociales: derecho a la educación y al trabajo (art.13), de huelga (art.14), a la propiedad (art. 15). El principio de igualdad (art. 5, 8, 9 12, 13), la inviolabilidad del domicilio (art.10), de la correspondencia (art. 11), etc.

La Constitución establece un régimen parlamentario dualista², con un ejecutivo bicéfalo y un parlamentarismo bicameral. El ejecutivo está formado por el Rey y por el Gobierno. Es decir, el Rey reina y gobierna, lo que hace del gobierno un instrumento de la voluntad real. El estatus del Rey, como ya hemos señalado, es hereditario y goza de poderes muy importantes, entre otros: ser jefe del ejecutivo, lo que le permite nombrar al Primer Ministro, a los ministros de soberanía y designa además sus funciones; presidir el Consejo de Ministros; firmar y ratificar los tratados, salvo los relacionados con las finanzas del Estado, que deben ser aprobado previamente por el Parlamento (art. 31); proclamar el estado de excepción, recurrir a referendums, disolver el Parlamento, nombrar magistrados, al presidente de la Corte de Justicia Suprema y a los miembros de la Cámara Constitucional.

El nombramiento del Gobierno por parte del monarca le convierte a aquél en un mero instrumento de la monarquía. Los programas gubernamentales que se presentan ante las dos Cámaras no se someten a votación, ya que ya parten con la

mano del rey, el príncipe Muley Rachid, su primo Muley Hisham, el príncipe Muley Ismail, el Primer Ministro, el Presidente del Parlamento y de la Cámara de Consejeros, los miembros del Gobierno, los Consejeros Reales, el Presidente de la Cámara Alta, el *Wakil* General del Reino, el Presidente de la Asamblea Constitucional, los altos mandos de las FAR, el Director de la Seguridad Nacional y los presidentes de los partidos políticos. No están incluidos ni los chorfas ni los gobernadores del rey ni los representantes de las cabilas.

2)El art. 6 Constitución afirma que el Islam es Religión y Estado (*Din wa-d-Dawla*). La reforma constitucional de 1992 no resolvió la cuestión de la relación de ambas autoridades.

legitimidad de la voluntad del rey. El gobierno tampoco determina la política general de la nación, ya que viene definida por el rey, con lo cual, el gobierno sólo se limita a ser nexo de unión entre el Jefe del Estado y el Parlamento. El Rey, sin embargo, afirma y declara públicamente en sus discursos, que su función es la de árbitro conciliador entre las partes en conflicto.

En la Constitución del 9 de octubre de 1992, el monarca otorga y concede reivindicaciones de la oposición política con el fin de modernizar las instituciones políticas marroquíes de cara al mundo y de desmarcarse de los países del Tercer Mundo:

“Marruecos no podía seguir indiferente a las profundas mutaciones que tienen lugar en el mundo...”³. Constituye un progreso con relación a la constitución anterior en la idea de hacer de Marruecos un Estado de Derecho y reafirma su compromiso con el Derecho Internacional introduciendo una serie de reformas a los diferentes códigos más sensibles socialmente hablando, tales como los de Trabajo, Prensa, Asociación y el hoy todavía controvertido Código del Estatuto Personal, que en la última constitución promulgada con fecha del 7 de octubre de 1996, no ha experimentado mejoras y que va a ser el tema que motiva esta ponencia. (Bendourou, 2000: 206)

2. IMPLICACIONES DIRECTAS DEL RÉGIMEN POLÍTICO MARROQUÍ EN EL ESTATUS JURÍDICO DEL CIUDADANO MARROQUÍ

La situación jurídica del ciudadano marroquí y en concreto de la mujer marroquí depende de la Constitución y de una serie de disposiciones legislativas - Código del Trabajo, Código Penal, Código de la Nacionalidad, Código de Herencia, Código del Comercio, Código de Prensa, Código de Asociación, etc- todas ellas derivadas de un derecho moderno, por un lado y, por otro, del Código del Estatuto Personal o *Mudawwana* derivado de un derecho de esencia religiosa, el derecho de la familia codificado en la charía o ley canónica del Islam, tradicionalista.

Marruecos se dotó de la *Mudawwana* en 1957/8 y desde la fecha esta codificación del derecho clásico musulmán ha sido objeto de dos modificaciones o reformas⁴ (Borrás, 1997: 103-121), primeramente, con Hassan II y por último con su hijo Mohamed VI⁵.

La incidencia del Rey y la naturaleza del régimen han tenido una influencia decisiva en la trayectoria de dichas reformas a nivel jurídico-social.

3. LA MUDAWWANA

La *Mudawwana* o Código del Estatuto Personal es una codificación de la charía (ley islámica tradicional basada en el Corán y la *Sunna* o tradición del

3)Discurso del rey del 20 de agosto de 1992.

4)El dahir del 10 de septiembre de 1993 modifica los artículos del Código del Procedimiento Civil, del Código de Obligaciones y Contratos y del Código del Estatuto Personal (B.O. nº 4222/ 29.09.1993).

5)En la sesión de apertura del Parlamento con fecha del 10 de octubre de 2003, Mohamed VI anuncia la reforma de la *Mudawwana* que se aplicará finalmente en octubre del año siguiente.

Profeta Muhammad) basada en la jurisprudencia tradicional malikí (escuela jurídica musulmana de corte moderado fundada en el siglo VIII d.C.). Rige el derecho de familia, matrimonio, filiación, sucesión y divorcio. Instauro la poligamia, el repudio y, en general, la sumisión de la mujer al hombre.

Las principales disposiciones que recoge son las siguientes:

1. El marido es el cabeza de familia, dirige el hogar. La mujer debe obedecerle y cohabitar con él. La mujer para casarse debe tener un tutor o walí.
2. Sólo puede ponerse fin a un matrimonio por tres vías: el *jul'* o repudio por mutuo acuerdo a instancia de la mujer y mediante la restitución de la dote a modo de indemnización de la esposa hacia el esposo; *taláq* o repudio ejercido únicamente por los hombres contra sus esposas; *taliq* o divorcio ante un juez, que sólo puede ser conseguido por la mujer en caso de maltrato físico, impotencia del marido, abandono o falta de manutención demostrados.
3. La poligamia se permite, pero la mujer puede hacer constar en su contrato matrimonial que ella la considera ruptura del vínculo conyugal.
4. El matrimonio con un no-musulmán está prohibido.
5. La mujer es considerada una menor aunque tenga libre disposición de su nombre y sus bienes. Siempre necesita la autorización del marido para trabajar.
6. En caso de disolución del matrimonio, la custodia de los hijos pasa automáticamente a la madre y a la familia de la madre, en ningún caso al padre.

4. PRIMERA REFORMA DE LA *MUDAWWANA* (1992)

Como parte integrante del derecho civil marroquí, establece una serie de desigualdades, basadas en la discriminación de género, que relega a la mujer en un segundo plano, definido en el Código de la Familia. Llama la atención que entre octubre de 1992 hasta octubre de 2004, sólo se hayan producido dos reformas. La primera, bajo el reinado de Hassan II, no supuso grandes cambios:

1. La edad límite para contraer matrimonio es de 18 años, para ambos sexos. La mujer no puede ser obligada a contraer matrimonio. Sólo en caso extremo, el juez puede rebajar la edad mínima de los esposos.
2. El poder del walí o tutor legal de la mujer que se va a casar queda reducido, pero no desaparece. Si el padre de la mujer vive, ella no puede concertar ella misma su matrimonio, y éste debe consentir y estar presente.
3. En caso de disolución del matrimonio, después de la mujer, la custodia de los hijos pasa al padre. Si los hijos superan los 12 años, en el caso de los varones, y los 15 en el caso de las hembras, el padre tiene prioridad en la custodia.
4. Se establecerán mecanismos para determinar la paternidad de los hijos nacidos fuera del matrimonio.
5. Se crearán juzgados de Familia encargados de velar la aplicación de la ley.
6. El divorcio no es pronunciado por un juez, sino por un magistrado.
7. El derecho de repudio pertenece siempre al marido, pero es controlado por un juez, en presencia de los dos esposos y después del arbitraje de una comisión de reconciliación. El marido debe compensar a la mujer.
8. La poligamia no es abolida, queda muy reducida, pero la esposa debe ser advertida por su esposo y ella puede beneficiarse de una indemnización por perjuicios.

Ella puede inscribir en su contrato matrimonial la cláusula de monogamia.

Las corrientes alineadas dentro del islamismo moderado en la época en que se aprobó este nuevo texto de la *Mudawwana* no disfrutaban de las mejores condiciones para manifestar su desacuerdo. No poseían ni el respaldo político del que gozan hoy ni tampoco la autoridad moral y religiosa de la que el monarca se había cuidadosamente provisto arbitrariamente por vía constitucional (art 19 de la Constitución de 1962). Hassan II en aquella ocasión utilizó su condición de *Amir el-Mu'minin* para acallar y descalificar de base religiosa las corrientes fundamentalistas afirmando: “este código moderno de la familia está en perfecta conformidad con el espíritu tolerante de nuestra religión ... y no deben ser acogidas estas reformas con reacciones fanáticas”⁶. Incluso los islamistas legales y moderados, como el PJD, no hicieron crítica alguna, porque las medidas se habían concebido, según palabras del monarca y transmitidas por el propio Mustapha Ramid, diputado del PJD, “para conformarse con el verdadero espíritu de justicia entre todos los miembros de cada familia, que es uno de los objetivos de la charía”.

5. LA CONTROVERTIDA TRAYECTORIA DE LA SEGUNDA REFORMA DE LA MUDAWWANA (2001-2004)

La sociedad marroquí es muy activa y sabe articular los medios políticos, económicos y jurídicos a su alcance para reclamar derechos inherentes a su condición de ciudadanía integrante de un Estado de Derecho, como reza su Constitución, para proponer reformas o mejoras legales y para trabajar a través de asociaciones, partidos políticos u ongs por la igualdad y el bienestar social. De igual forma, ha tenido que aprender a sacar partido legal de la Constitución garante de la jerarquía social piramidal en la que el monarca se yergue como la punta superior por mandato divino y en especial de la charía, fuente de derecho derivada del Corán y la *Sunna* que se convierte en arma de doble filo por ser considerada eterna, universal y perfecta entre los medios más conservadores y tradicionalistas con gran incidencia en el papel social que debe desempeñar la mujer.

La paradoja de esta situación hace que toda propuesta de reforma solicitada a estudio por parte de las fuerzas vivas del país con el fin de diezmar desigualdades sociales, políticas, económicas o jurídicas deben someterse al beneplácito del monarca antes de ser aprobada por ley o vetada en el Parlamento, quedando convertidas todas estas iniciativas colectivas o individuales en propuestas que permiten al Jefe del Estado mostrar toda su ecuanimidad y magnanimidad, en caso de ser aceptadas y devenir en leyes, o su justicia y firmeza, si son rechazadas por no suponer un bien para la comunidad islámica, desde su valoración asistida por los ulemas “funcionarializados”.

La reforma de la *Mudawwana* tuvo el mismo avatar. Desde la anunciada reforma en el año 1992 por el monarca Hassan II, hubo una revitalización de la actividad social y salieron a la palestra asociaciones y partidos políticos tradicionalistas de carácter religioso muy marcado, de larga trayectoria asociativa y política que redactaron propuestas inspiradas en la charía, así como otras formaciones sociopolíticas y ongs democráticas, socialistas y feministas, que inspiraban sus reivindicaciones básicamente

⁶Cf; Discurso real del 20.08.1992.

en la Constitución y en la Declaración Fundamental de los Derechos Humanos, sin poder escapar de la influencia de la charía.

5.1. Acción del Monarca

El procedimiento ha sido el mismo en los dos únicos casos que se han introducido reformas constitucionales. Instituciones internacionales del calado de Amnistía Internacional o el Banco Mundial hacen una llamada de atención sobre la violación de los Derechos Humanos suscritos por Marruecos en su Constitución. Ese aviso lleva al monarca a crear comisiones de urgencia constituidas a través de convocatorias a encuentros personales con militantes políticos, sindicales, representantes de ongs en pro de los Derechos Humanos y los de la Mujer, para informarse de las acciones emprendidas durante las últimas décadas, los logros conseguidos y los objetivos marcados, por un lado y, por otro, para obtener una valoración fundada del pulso social cotidiano y así inscribirlo en la acción que el monarca y gobierno se disponen a iniciar.

Con fecha del 27 de abril de 2001, *Amír Al-Mu'minín* anuncia desde su palacio de Fez, la creación de una comisión encargada de la revisión de la *Mudawwana*, compuesta de 15 miembros⁷ (Laabi, 2001: 51) y presidida por el presidente de la Corte Suprema, Driss Dahhak.

2.2. Acción del Gobierno

El “Plan Nacional para la Integración de la Mujer en el Desarrollo” de marzo de 1999 es el primero y único sobre la situación de la mujer elaborado por un gobierno marroquí desde su joven democracia. Las airadas reacciones suscitadas en los sectores conservadores e islamistas en contra, por considerarlo una imposición financiada por el Banco Mundial, provocaron que el Plan no llegara a aplicarse y que cayese en el olvido. El gobierno esperó hasta el 8 de marzo de 2001, coincidiendo con la celebración del Día de la Mujer, para activar nuevamente el Plan junto con una serie de medidas promovidas por una comisión permanente formada por el Ministerio de la Mujer y el Desarrollo. Dicha comisión creada en fecha del 18 de diciembre de 2000 (Bouz, 2001:8) elaboró un programa para aplicar una serie de pasos concernientes al Plan para la Integración de la Mujer. El Primer Ministro Abderrahmán Youssoufi presidió la primera reunión de dicha comisión en la que se decidió la creación de otras comisiones subsidiarias especializadas en temas que afectan a la mujer dentro de los ámbitos de la educación, la sanidad, la economía, la política y los medios de comunicación, sin olvidar la lucha por la erradicación de la violencia de género. Las reformas que promueven afectan básicamente a los códigos del Estatuto Personal, del Código de Trabajo, el Código de la Nacionalidad y del Código Electoral:

- a. creación de una Caja de Garantía para cubrir la pensión alimenticia que el marido debe pasarle a su mujer en caso de que el marido sea insolvente;
- b. creación de una Caja de Crédito para los menores bajo custodia paterna o materna propuesta por la Secretaría de Estado por la Protección de la Familia y la Infancia;
- c. posibilitar a la madre divorciada con hijos a su cargo, registrar su estado

7)En la comisión sólo participan tres mujeres: una consejera de la Corte Suprema y dos profesoras universitarias.

civil;

d. necesidad de preparar una estrategia para coordinar con el gobierno y ongs el tratamiento que se le ha de dar al tema de la Familia;

e. necesidad de nombrar autoridades en materia legal con dicho fin;

f. reformar el art.6 del Código de la Nacionalidad, en el que se reconozca la transmisión indistinta de la nacionalidad a los hijos por parte de padre marroquí y de madre marroquí, aunque ésta esté casada con un extranjero;

g. reformar los arts. 400 y 401 del Código Penal para introducir la revisión del concepto de violencia de género dentro del matrimonio y equipararlo al de los demás casos de violencia física o psíquica. Guardan estrecha relación estos dos artículos con el 491 del mismo código referente al delito de adulterio y la evidente desventaja de la mujer ante él. La ley acuerda circunstancias atenuantes al esposo víctima de adulterio para poder tomarse la justicia por su mano. En el art. 418 el asesinato, las heridas y los golpes son excusables si son cometidos por el esposo contra su cónyuge si ésta es pillada en flagrante delito de adulterio con su amante. Si las heridas que le ocasiona el marido a su esposa no son permanentes (amputaciones, ceguera o muerte) la condena se le reduce de 6 meses a 2 años. Estas circunstancias no se le aplican de igual manera a la esposa que descubre a su marido en flagrante delito de adulterio. El adulterio no constituye en la ley marroquí una causa de divorcio, ni la mujer cuenta con las mismas facilidades para obtener su divorcio como el hombre;

h. reformar al art.162 referente a la capacitación de los centros de trabajo para habilitar zonas de guardería para las horas de lactancia de manera obligatoria y no como posibilidad, tal y como consta en la ley;

i. mejorar la situación de las trabajadoras domésticas, que generalmente habitan y pernoctan en la casa donde trabajan. Esta circunstancia está recogida en los arts. 172 y 173 del Código del Trabajo, pero no se limita al trabajo nocturno, sino que también afecta a dos aspectos de profundo arraigo social en Marruecos: las condiciones laborales bajo mínimos del trabajo doméstico y la utilización de niños para desempeñar estas tareas, disfrazando dicha situación con prácticas de adopción y educación de menores;

j. supresión de la cuota mínima de un 33% de representación y participación femenina en las dos Cámaras, en las asambleas municipales provinciales, y del 20% al 33% de representatividad femenina en las candidaturas electorales, por una paridad real de un 50% para ambos sexos.

5.3. Acción de las asociaciones feministas

Las asociaciones y ongs feministas hacen sus propuestas. Las más recientes han sido:

- 12 de marzo de 2000 manifestación de Rabat a favor del Plan de Integración de la Mujer en el Desarrollo, colorista e informal, en protesta contra la pobreza y la violencia de género.

- 25 de octubre de 2000: publicación de un manifiesto en demanda de que se declare esta fecha día nacional contra la violencia de género.

- 29 de octubre de 2001: entrega del memorándum elaborado por el Grupo de la Primavera de la Igualdad, grupo de 9 asociaciones feministas marroquíes, para hacer su aportación a la iniciativa del Plan de Integración de la Mujer iniciada por

Mohamed VI. La reforma global que proponen en la *Mudawwana* se resumen en los siguientes puntos:

- o instaurar una relación de igualdad entre el hombre y la mujer durante las etapas previas y posteriores al matrimonio, así como durante el matrimonio y en la disolución del mismo;
- o unificar la edad del matrimonio a 18 años de los dos sexos;
- o misma capacidad de los dos para disolver ellos mismos el matrimonio;
- o mismos deberes y mismas obligaciones para ambos sexos dentro del matrimonio, según capacidades individuales;
- o prohibición de la poligamia;
- o unificación de las leyes y de los procedimientos de separación;
- o partición del patrimonio conyugal de manera equitativa en caso de divorcio o de muerte;
- o unificación de las condiciones de tutela garantizadas por el derecho de los padres de casarse teniendo a su cargo hijos a quedarse en el domicilio conyugal;
- o unificación de la edad del niño bajo custodia paterna en 15 años;

4.4. Acción de la corriente conservadora islamista

Los partidos políticos y agrupaciones conservadoras y tradicionales al cumplimiento de la charía, que popularmente reciben el apelativo de islamistas moderados, pero que representan de hecho la derecha política, hicieron lógicamente su propuesta a la reforma y al Plan, dando inicio a la confrontación entre modernización de Marruecos vs su islamización. Destaca por su incidencia socio-política un partido con fuerte presencia parlamentaria, *Parti de la Justice et du Développement* (PJD). Este partido ya en 1997 presentó sus propuestas dentro de su programa electoral en las que expresaba “su reconocimiento a la mujer como ser digno y la necesidad de extinguir todo tipo de marginación de su feminidad”⁸.

En junio de 2001 publicó su memorándum a la reforma del Código del Estatuto Personal, que se resume en una serie de aspectos muy ligados al matrimonio y a la familia:

* se muestra contrario a la desaparición de la figura del walí como representante de la mujer cuando se concierta su matrimonio, porque consideran que la *wilâya* o procuración del walí por parte de la esposa en el matrimonio es un derecho de la mujer, ya que ésta se erige como otorgante de mandato a su representante. El walí, es una ayuda, una guía o un consejo en caso de que no haya padres, en ningún caso ejerce coacción. El walí garantiza la solidaridad familiar, ya que en caso de disolución del matrimonio, éste garantiza que no sea de manera perjudicial;

* no se muestra contrario a la poligamia porque afirman que ya la charía la delimita de manera correcta y por lo tanto no cabe enmienda a un texto derivado del Corán;

* considera ilógico restituir a la madre de la custodia de los hijos, así como al padre, pero le dan la prioridad a la madre y a ciertos parientes de la madre quedando en la escala jerárquica el padre en sexto lugar. El antiguo Código del Estatuto Personal

8)Memorándum para la Reforma de la *Mudawwana* , publicado por la Secretaría General del PJD, junio 2001.

en su art. 99 omite al padre como titular de derecho de custodia;

*con respecto al divorcio consideran que se deben unificar las causas de divorcio en una común para ambos, facilitar y aligerar los trámites;

* con respecto al *jul'* sus propuestas son: que sea de mutuo acuerdo y si no es así que pueda recurrir a los tribunales para que dictamine su divorcio, por un lado y, por otro, que renuncie a sus derechos económicos legales deducidos del divorcio, restituyéndosele su dote; que se aplique un arbitraje antes de llegar al *jul'*; si la cónyuge se casa antes de los 4 meses que deben pasar antes de volverse a casar, no tiene derecho a recurso;

* se muestra a favor de la repartición de los bienes gananciales en cuanto que se haga de manera proporcional a la aportación de cada uno en el matrimonio, lo que no supone perjuicio para los esposos de sus respectivas partes de herencia decretada;

* con respecto a la manutención de los hijos, considera que la manutención corre por parte del padre aunque éste esté divorciado;

* es partidario de la creación de una Caja de Garantía Familiar permanente para velar por intereses de los menores más desfavorecidos, a sí como de la creación de Tribunales de Familia.

5.LA CONTROVERSIA

Como puede comprobarse la controversia y la tensión social se han producido, y la tesitura obliga al monarca a arbitrar. Dentro del mismo gobierno existen diferencias casi insalvables constatables en el VI Congreso del USFP del 29.03.05 en Casablanca. Los partidos políticos, asociaciones feministas, ongs, asociaciones religiosas, defensoras de la familia y conservadoras, los partidos islamistas y demás actores sociales adoptan posturas en muchos casos irreconciliables. Memorables e imborrables fueron las manifestaciones del 8 de marzo de 2000 de Rabat en conmemoración del Día de la Mujer -plural y con alta participación femenina- y la contra-manifestación en blanco y negro del 12 de marzo en Casablanca -organizada por los islamistas- en la que los defensores de la charía se echaron a la calle para conseguir frenar la aplicación del Plan de Integración de la Mujer, con Corán en la mano, organizada casi bajo disciplina militar.

La contra-manifestación de Casablanca organizada por el *Comité National pour la Protection de la Famille* y el *Parti de la Justice et le Développement* pretendía abrir los ojos a la sociedad de que la reforma de la *Mudawwana* suponía una medida impura, contraria a la charía (derivada del Corán y la *Sunna* y por tanto eterna, universal y perfecta), perseguía hacer una demostración de fuerza pero la participación popular fue muy inferior a la de Rabat. Los discursos se centraban en ataques contra la occidentalización de la vida social marroquí y la neocolonización a través de los diablos manipulados por las ongs occidentales. Polémicos imanes fundamentalistas, como Abdellah Zemzami, e incluso diputados socialistas contrarios a la reforma, como Habib Forkani, lanzaban acusaciones contra los promotores de la reforma de ser “no musulmanes” y tildaban el Plan de Integración de fomentar la prostitución en aras de la igualdad sexual reconociendo a las madres solteras ⁹.

9)Extracto del discurso del diputado del PJD Abdelillah Benkirane pronunciado para la oca-

La militancia asociativa islamista, representada principalmente por *l'Organisation du Renouveau de la Conscience Féminine* (ORCF), presidida por Bassima Hakkaoui, miembro del PJD, y el *Comité National pour la Protection de la Famille* (CNPF), entre otros, centra su actividad en ganar terreno y drenar diferentes capas sociales en favor de una mujer integrada plenamente en la sociedad dentro del marco familiar, como madre, esposa, educadora e hija. Su principal preocupación es que la sociedad sepa valorar la charía para su cumplimiento y aplicación social correcta, en primer lugar y en segundo lugar, que dicha sociedad tome conciencia de que la *Mudawwana*, en su calidad de texto no sagrado pero resultado del trabajo de ulemas expertos en la materia, con la reforma sale intoxicado de occidentalismo desdefiando las prescripciones coránicas y de la *Sunna*.

A pesar de sus esfuerzos, la naturaleza del régimen marroquí casi excluyó a los islamistas moderados de este proceso, lo que es democráticamente inaceptable, ya que no son un colectivo minoritario, carente de representación parlamentaria. Muy al contrario, en las elecciones generales de septiembre de 2002 salieron como tercera fuerza política del país, triplicando casi el número de escaños conseguidos en las elecciones anteriores. Los islamistas radicales, amparados por los islamistas moderados legales e ilegales, fueron sospechosos de ser los responsables directos de los atentados de Casablanca (16.05.03). Esta suspicacia estaba alimentada por los obstáculos a la tramitación de la ley antiterrorista y las declaraciones de Ahmed Raysuni, dirigente del partido *Harakatu-t-Tawhid wa-l-Islah*, cuestionando la entidad religiosa del monarca. Ambos fueron las víctimas de un acoso policial y mediático que culminó con el anuncio de la preparación de una ley específica para partidos políticos constituidos sobre bases religiosas, étnicas y lingüísticas o regionales¹⁰.

6.LA REDACCIÓN DEFINITIVA Y SU PROMULGACIÓN FEBRERO DE 2004

El nuevo Código promulgado en febrero del mismo año reconoce casi los mismos derechos a las mujeres que a los hombres. El camino hacia la consecución del mismo ha sido tortuoso y el resultado no satisface a todas las partes interesadas. No ha contado con la confianza ni de los sectores más sensibilizados con la cuestión de la mujer por insuficiente, ni de los más conservadores por ser una traición a la tradición del Islam. Sin embargo, no hay duda de que es un esfuerzo colectivo digno de mención por tratarse de un país con un régimen tan particular.

La reforma definitiva se resume en los siguientes once puntos fundamentales:

- Corresponsabilidad: deja de ser exclusiva del padre la responsabilidad de la familia. Desaparece el principio de obediencia de la mujer a su marido.
- Tutela: desaparece la figura del walí.
- Edad apta para el matrimonio: se fija en 18 años mínimo para ambos cónyuges.
- Poligamia: no desaparece, pero la hace casi imposible. La esposa puede condicionar su matrimonio a un compromiso del marido de no casarse con otras

sión.

10)Discurso del Trono de Mohamed VI (30.07.2003).

mujeres. El marido necesita una autorización del juez para casarse con una segunda mujer.

- Matrimonios civiles: los matrimonios celebrados en el extranjero son reconocidos con la condición de que al menos dos testigos sean musulmanes.

- Repudio: estará sometido a decisión judicial.

- Divorcio: la mujer puede solicitar el divorcio.

- Custodia de los hijos: En caso de divorcio, la custodia recae en la madre, y en segundo lugar al padre y se deben garantizar manutención y lugar de residencia dignos.

- Hijos fuera del matrimonio: Protección del derecho del niño a la paternidad en el caso de que el matrimonio no sea formalizado por un acta. Antes no se reconocía al niño.

- Herencia de los hijos: Por parte de la madre, tienen derecho a heredar del abuelo, así como por parte del padre.

- Repartición de los bienes: El marido puede establecer un contrato prematrimonial para gestionar los bienes adquiridos.

7. CONCLUSIÓN

A pesar de las diferencias entre los actores y protagonistas de la reforma, reflejadas en los métodos utilizados y en los fines perseguidos, todos coincidían en varios puntos comunes:

- La necesidad de la reforma para delimitar el papel de la familia en la sociedad, independientemente de la tendencia política.

- La consecución de un consenso sobre la necesidad de revisar la situación de la mujer en los textos jurídicos por darse realidades cotidianas desacordes con la ley, para algunos, obsoletas, para otros, contrarias al derecho islámico al que debiera ser fiel el Reino de Marruecos.

- La importancia de la concienciación social a través de la educación y el papel fundamental de la misma en los avances socio-políticos.

El caballo de batalla para la sociedad marroquí reside actualmente en la concienciación y sensibilización social para que este logro no se quede en papel mojado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV., Actas del VI Congreso del USFP publicadas por la tribuna del partido *Al-Ittihâdd Al-Ishtirâki* (30.03.2001), suplemento especial.

KABBAS, A., "Mushkil al-mar'atu-l-magribîya yatayâwazu isla wa da'îata-hâ al-qânûniâ", *Al-Ittihâdd Al-Ishtirâki* (27.02.2001), 5.

BENDOUREOU, O., *Le régime politique marocain*, Rabat, Les Éditions Dar Al-Qalam, 2000.

BORRÁS, A. y MERNISSI, S., *El Islam y jurídico y Europa. Derecho, religión y política*, Barcelona, Icaria Antrazyt, 1997, 103-121.

Bulletin Officiel. n° 4222/ 29.09.1993

BOUTALEB, A., "Intiqâl salamî li-s-sult:a wa tajlîq al-h:ayâti-s-siyâsiya bi-l-Magrib. Al-intiqâl min-al-bay'ati-t-taqlidîya ilâ-l-bay'a ti-l-djadîda", *Bayân Al-Yawm* (17-

23.5.2002), 5.

BOUZ, A., “*Hâl tudmiyu-l-bukûmatu-l-mar’a fi-t-tamnîya ?* (¿El gobierno integra a la mujer en el desarrollo ?), *Annachra* (2-8.03.2001), 8.

Collective for Research and Training of Development Programme, Beirut 2003. www.crted.org

Dahir n° 1-02-239 (3.10.2002) portant promulgation de la loi n° 37-99 relative à l’état civil.. *Bulletin Officiel* n° 5054 (7.11.2002).

Dahir n° 1-58-250 portant Code de la nationalité marocaine. *Bulletin Officiel* (12.09.1958).

DAOUD, Z., « L’alternance à l’épreuve des faits », *Le Monde Diplomatique* (avril 1999), *La Vie Économique* (15.01.1999),

Demain Magazine (17.03-23.03.01), 15.

Discurso del Trono de Mohamed VI (30.07.2003).

LAABI, Ch., “La longue Marche des femmes vers l’égalité », *La Vie Économique* (27.07.2001), supplément, 51.

LAABI, Ch., « B. Hakkaoui: “La polygamie est un droit de la femme”, *La Vie Économique*, (27.07.2001), supplément, 53.

M.E.F., « Vers une intégration de la femme au développement », *Le Journal hebdomadaire*, 8 (10-16.03.2001), 14-15.

ROUSSET, M., “De Hassan II à Mohamed VI : La succession et le successeur”, *The Magreb Review*, 25, 1-2, 2000, 5-6.

s.a. « Le Plan d’Inegration de la Femme inciterait à la débauche », *Demain Magazine* (17.03- 23.03.2001), 14-15.

s.a. « Droits de femmes, une année décisive », *Demain Magazine* (3-9.11.2001), 10.

SOUDAN, François, « Le sabre et le Coran », *L’intelligent. Jeune Afrique*, n° 2170-1 (12-25.08.2002), 36-41.

Tel Quel (2.03.2002).

ARTEMISIA GENTILESCHI: ENTRE DECONSTRUCCIÓN Y REESCRITURAS MODERNAS

Leonarda Trapassi
Universidad de Sevilla

La presencia en la ficción literaria de una de las figuras femeninas más problemáticas de la historia del arte italiano, la pintora del siglo XVII Artemisia Gentileschi, empieza a tomar cuerpo con *Artemisia* (1947) de Anna Banti. La novela representa una reescritura del recorrido existencial de la pintora a partir de una perspectiva diferente respecto a la imagen convencional en las historias de la cultura, que la mencionan principalmente como sombra del padre, algo que sería impensable para un artista hombre de igual relevancia¹. Hasta hoy se trata del momento más importante en el ámbito de las obras y referencias literarias a la vida y al personaje de Artemisia de las últimas décadas².

En realidad, como se verá más adelante, se trata casi de una segunda versión -una "reescritura de una reescritura"- de un manuscrito, un relato de la misma Anna Banti de 1944 sobre Artemisia, que se perdió en el bombardeo que destruyó su casa de Florencia durante la guerra. Además, muchos años después, en 1960, Banti escribe también una transposición teatral de *Artemisia*, titulada *Corte Savella*, construida a partir de documentos de archivos sobre la pintora, el juicio contra el pintor Agostino Tassi y las vicisitudes relacionadas con ello. Anna Banti vuelve así, por tercera vez a reflexionar sobre la figura de Artemisia, ahora a través del lenguaje dramático. La memoria de las mujeres y el arte, por otra parte, se definen cada vez más como eje temático fundamental de toda la obra de Anna Banti³.

A pesar de que *Artemisia* es una obra de ficción biográfica se trata de la única en lengua italiana sobre la vida de Artemisia Gentileschi. Anteriormente había sido sólo mencionada en los tratados de historia del arte hasta que en 1916 Roberto Longhi, conocido historiador del arte y marido de la Banti, en un ensayo sobre Orazio y Artemisia Gentileschi ("Gentileschi padre e figlia"), ofrece unas primeras

1) Como comentan varios historiadores del arte y sobre todo Mary Garrard en su monografía (Garrard 1989: 3), que, una década después de la famosa exposición en el "County Museum" de Los Angeles "Women Artists: 1550-1950" (1976), donde se exhiben seis de los cuadros de Artemisia, aplica una mirada de género al estudio de la pintora.

2) Aquí no se hará referencia a los estudios de historia del arte (importantes son entre otros los de Garrard y Bissell), sino a las obras de ficción y biografías. Esta contribución retoma en líneas generales el análisis de la novela de Anna Banti presentado en marzo 2005 en el ámbito del seminario *Mujeres y ausencias. Percepciones y expresiones del duelo*, celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, cuyas actas están actualmente en prensa.

3) Desde los relatos de *Il coraggio delle donne* (1940), pasando por *Le donne muoiono* (1951) y *La camicia bruciata* (1973), hasta la novela autobiográfica *Un grido lacerante* (1981).

interpretaciones de su pintura, sobre las que pesa una mirada no ausente acerca de la terrible fuerza de su pintura, que parece no adecuada para una mujer.

Efectivamente, décadas después desde que Anna Banti recreara literariamente Artemisia, dedicándole una mirada totalmente diferente de la de Roberto Longhi, sólo en tiempos más recientes, y principalmente fuera de Italia, la figura de Artemisia ha inspirado ensayos, estudios de arte y otras obras literarias.

Después de un breve recorrido a través de algunas de estas obras, se comentarán algunos aspectos de la novela de Anna Banti, fundamentales en la representación de la figura de Artemisia, y ejemplares en la reflexión literaria sobre la historia, la ficción y la memoria.

En 1990 aparece en Francia una biografía muy novelada de Artemisia, de Rauda Jamis, una autora francesa de origen mexicano, titulada *Artemisia ou la Renommée*. Se construye una biografía de ficción de Artemisia, esta vez como un relato en primera persona. El aspecto de la fascinación de la pintura y el color está siempre presente en la narración. Pero casi toda la historia se desarrolla en el espacio temporal anterior al juicio, y no se narra la época más productiva, post-florentina. Además, en la nota bibliográfica final, no se menciona, entre los libros que han marcado el recorrido previo a la biografía, la obra de Anna Banti, que sin embargo es el primer antecedente literario.

En 1997 aparece una película de producción belga (*Artemisia*) de la directora francesa Agnès Merlet, que ha suscitado mucha polémica por la interpretación del personaje de Artemisia. Especialmente todo desde el ámbito de las estudiosas feministas se reprocha a la directora la representación edulcorada de la historia de la violación de Artemisia por parte de Tassi como relación de pasión y amor recíprocos, manipulada posteriormente por complicadas cuestiones de interés. La película además, que asocia sexualidad, genialidad y de la creación artística, abre el debate entre los historiadores sobre la eterna cuestión del papel de la ficción en la narración y reconstrucción de los hechos del pasado.

Siempre en el ámbito cinematográfico y teatral, quizás menos conocidas son el documental de 1987 de la directora italiana Anna Brasi *Artemisia Gentileschi* (que a diferencia de la película de Merlet no se centra en la violación sino en la importancia de sus obras) y las obras de teatro de Sally Clark *Life without Instruction* (1994) y Olga Humphrey *The Exception* (1997). Las obras de Clark y Humphrey se centran sobre todo en la cuestión de la violación y del juicio; la primera presenta muchas incongruencias históricas y tiene un marcado tono feminista; la segunda sin embargo presenta una interpretación particular de la relación entre Tassi y Artemisia, entre admiración y dependencia.

En Francia al año siguiente aparece una biografía muy detallada y voluminosa, *Artemisia. Un duel pour l'immortalité*, de Alexandra Lapierre. Tiene un carácter entre ensayo biográfico, historiográfico y novela. Detrás hay una profunda investigación con el descubrimiento de nuevos documentos importantes (sobre todo acerca de Tassi y de su círculo y del marido de Artemisia Pierantonio Stiattesi), de la que son prueba los anexos y las notas, que siguen al texto, mencionan y reproducen las fuentes, el método y las fases de trabajo. La obra está bien construida, particularmente en lo que atañe al juicio y a la génesis de los cuadros. El relato, a veces demasiado cargado

de observaciones históricas, se desarrolla a partir de los motivos de la pintura, de las fechas y lugares que son escenario de la vida de los Gentileschi y de Agostino Tassi. Se menciona, entre las obras fundamentales desde la que ha empezado la aventura de la búsqueda del personaje, la novela de Anna Banti. Pero la elección de una forma de narración de los hechos y de la documentación los transforma en un substrato que adquiere una connotación determinada en la construcción del personaje y de la vida de Artemisia. Como alude el subtítulo, se pone el acento sobre todo en el aspecto de la relación muy compleja con el padre, modelo, maestro y enemigo, y a menudo se pierde de vista la perspectiva y la sensibilidad de Artemisia como artista.

Finalmente, en 2002, poco después de la exposición en Roma y en Estados Unidos sobre Orazio y Artemisia Gentileschi (en Nueva York, en el Metropolitan Museum), Susan Vreeland publica una novela de éxito (*The passion of Artemisia*) que sigue de nuevo las huellas de la pintura y de la vida de Artemisia de una forma más directamente dirigida al gran público. No se insiste en el tema del proceso y de la violación, sino que se acentúa un fácil y previsible discurso "femenino" sobre la pasión por el arte, que resulta melodramático y anacrónico.

Además para completar el recorrido a través de la imagen literaria de Artemisia Gentileschi hay que recordar que Artemisia y sus cuadros están presentes también en otras obras, aunque no de forma central.

La de Artemisia Gentileschi es, por ejemplo una de las biografías que presenta la autora anglo-australiana Drusilla Modjeska en su novela *The Orchard* (1994) en la que se mezclan cuentos, ensayos, experiencias de vida y personajes históricos femeninos en el marco de los relatos de un grupo de cuatro mujeres que intentan construir un recorrido de búsqueda y realización personal como mujeres. Artemisia es un modelo de mujer del pasado que no se ha resignado a vivir según los esquemas patriarcales y que ha ofrecido otra perspectiva, a través de sus retratos de mujeres, entre otros sus versiones pictóricas de la historia bíblica de Judit.

Artemisia (1999) se titula la novela breve de la escritora catalana María Àngels Anglada, ambientada sin embargo en la actualidad. En la historia de la estancia en Mitilene y de sus consecuencias para un violinista catalán, narrador en primera persona, Artemisia es el nombre de uno de los personajes femeninos, una de las dos pintoras florentinas, que viven en la isla. La asociación en la narración permanece simplemente en un nivel coreográfico: el recurso de hecho, junto con otros, contribuye a crear en la narración una atmósfera pictórica y mediterránea, pero aparece también una referencia específica a la pintora del Renacimiento, a su complicada vida y al impresionante cuadro de la decapitación de Holofernes por parte de Judit. La Artemisia moderna reflexiona sobre la importancia en la historia de las mujeres del ejemplo del pasado y de la fuerza para reivindicar un espacio propio y una profesionalidad artística femenina, a pesar de las humillaciones y del sufrimiento.

El cuadro de Judit y Holofernes de 1611-1612 del "Museo di Capodimonte" en Nápoles está muy presente, casi como leitmotiv, también en *Veinte años y un día* (2003) de Jorge Semprún, que evoca los años cincuenta del siglo pasado en España entre historia de ficción, historia contada y autobiografía. En la novela se narra la historia de una rica familia de Toledo, que durante veinte años celebra la escenificación ritual de la muerte del hermano menor, asesinado por los campesinos de la finca de

Quismondo, en Toledo. El cuadro, escenificación ritual de la muerte a su vez, está relacionado con el personaje femenino más complejo, la viuda Mercedes Pombo, que admira el cuadro en ocasión de su viaje de bodas a Italia. La interpretación que sugiere el texto es la psicoanalítica y reductora, no sólo como expresión de la venganza y la ira frente a la violencia, sino también en el sentido freudiano y androcéntrico, como castración arquetípica⁴. Volvemos así, significativamente con la mirada de un hombre, a la imagen convencional desde la que habíamos empezado este recorrido.

En definitiva en todas estas reescrituras, así como en los ensayos de historia del arte, se construye y deconstruye de forma diferente la imagen de Artemisia en un juego intertextual de recomposición y desmontaje de huellas, que, prescindiendo de la verdad sobre el personaje se inscribe en el debate sobre la identidad femenina y la memoria. Las obras biográficas y literarias más recientes tienen un carácter diferente de la novela de Banti, obra de búsqueda interior, que desarrolla un peculiar tejido lírico, mezclando presente y pasado, biografía y autobiografía, construyendo casi una "doble biografía", jugando con la categoría del "verosímil". En las obras mencionadas, posteriores a las de Banti se privilegia sin embargo el aspecto de interpretación y reconstrucción biográfica o la construcción narrativa de lectura fácil.

Respecto a la novela de Banti se expondrá aquí, dada la complejidad de la estructura y de los recursos estilísticos, un primer análisis de la presencia de la pintora del pasado en la ficción. A este propósito se diferenciarán en la obra varios niveles narrativos, siguiendo el hilo, el juego y el sobreponerse de ellos. Los niveles que estructuran la novela, connotan fuertemente en primer lugar la operación de reescritura de la historia de la pintora del siglo XVII, además de la constante reflexión sobre el trabajo de escritura de la novela y, por último, la reelaboración del presente de ausencia, desolación y guerra.

Esta estructura narrativa se basa, se sustenta y se desarrolla en la relación entre Artemisia, personaje de ficción y la narradora y en los insertos dialógicos entre las dos, que son frecuentes y que casi constituirían otro nivel de la narración⁵.

El esquema de la historia de Artemisia en la novela abarca cuarenta años de la vida de la pintora. Se entremezclan los pocos datos históricos que se tenían en aquella época sobre ella y la ficción literaria: la joven Artemisia Gentileschi que vive en Roma, con el padre, el pintor Orazio Gentileschi, y los dos hermanos, pinta casi tan bien como el padre, es víctima de violencia por parte del pintor Agostino Tassi, amigo del padre. La violación no es narrada directamente, pero se sigue el camino de autoafirmación de Artemisia en la actividad de pintora, después de haber sido tratada injustamente, como una culpable, durante el juicio hasta Nápoles y a Inglaterra, donde

4) Sobre las diferentes etapas del método psicoanalítico en la interpretación de los cuadros de Judit y Holofernes: v. Spear 2000. Roland Barthes y Mieke Bal interpretan sin embargo el cuadro y la figura de Judit desde un punto de vista semiótico, sin referencias a la biografía de Artemisia y a su contexto (Barthes 1979; Bal 1996). Spear comenta que todas las complejas sovraestructuras interpretativas y teóricas no tendrían que perder de vista la relación con Artemisia y la cuestión de la identidad femenina en la producción artística (Spear 2000).

5) Susanna Scarparo habla incluso de tres historias paralelas: la historia de la vida de la artista; el recuerdo y reescritura del manuscrito perdido; y la relación entre el personaje de ficción Artemisia y el narrador (Scarparo 2002: 365).

se reencuentra con el padre, pintor en la corte de la reina.

La estructura de la novela no es lineal, sigue un desarrollo cronológico, pero con insertos de reflexiones de la autora-narradora, anticipaciones y retrospectivas; se podría definir dialógica en el sentido de que es un diálogo imaginario entre la autora, que ha sufrido la guerra e intenta superar el dolor a través de la escritura, y la pintora, que ha sufrido ultraje y ofensa en su juventud y readquiere su identidad a través de la pintura.

La destrucción del manuscrito de 1944 que menciona Anna Banti en la introducción a la novela representa el pretexto narrativo a partir del que se desarrolla la obra y que conecta los tres aspectos mencionados (reescritura, escritura y reelaboración del presente) y la relación entre la autora-narradora y Artemisia en esta novela, que en definitiva es una novela histórica, género amado y estudiado por Anna Banti. Se podría comentar con Susanna Scarparo que el manuscrito perdido puede ser una metáfora de las historias perdidas de muchas mujeres que han luchado por su autorrealización. En definitiva se trataría de la pérdida de la historia de las mujeres así como la entiende también Virginia Woolf en *A Room of One's Own* (Una habitación propia) (Scarparo 2002: 365). En este sentido la postura de Anna Banti anticiparía las revisiones feministas de la historia y de la historiografía tradicional (v. Cannon 1994 y Scarparo 2002). El manuscrito perdido además podría ser una metáfora de la misma Artemisia, figura de la que se han perdido las huellas.

El primer nivel, el más inmediato cuerpo de la narración es la reescritura de la historia del personaje histórico, es decir, la perspectiva de la búsqueda y reconstrucción de la identidad histórica de un personaje de tres siglos antes, casi olvidado por la historia del arte. Al mismo tiempo este aspecto, entre memoria y ficción, se convierte en un juego entre el personaje, la narradora y, al fin y al cabo, el yo de la autora. Así se combinan biografía, novela histórica, autobiografía y ficción, o sea se realiza una ruptura de las barreras entre los géneros, rasgo por otra parte muy frecuente en la escritura femenina.

De Artemisia real, figura histórica, efectivamente en la época en la que escribe Anna Banti quedaban los cuadros, las actas de un juicio por violación y escasas noticias biográficas. La misma Anna Banti al principio de la novela, en la premisa al lector, nos presenta los datos biográficos de forma sintética y define la pintora: "una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi" (*Art 7*)⁶. ("Una de las primeras mujeres que sostuvieron con palabras y con obras el derecho al trabajo congenial y a una paridad de espíritu entre los dos sexos").

La figura de Artemisia, "compagna di tre secoli fa" (*Art 10*). ("compañera de hace tres siglos" *art 22*), parece convertirse para Anna Banti en una imagen en la que se resumen no sólo su destino personal, sino también la dificultad de la condición femenina o también humana en general, a través de la historia.

Respecto a la condición femenina, para Anna Banti, para la que el derecho a la igualdad parece la base del derecho a la diferencia, se puede citar un pasaje de una

6)De ahora en adelante se utilizará en las citas de *Artemisia* la sigla *Art* para el original italiano y *art* para la traducción española. En el resto de los casos la traducción entre paréntesis es mía.

carta inédita de 1973:

"La Woolf, che io ammiro ma che non mi è congeniale, ha scritto un giorno di lavorare perché nasca un grande poeta-donna totalmente diverso dal grande poeta-uomo. Bene, io credo profondamente in questa sua speranza e, nel mio piccolo, mi adopero perché magari fra secoli si realizzi" (Leonelli, "Introduzione", *Art V*). ("La Woolf que yo admiro, pero que no me es congenial, ha escrito un día que trabaja para que por fin nazca un gran poeta-mujer totalmente diferente del gran poeta-hombre. Bien, yo creo profundamente en esta esperanza suya y, dentro de mis pequeñas posibilidades, me empeño para que, quizás en algunos siglos, se realice").

La reconstrucción de los fragmentos de historia es completada, según la lección de la novela histórica de Alessandro Manzoni, con lo verosímil. Según el principio de lo verosímil la recuperación de la historia tiene que ser mediada por la escritura de la ficción, la historia tiene que ser imaginada para que pueda ser recordada.

El retrato de Artemisia que emerge de la novela es el de una Artemisia constantemente en lucha consigo misma y con las adversidades y prejuicios que encuentra en su camino de artista mujer, hasta en Inglaterra, al final de la historia, cuando ya es una mujer madura, y tiene que enfrentarse sola y de forma fría y racional al dolor causado por la muerte de su padre, y a la idea de su propia muerte.

La particularidad es que Artemisia es a veces narradora de su propia historia en primera persona y a veces personaje de la historia narrada en tercera persona por la autora-narradora.

El procedimiento de la narración de lo verosímil es utilizado también en la representación de los demás personajes, que no entran sin embargo en este juego.

Al final del libro, concluyendo de forma cíclica la reconstrucción con la referencia al presente, y ofreciendo la imagen concreta de la búsqueda del personaje histórico, Anna Banti narra el episodio del verano de 1939, de su búsqueda de la tumba de Artemisia en Londres.

La imagen de la pintora constantemente en lucha por su autorrealización, por otra parte, es también la que transmiten sus cuadros. Por ejemplo su famoso autorretrato (de 1630 aproximadamente, pintado en Inglaterra y adquirido por Carlos I de Inglaterra, hoy en la colección real del St. James Palace), que en su época revolucionó la historia del autorretrato. De hecho Artemisia no se retrata según los cánones habituales de este género pictórico, vestida elegantemente y sentada delante de la tela, sino que subraya casi el elemento físico del trabajo artístico, con una postura bastante compleja para un autorretrato. Respecto a este cuadro además Anna Banti ofrece su propia interpretación, narrando que Artemisia utilizó en realidad los rasgos de otra mujer, de Annella De Rosa, una joven pintora de Nápoles, amiga de Artemisia que sufrió una vida de abusos por parte del marido.

Así en la novela Artemisia describe su motivación:

"Vuol vedere questo angelo "sbattimentato", vuole approvare, ammirare. Che una donna si faccia onore è il suo onore, nessuno la privi di mostrarsi generosa

e giusta in un cimento... Ora ecco Annella risorta per caso, Annella che avrebbe trent'anni appena se il pugnale di un uomo non l'avesse stesa a terra e lasciata esangue, livida come una Lucrezia, una Cleopatra" (*Art* 179).

("Quiere ver a este ángel "clarooscurecido", quiere aprobar, admirar. Que una mujer se haga valer en su honor, que nadie la prive de mostrarse generosa y justa en una prueba... Ahora aquí está Annella resurgida por casualidad, Annella que tendría apenas treinta años si el puñal de un hombre no la hubiese abatido y dejado exangüe, lívida como una Lucrecia, una Cleopatra") (*art* 205).

Se hace referencia a un acto de solidaridad femenina por parte de Artemisia, o más bien se utiliza este recurso para simbolizar el acto de identificación con una figura real, que es el caso de Artemisia en el cuadro y de Anna Banti en la novela. Y en este sentido parece pertenecer a este juego de espejos la homonimia entre Banti y De Rosa (Anna y Annella) y a él podrían aludir por ejemplo las palabras que Artemisia dirige a Annella: "Buon giorno, Anna!" diceva Artemisia, entrata come a caso - ma a caso non era - e avanzando verso la giovane trasandata, quasi distinta nella foga del dipingere" (*Art* 179). ("Buenos días, Anna! Decía Artemisia, que había entrado como por casualidad -pero causalidad no era- y avanzando hacia la joven descuidada, casi desceñida por el ansia de pintar") (*art.* 204-205).

Más impactante es, sin embargo, en la serie de cuadros sobre Judit y Holofernes, ya mencionados antes, la fuerza con la que Artemisia pinta el famoso episodio: el corte de la cabeza del jefe de las tropas asirías, Holofernes, a manos de la heroína judía, la viuda Judit, ayudada por su sirvienta Abra. Según este motivo popular (más que una vindicación es una intriga política), las dos cometen el macabro delito después de haber envenenado a Holofernes. La cabeza de Holofernes es mostrada a sus tropas, que sin su jefe están perdidas y abandonan el asedio. La mirada de Artemisia se percibe en una media docena de cuadros, pero podrían ser más (quizás atribuidos a otros pintores). Como se ha comentado anteriormente, los cuadros han sido interpretados de varias maneras. Se ha considerado que Artemisia simboliza una vindicación del ultraje sufrido por Agostino Tassi (v. Heller 1989: 105). Artemisia parece no aceptar la imagen convencional de una Judit pasiva y angélica, ayudada por Dios en este acto heroico para salvar a su pueblo. De hecho Judit en los cuadros de Artemisia es decidida y mira la cabeza cortada. Se ha argumentado también que en realidad eran comunes en el arte barroco las escenas grotescas y dramáticas "en medias res". Pero Anna Banti en realidad parece compartir la interpretación autobiográfica y "protofeminista" imaginando una identificación de Artemisia con Judit. Implícitamente quizá Anna Banti de nuevo alude al juego de identificaciones de la novela misma, (v. Scarparo 2002: 369). Así comentando la escena de la creación del cuadro en presencia de las amigas:

"Le sciocche dame non s'accorgevano di chi fosse la truculenza che, sulla tela, Giuditta aveva principiato a scoprire: di buon ora e sola Artemisia aveva cercato nello specchio i tratti dell'eroina e le aveva risposto un ghigno che ormai antichi motivi ispiravano" (*Art* 46). ("las necias damas no habrían observado de quien era la truculencia que Judit había empezaba, sobre la tela, a desvelar: Muy

temprano y sola, Artemisia había buscado en el espejo los rasgos de la heroína y la respuesta fue ahora una burla que antiguos temas inspiraban") (*art* 61).

Este sería en líneas generales el aspecto de relectura de la historia del arte a través de la recuperación de la identidad de una pintora de la época de Caravaggio, siempre citada sobre todo como hija de Orazio. Anna Banti acerca al lector a su mirada, a la mirada de una pintora, cuya vocación por los estudios artísticos, como la de muchas pintoras fue obstaculizada o abandonada por las dificultades de afirmarse en un mundo principalmente dominado por hombres y miradas masculinas.

El segundo nivel estructural es metaliterario, o metahistórico, dado que la novela de reescritura de un personaje histórico es ya de por sí la reescritura de un relato sobre Artemisia de 1944. Este sería el nivel de la reconstrucción de la memoria de la obra perdida (de la reconstrucción textual) y en él se insertan las frecuentes reflexiones de la autora sobre la reconstrucción de la historia y, sobre lo que sería la transformación del relato en novela.

Este aspecto se puede definir el relato de la narración, el "romanzo del romanzo" (Leonelli, "Introduzione", *Art* VIII), del "tempo raccontato ragionevole" (*Art* 17) (del "tiempo narrado razonable") de la primera versión de la obra de la que el personaje fue expulsado violentamente. Así, en los primeros capítulos de la novela, más dialógicos, el personaje, reconvertido en fantasma, suplica a la autora-narradora que no la olvide, y que retome su operación de evocación histórica, que ha sido frustrada trágicamente. Es el relato de los intentos de la narradora y del personaje de recordar el manuscrito perdido y de compartir las memorias de la vida de Artemisia, escritas en el texto anterior. (Scarparo 2002: 364). Artemisia como personaje busca su historia, que existe en realidad sólo en la ficción y sólo a través de la escritura de una narradora-autora que vive en el presente. Anna Banti usa el diálogo entre narradora y personaje de ficción casi para reflexionar sobre la importancia de la escritura, en el acto de la transmisión de la historia, entendida así como memoria histórica.

La escritura y la memoria de las mujeres (el concepto de memoria es entendido aquí como interpretación de la realidad por parte de sujetos tradicionalmente excluidos del discurso histórico, de la memoria colectiva), desempeñan un papel fundamental. En este sentido se podrían interpretar las reflexiones de la narradora sobre el método de interpretación del pasado, que remiten a las ideas sobre lo verosímil (a pesar de que Anna Banti en sus obras literarias y ensayos en ningún momento se declara explícitamente feminista).

Del manuscrito perdido, o de la pérdida del manuscrito surge, como comenta Anna Banti: "l'ostinazione accorata con cui la memoria non si stancò, negli anni successivi, di tener fede a un personaggio fin troppo diletto" (*Art* 7). "che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto" (*Art* 10). ("La obstinación afligida con la que la memoria no se cansó, en los años sucesivos, de tener fe en un personaje incluso demasiado dilecto") ("que respiraba tranquila, costada por mi en cien páginas de escrito" (*art* 22).

Se describe así el proceso creativo en el que, parece haber dos fuerzas, la de la autora y del personaje histórico y de ficción. Artemisia de ficción, que casi no quiere volver al silencio de los siglos anteriores. La historia de Artemisia se representa de

forma tumultuosa y puede ser narrada sólo de manera emocional.

El trabajo de búsqueda y reconstrucción de la Artemisia Gentileschi histórica, o más bien de lo que queda de ella, tiene raíces en el pasado, pero consecuencias en el presente (Scarparo 2002: 367), dado que parece vivir en el presente e interrelacionarse con la narradora.

La reflexión sobre la escritura y la historia se desarrolla a través de dos personajes más de la novela: la narradora y Artemisia que fuera de la historia dialoga con ella. Cada una busca su propio pasado (el manuscrito y la propia historia biográfica).

Finalmente el tercer nivel sería el contexto de la escritura de la novela, de la reelaboración y superación, a través de la escritura, del dolor y de la experiencia de la guerra. El contexto sería el de la reconstrucción material de la postguerra.

La fuerza y el pathos de la historia de Artemisia, que representan el núcleo de la novela de reivindicación de un espacio para una figura importante de la historia de la pintura, se convierten en fuerza para la reelaboración del presente de guerra, dolor y destrucción, en antídoto contra la barbarie de la guerra. Las referencias son muy explícitas, sobre todo en la primera parte. En la premisa al lector Anna Banti habla de las ambiciones del relato anterior haciendo referencia al contexto de la guerra:

"Un nuovo accostarsi e coincidere fra vita perenta e vita attuale; una nuova misura di connivenza storico-letteraria; tali erano le ambizion del racconto, che intitolato *Artemisia*, era alle ultime pagine nella primavera del 1944. In quell'estate per eventi bellici che non hanno, purtroppo nulla di eccezionale, il manoscritto veniva distrutto" (*Art*: 7).

("Un nuevo acercamiento y coincidencia entre vida pasada y vida actual, una nueva medida de connivencia histórico-literaria; ... tales eran las ambiciones del relato, que titulado *Artemisia*, había llegado a sus últimas páginas en la primavera de 1944. En aquel verano los vientos de guerra que no tienen desgraciadamente, nada de excepcional, el manuscrito fue destruido").

Así, más adelante la narradora-autora, ilustrando el método de interpretación de la vida de Artemisia para que no sea olvidada, sugiere la relación de este acto de escritura para la reelaboración del presente de la guerra:

"Quella che mi consolò, che rimpianse e fu con me viva e viva esaltata, mi occupa come un personaggio che nessuno possa ignorare, di fama illustre, di esempio pregnante: un personaggio dalla biografia ovvia, anno per anno, che val la pena di risuscitare ora per ora, proprio nei giorni in cui la sua storia tace. Non una pagina risale dalle macerie, ma la memoria di una specie di testo, di manuale illustrato" (*Art* 29).

("Aquella que me consoló, que añoró y que estuvo conmigo viva y viva exaltada, me ocupa como un personaje que nadie puede ignorar, de fama ilustre, de ejemplo preñado: un personaje de una biografía obvia, año tras año, que vale la pena resucitar, año tras año, hora tras hora, precisamente en los días en los que su historia calla. Ni una página resurge de los escombros, sólo la memoria de una especie de texto, de manual ilustrado" *art* 43).

La obra de Anna Banti como reescritura de la historia de una mujer artista, de un manuscrito perdido y reelaboración del presente es un ejemplo importante de reescritura de personajes femeninos del pasado histórico como reelaboración del presente o como estrategia para leer el presente, sobre todo en el campo de la memoria de las mujeres, un campo de investigación abierto a nivel de literatura comparada, de esquemas y mitos sobre la creación artística y la escritura de las mujeres.

A modo de conclusión quisiera sólo recordar el cuadro de Artemisia Gentileschi que tenemos más cerca, el cuadro que podemos admirar en Sevilla, en la Catedral, en la sala del Tesoro y que quizá puede ser, junto con la obra de Anna Banti, un primer acercamiento a la reescritura del pasado. Magdalena (1621-22), atribuido a Artemisia Gentileschi hace poco, a través de características estilísticas y cromáticas. El cuadro pertenecía probablemente a la colección sevillana del Duque de Alcalá y virrey de Nápoles, Fernando Enrique de Ribera, y fue adquirido por él entre 1625 y 1626, años en los que desempeñaba el cargo de embajador en Roma. Su autoría se identificó casualmente hace algunos años. Es una copia del cuadro que está en México (en el museo Soumaya), pero el cuadro de Sevilla está claramente retocado. La Magdalena de Artemisia parecía demasiado poco casta en sus vestimentas para las ceremonias sevillanas en las que el cuadro participaba como elemento escenográfico. Y así, con esta intervención del pasado en la pintura "incomoda" de Artemisia Gentileschi que ocupa a los historiadores del arte del presente, volvemos al discurso de la reconstrucción y las reescrituras desde que habíamos empezado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGLADA, Maria A., *Artemisia*, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- AZZOLINI, Paola, *Il cielo vuoto dell'eroina. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma, Bulloni, 2001.
- BAL, Mieke, *Double Exposure*, New York - London, Routledge, 1996.
- BANTI, Anna, *Il coraggio delle donne*, Le Monnier, Firenze, 1940.
- BANTI, Anna (1947), *Artemisia*, Milano, Bompiani, 1989 [trad. esp.de C. Romero: *Artemisia*, Barcelona, Versal, 1992].
- BANTI, Anna, *Le donne muoiono*, Milano, Mondadori, 1951.
- BANTI, Anna, *Corte Savella*, Milano, Mondadori, 1960.
- BANTI, Anna, *La camicia bruciata*, Milano, Mondadori, 1973.
- BANTI, Anna, *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981.
- BARTHES, Roland, "Deux femmes" en *Mot pour mot*, Paris, Lambert, 1979, pp. 8-13.
- BIAGINI, Enza, *L'opera di Anna Banti*, Firenze, Olschki, 1997.
- BISSELL, R Ward, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, University Park, Pa., The Pennsylvania State University Press, 1999.
- CANNON, JoAnn, " 'Artemisia' and the Life story of the Exceptional Woman", en *Forum Italicum*, 28, 2, 1994, pp. 322-341.
- CLARK, Sally, *Life without Instruction*, Vancouver, Talon-books, 1994.
- GARRARD, Mary D. (1989), *Artemisia Gentileschi - The image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, New Jersey, Princeton University Press.
- HELLER, Deborah, "Remembering Artemisia. Anna Banti and Artemisia Gentileschi",

- en A. Testaferri (Ed.), *Donna: Women in Italian Culture*, Toronto, Dovehouse, 1989, pp.99-108.
- HUMPHREY, Olga, *The Exception*, Woodstock, Ill., Dramating Publishing, 1997.
- JAMIS, Rauda (1990), *Artemisia ou la renommée*, Paris, Presses de la Renaissance [trad. esp. de J. Abeleira: *Artemisia Gentileschi*, Circe, 1998].
- LAPIERRE, Alexandra (1998), *Artemisia: un duel pour l'immortalité*, Paris, Laffont; [trad. esp. de M. Serrat: Barcelona, Planeta, 1999].
- LONGHI, Roberto, "Gentileschi padre e figlia", en *L'Arte*, XIX, 1916, pp.245-314.
- MERLET, Agnes, *Artemisia* (Miramax Films - Première Heure Long Metrage), 1998.
- MODJESKA, Drusilla, *The Orchard*, Sidney, Macmillian, 1994.
- SCHAROLD, Irmgard (Ed.), *Scrittura femminile: Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, Tübingen, Narr, 2002.
- SCARPARO, Susanna, "Artemisia: The invention of a 'Real' Woman", en *Italica*, 3, 2002, p. 363-378.
- SEMPRÚN, Jorge, *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- SPEAR, Richard, E. (2000), "Artemisia Gentileschi: Ten Years of Fact and Fiction", en *Art Bulletin* disponible en www.looksmartcollectibles (21.03.2006).
- VREELAND, Susan, *The passion of Artemisia*, New York, Viking, 2002.
- WOOD, Sharon, *Italian Women's Writing 1860-1994*, Athlone, London, 1995.

LA INTERMEDITERRANEIDAD DE TONI MARAINI

Giampaolo Vincenzi

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

El mundo es como una ola del mar. [...]

El mundo es como una ola sobre y en el mar.

NO, como habría dicho yo, del mar.

(Toni Maraini, *Duniā kif 'l-mawgia fi 'l-bahar*, 2000)

Antonella Toni Maraini es una escritora muy importante en el contexto de la producción de género y en el sistema de los escritores nómadas. Orgullosa hablante de muchas lenguas, es una de las intelectuales a las que hay que dar las gracias por conseguir ir más allá del conocimiento de la lengua hasta sumergirse en el motor de las lenguas, en las culturas. Entrar en el mundo cada vez más escondido e incómodo de las sociedades multiculturales significa, para ella, vivir conscientemente todas las realidades culturales que dan un sentido más variado a la ética intelectual durante los siglos en los que vive; significa vivir secundando la apertura de las culturas en el contexto de la apertura hacia las culturas que se nos dan a conocer. Este recorrido, en el caso de Maraini, va acompañado de una sólida fase de estudio histórico, artístico, social y etnológico que incumbe intelectualmente a aquellos a quienes se quiere intentar conocer. Dicho recorrido supone una total confianza en el mundo en cuyas manos nos ponemos, portadores de una honestidad no común, que es precisamente el signo característico de la autora objeto de este ensayo. Hablar de Toni Maraini no es fácil, porque sería necesario enfrentarse a su variada producción, que se interesa por la historia del arte, por la poesía, por la literatura oral, por la narrativa y por la crítica literaria. Cada una de estas facetas representa el espacio por el que pasa el flujo del otro y es recibido para ser transformado en la persona estilística de la misma Maraini.

El nacimiento y la vida de Antonella Maraini han sido el viático de una carrera abierta a las literaturas y a las culturas “otras”; de hecho, nació en Tokio de la pintora y artista Topazia Alliaia y de Fosco Maraini, uno de los mayores orientalistas y poetas del siglo pasado, que se habían refugiado en Japón en 1938 y el ocho de septiembre de 1943 fueron internados en el campo de concentración de Tempaku-ryo en Nagoya por haberse negado a unirse a la república de Salò. La última de tres hermanas -la primogénita es la Dacia de *Bagheria* y la segunda Yukio-, Toni nunca ha dejado su futuro al azar, sino que ha proyectado la construcción de su propia identidad como una mezcla de tradiciones y lecturas. Sin embargo, para hacerlo ha necesitado ironizar sobre su propio *genus* y su propia patria, destruir el sentimiento de la radicalización:

En la confusa euforia que había precedido al viaje nadie me había explicado de verdad cómo podía ser que, aunque nacida en aquella tierra que desaparecía en el horizonte, sin embargo yo no perteneciera a ella. Todos tenían su pensamiento en el ‘regreso’ a la patria. Yo no sabía lo que eso significaba. Sólo sabía que ‘partía’ de todo

lo que conocía, del lugar donde había nacido (Maraini, 2003a: 20).

Aunque poco inclinada a considerar crucial el lugar de nacimiento, Maraini ha recibido -casi de modo natural y desde la infancia- la capacidad de percibir el contacto con poblaciones de tradiciones diferentes a las de su familia de origen; esta mezcla de modelos culturales, personalidades, estados de libertad y sumisión, le han enseñado la vocación de representarse por medio de lo diferente y de percibirse como una mujer en continua reconstrucción:

[...] se ha tratado del modo subconscientemente determinante en el que descubrimos el mundo. Indudablemente, también nosotros hemos olvidado después; pero como olvidan los niños que se hacen mayores construyendo sobre un sufrimiento borrado. No obstante, aquí dejamos la página de la historia y nos deslizamos hacia los destinos individuales (Maraini, 2003a: 67).

El diario de Topazia Alliata es un tormentoso e instructivo documento, pues, en la Introducción y en la presentación de la obra, también se leen reflexiones que son el destino de Toni: su destino es el de encontrar un mar que se convierte en protagonista tras su regreso a Italia. Un regreso, a decir verdad, largo y penoso. Para la pequeña Toni, el Océano es un mar desconocido que la lleva a una nación en la que nunca ha vivido, donde sabe que está su origen. Como recuerda en el relato que recupera muchos de sus recuerdos de infancia, *Al-Ghorba o le confessioni di una esule*, el Océano es un mar surcado por una nave

[...] inmensa y saber que la nave te aleja inexorablemente, significa saber que hay lugares que se cierran, mundos que terminan y tierras que son engullidas por las aguas. Ese lugar era Japón, y el mundo que terminaba era el de mi nacimiento. La nave estaba llena de europeos eufóricos (desde entonces, desconfío de los europeos en estado de euforia, siempre dispuestos a dejar tras de sí cataclismos de todo tipo) (Maraini, 2000a: 91).

Veremos en seguida cómo en la obra poética y narrativa de la autora de *Ultimo tè a Marrakesh* todas las metáforas del movimiento están representadas por los dos elementos tradicionalmente más usados para describir el cambio: el agua del mar y el aire del viento. Sin embargo, el mar representa un lugar-no lugar, una vía de tránsito que une estados de la existencia diametralmente opuestos entre sí. Las existencias son las tierras y el elemento marino es el medio que las une. Desde sus primeras percepciones, Toni Maraini está sumida en un conflicto interpretativo que vuelve la vastedad oceánica tan dispersiva que llega a ser considerada negativa: la concepción de la imposible construcción de un hilo que una extremos tan lejanos. El viaje que vuelve a llevar a la familia Maraini a Italia, indirecto y -precisamente por esto- largo y difícil, es un continuo paso por tierras desconocidas y que se olvida deprisa, un recorrido que niega forzosamente los lugares y su conocimiento:

Tras una larga travesía transoceánica (vía Océano Pacífico y Canal de Panamá hasta La Haya), tras una serie de viajes en tren a través de la Europa todavía marcada por la devastación bélica, tras una parada en París y tras una breve estancia en Florencia y

en la costa, llegamos por fin a Sicilia. Era septiembre de 1946. Aquella era la verdadera meta del viaje de regreso a la patria (Maraini, 2003a: 45).

Desde sus primeras experiencias de viaje, Antonella Maraini ha habitado los mares: el Océano como medio de transporte que ha negado la estabilidad del conocimiento asume una visión negativa, mientras que el Mediterráneo se convierte en la meta, en los orígenes, en la patria y, en un cierto sentido, en la certeza de su propia cultura. Por estos motivos, la visión del mar para Maraini es doble: por un lado, es un no lugar sobre el que es imposible construir y, por el otro, un medio que une a las tierras y sus culturas.

La infancia feliz pasada en Bagheria (Sicilia), la ciudad originaria de la familia de Topazia, y las vivencias de la familia que se fragmenta progresivamente, el haberse establecido en Roma junto a su madre, han regalado a Maraini la experiencia sensible del estatismo de una tierra inmersa en su propia reconstrucción y en las actividades de recuperación de las relaciones internacionales, cerradas con doble vuelta de llave durante los veinte años fascistas. Es más, diría que es precisamente la centralidad mediterránea de Sicilia la que impone a Toni una confrontación con los lugares, la naturaleza y la mezcla cultural de la isla italiana. Ese periodo representa absolutamente la “comprensión” del Mediterráneo de Toni, el principio del camino hacia un conocimiento del origen más verdadero de su propio mundo. Sin embargo, la producción de la autora ahora se ve afectada suavemente por el sentimiento de la mediterraneidad. Durante su formación intelectual, Maraini intenta abrirse a la cultura norte europea que, aunque también forma parte de ella, le ha enseñado la necesidad de la relación entre el norte y el sur del mundo, relación que es ejemplificada precisamente por el mar Mediterráneo:

Sin embargo, y paradójicamente, cuanto más conocía el norte de Occidente, su historia, su cultura, etc., más entendía, por contraste, lo que significaba ‘civilización mediterránea’. O, más bien, más entendía que no había, ni podía haber, ‘civilización occidental’ sin reconocer y entender la base y la aportación del mundo del sur. En otras palabras, tomar conciencia del hecho de que el binomio norte y sur del mundo, hoy cada vez más conflictivo, necesitaba un justo equilibrio de conocimiento y percepción. Todo esto -y sus implicaciones político/culturales- me quedó claro cuando, apenas licenciada, fui a vivir, investigar y enseñar (1964-1988, *École des Beaux Arts* y *École de Communication Audiovisuelle* de Casablanca, y Universidad de Rabat) en Marruecos (Maraini, 2006).

Tras la experiencia norte europea, se configura una imagen del Mediterráneo que recibe todas las sugerencias de una poética concreta, comprometida con la construcción de relaciones culturales entre los países que se asoman y se reflejan en él. La acción cultural de Toni Maraini, por tanto, se convierte en un proyecto político, una misión mediadora entre culturas muy afines pero desconocidas. El Mediterráneo reasume las potencialidades que tenía durante la civilización clásica, las que lo convertían en la vía de comunicación, de autorrepresentación y de diálogo entre las culturas y las lenguas, los países y las religiones que lo utilizaban: el laboratorio cultural de nuestra civilización. Para tomar conciencia de tal grandeza no basta con estudiar lenguas y textos; hay que vivir las realidades que se describen, mezclarse como en un regreso al origen, que es también mezcla y contaminación.

El traslado a Marruecos, en 1964, y la enseñanza en las universidades de Casablanca y Rabat, la continua producción poética narrativa y crítica, no son sino la puesta en práctica de esta autodidáctica en la representación; un regreso a los orígenes culturales que se sienten como internos y pesados:

¿Mis ascendencias culturales? Un mosaico desordenado unido con el hilo rojo de una coherencia tensa. En la primera parte de mi vida influencias y lecturas se manifestaron en un arrebato confuso y desordenado [...] La elección de ir a vivir, investigar y enseñar en Marruecos era coherente con mis ideas y con la amplia y fraterna visión de entonces de una internacional de la cultura, del desarrollo justo y del ánimo humano (Maraini, 2002c: 18).

El traslado a Marruecos es la parte mayéutica de la intelectual, el periodo en el que Maraini reconstruye por sí misma una identidad que se sostiene sobre la apertura de una nueva cultura y sobre la voluntad de enriquecimiento personal por medio de aportaciones 'heteroculturales' que están por descifrar. Los viajes a los países de la costa norteafricana y la continua investigación sobre las formas artísticas, históricas y literarias de aquellos territorios, inciden sensiblemente sobre las convicciones existenciales de Maraini de manera tan coercitiva que casi toda su producción puede ser considerada como un incansable enfrentamiento entre un Occidente que aprende y un Oriente que enseña: es una relectura corpórea de la frase del gran escritor francés Paul Morand: "Quien viaja no es asocial. Ama simplemente las grandes relaciones" (Morand, 1994: 116).

La apertura y el trabajo que siguen convierten a Toni Maraini en una de las literatas italianas más expertas en cultura y literatura magrebí; junto a intelectuales marroquíes, ha sido cofundadora de la revista *Integral* de Casablanca, publicada desde 1970 hasta 1976, colaboradora de *Souffles* y también cofundadora del Festival Artístico de Asilah. Desde 1964 hasta 1988 escribe sobre historia y arte norteafricano para los mayores museos estadounidenses y europeos, entre los cuales podemos citar el neoyorquino del Bronx, el *Centre Miró* de Barcelona, el *Ixelle* de Bruselas y el *Musée de l'Homme* parisino. A la actividad de investigación se suma la actividad poética. Se publican entre 1976 y 1989 tres colecciones escritas en francés que muestran sin duda cómo el cuerpo literario de Maraini se ha mezclado y confundido con la civilización objeto de su investigación, como indicaron en su momento Laude, tras la publicación de *Message d'une migration* y el autor de *Le récit de l'occultation*:

Al enfrentarse a la influencia del lenguaje en tanto poder convencional de una lengua para un 'estado de alerta poética renovada', el poeta que escribe en una lengua que no es la suya, ni la del país donde ha elegido vivir, se sabe emigrante dentro de sí mismo, del Tiempo, de la Sociedad. [...] el individuo [...] se hiere con las piedras de la Historia, jadea en dirección a una identidad habitable (Laude, 1976).

Es la tensión de la búsqueda moral y de una forma de purificación lo que vincula a este poema a la tradición órfica. A través de las figuras míticas de la Grecia antigua

(a las que, como un eco, responden otras figuras de Oriente), es un cuestionamiento de nuestro mundo (todas las épocas confundidas) lo que realiza este poema, relato de un recorrido iniciático donde la ocultación del yo (y, por tanto, de las apariencias del mundo) es ascesis que desemboca, no en una Verdad dada, sino en una mayor disponibilidad para el desvelamiento de ese misterio cambiante que es el Ser la Vida (*Le récit de l'occultation*).

Es una de las más puntuales estudiosas de la obra de Maraini, Marina Camboni, quien analiza la lengua poética de la autora de *Phantasmata Diwan* a la luz de un proceso ético que considera el viaje y la “migración” como elementos de unión entre lector y autor: “Migrar en sí es conocer al otro en sí, y esto crea la condición para conocer también al otro por sí mismo. [...] Las formas de sabiduría del otro pueden convertirse también en las nuestras” (Camboni: 98). Aunque son tangentes al discurso, aquí es necesario puntualizar los conceptos *marainianos* de “migración” y de “exilio”: formas tradicionalmente irónicas en cuanto destructoras de las bases culturales adquiridas y de los prejuicios que las acompañan. Según Cinzia Sartini Blum, que en su informado artículo utiliza los conceptos *demarquianos*, los nomadistas de Braidotti y los más relacionados con la lingüística de Kristeva, la idea de migración se extrae perfectamente de la lectura de *Ultimo tè a Marrakesh*, obra en la que Toni Maraini logra poner de manifiesto de manera cristalina su propio exilio intelectual:

Asumir la condición humana de migración requiere vivir como si uno fuera siempre un invitado en una tierra extranjera, amar a la tierra como si fuese uno mismo, aceptar “lo que conlleva en atención, convivencia y precariedad”, y al mismo tiempo, abrazar “la elección de extrañeza como total adhesión a la propia existencia, como si la tierra de los otros fuese una parcela de la patria” (Sartini Blum, 2002: 335).

Más específica es Camboni, que describe la capacidad cultural de Maraini a través de una migración y un exilio que son lingüísticos y éticos, deducibles de toda la militancia del trabajo literario y de la traducción; capacidad cultural analizada por medio de una óptica crítica que analiza el yo extranjero y el yo alejado: “Un yo alejado y extranjero en todas partes jamás se radica en un lugar preciso del mundo, está continuamente dis-locado” (Camboni, 2005: 16). Es cierto que el profundo análisis trata de la producción posterior al regreso a Italia de Maraini, regreso que marca el fin de aquella a la que más arriba he definido como la *pars destruens* de la autorrepresentación de Toni.

La fase que comienza en 1964 -“Había llegado a Marruecos con dos maletas y me he ido de allí, después de casi treinta años, con dos maletas y dos hijas” (Saracini, 1994: 13)- y termina en 1988, no deja sólo la autoconciencia de un exilio y de una criollización del sí, sino también la voluntad de construir contactos, mediar, ligar la cultura de origen (hemos visto, en cuanto vivida en la costa) con la cultura, igualmente fuerte, del sur del Mediterráneo. Tras su regreso a Italia, a Roma pero con varios y frecuentes viajes al extranjero, Toni Maraini proyecta con entusiasmo la que ella misma definirá como una “acción de acercamiento intermediterráneo” (Maraini, 2006) realizada para construir puentes entre civilizaciones que se ponen obstáculos

continuamente a causa de la conflictividad mundial entre el norte y el sur. Retomando la metáfora de Borges, autor amado y frecuentado por Maraini, podríamos definir el Mediterráneo de la producción de Toni posterior a 1988 como un espejo en el que se reflejan y se miran las civilizaciones que se asoman a él. Sobre esta única superficie la autora intenta cada día construir puentes como medio de diálogo, para completar lo que escribía Lévinas cuando quería definir la relación ética:

El rostro en el que se presenta el Otro -absolutamente otro- no niega al Mismo, no lo violenta como la opinión o la autoridad o lo sobrenatural traumatúrgico. Se convierte en la medida de quien acoge, se convierte en terrestre. Esta presentación es la no-violencia por excelencia; de hecho, en lugar de lesionar mi libertad, la llama a la responsabilidad y la insta. Sin embargo, la no-violencia mantiene la pluralidad del Mismo y del Otro. Es paz. La relación con el Otro -absolutamente otro- que no tiene fronteras con el Mismo, no se expone a la alergia que aflige al Mismo en una totalidad [...]. El Otro no es para la razón un escándalo que la pone en movimiento dialéctico, sino la primera enseñanza racional, la condición de toda enseñanza. El pretendido escándalo de la alteridad presupone la identidad tranquila del Mismo, una libertad segura de sí misma que es ejercida sin escrúpulos y para la cual lo extraño sólo representa una molestia y una limitación (Lévinas, 1980: 208).

Sin embargo, hay que precisar, en una óptica compartida, que en esta confrontación entre culturas Maraini considera a la italiana cerrada y provincial, muy desordenada y poco abierta al diálogo.

El trabajo en y para el Mediterráneo, además de tener características éticas, asume ahora también un significado político puesto en evidencia por la actividad asociativa de Maraini, dirigida a dar a conocer la cultura magrebí y argelina en Italia. La actividad literaria tras su regreso a Italia demuestra cuál es la capacidad y la voluntad de la autora de poner en contacto a las culturas a través de una de las actividades más silenciosas y todavía poco reconocidas en el ámbito cultural: la traducción. Son atribuibles a Toni Maraini las primeras traducciones italianas de autores marroquíes como Ben Jelloun, Kraïrrdine, Khatibi, Laabi y Bissaboury, que, según las palabras de la traductora, “figuran entre los protagonistas de aquel movimiento de ruptura que fue vital y que ha caracterizado entre 1960 y 1970 la transformación de la poesía contemporánea marroquí, participando además en el movimiento de reflexión sobre los problemas de la cultura nacional y de la descolonización” (Gigliotti, 1988).

La experimentación productiva de los textos originales, en lo que respecta a la poesía, se expresa a través de las colecciones *Poema d'Oriente* y *Le porte del vento*, obras que producen una fuerte reflexión sobre la mezcla cultural, gracias sobre todo al precioso uso del plurilingüismo que es instrumento de confrontación en la palabra poética. La fusión, o mejor la fuerza híbrida que causa la fusión, es representada aquí por los vientos y por la tierra (específicamente, por el desierto), mitos recabados de la tradición oral y escrita bereber y persa. La tierra es, parece ser, la imagen que la autora tiene de sí, de su propia localización, del habitar un lugar indeterminado que, como el desierto golpeado por el viento, cambia continuamente su conformación: “... estoy y no estoy. En la extrañeza:/ el extraño extranjero de mi yo/ persigue tierras en perpetuo desvanecimiento” (Maraini, 1987: 21), pero también, en *Oriente*, “Cada uno tiene un oriente escondido/ en algún valle del pensamiento/ [...] orientes recónditos sobre

calles nunca recorridas/ [...] orientes de pupitres y colecciones/ [...] Ninguno de estos orientes lleva a mi casa/ [...]” (Maraini, 2000b). Es cierto que “Oriente aquí significa nacimiento, aunque también presagio de un fin” (Siciliano, 2000), pero sobre todo que con sus versos Toni Maraini “confirma su propensión a infundir en su producción literaria [su propia] formación multicultural” (Buoninsegni, 2001). El viento, además de representar el *pneuma* del alma occidental, es protagonista del movimiento más íntimo de la cultura, la causa de una proyectada y ansiada transformación de la palabra poética en una cohesión fuerte de diversas diacronías culturales. *Le porte del vento* es un agradecimiento a la fuerza literaria de múltiples tradiciones que están en contacto directo e imaginario entre sí. De hecho, no es casual que las primeras dos poesías sean comparables ya desde sus títulos: en *La porta d’oriente* el autor exhorta a abrirla, “aquella que está/ junto a la pared/ donde quiera que estéis/ hoy el convidado sois vos:/ un rumor de alas del caos”, mientras *Le porte d’occidente* “[...] se cierran/ a los límites de fronteras testarudas/ [...] las puertas de occidente se cierran/ sin saber ya dónde/ nace occidente y dónde muere/ [...]” (Maraini, 2003: 7-8).

El Mediterráneo, como ya hacía notar a propósito de *Ultimo tè a Marrakesh* María Antonietta Saracino, es visto como un

espacio intensamente atravesado por las barcas de los clandestinos, como lugar real y simbólico que conduce al exilio, está emotivamente presente en su escritura poética como en la reflexión del deber civil. Porque “el Mediterráneo urgentemente pide a nuestro ‘sur’ mental que analice los hechos con una conciencia lúcida y comprometida que se burla de todos estos -ismos. [...] Es un esfuerzo mental y humano, profundizado y renovado, el que se nos pide, no la fuga exótica o el paternalismo ‘étnico’ (Saracino).

Por tanto, un concepto ético y político que se resuelve en una palabra poética, la convierte en un no-lugar en movimiento y espejo de reconocimiento cultural sobre un modelo de Demócrito que afirma la coexistencia de los opuestos: “[...] Necesario es por tanto/ un pensamiento/ de la/ permanencia/ y de la/ precariedad” (Maraini, 2003: 22).

La búsqueda de Toni Maraini no se detiene, afortunadamente, en la mera e improductiva exposición de las diferencias culturales, sino que continúa con una intensa descomposición de las raíces literarias comunes europeas: “No es irrelevante mencionar hoy este tenue hilo rojo interlingüístico poético del Mediterráneo. [...] Una lengua puede ‘inseminarse’ en otra, ocultarse en su cultura, como una palabra -también una sola- mantenida libre puede dar testimonio de lo Otro [...]” (Maraini, 2005b). Por eso es necesario conocer la actividad de una intelectual como Maraini, que trata, diariamente y a través de todas las formas de expresión y de investigación, de construir los puentes entre las olas del Mediterráneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUONINSEGNI, A, “Recensione a *Poema d’Oriente*”, en *Poesia*, Gennaio, 2001, p. 64.
- CAMBONI, M., “Recensione a *Ultimo tè a Marrakesh*”, pp. 95-99.
- CAMBONI, M., “Vivere tra due lingue”, *Lapis*, nº 20, diciembre de 1993, p. 11.
- CAMBONI, M., “‘Disarmonia perfetta’: polilinguismo e transnazionealismo

- nella poesia sperimentale contemporanea”, en M. Camboni y R. Morresi (a cura di), *Incontri transnazionali. Modernità, poesia, sperimentazione polilinguismo*, Le Monnier, Firenze, 2005, pp. 9-34.
- CUTRUFELLI, M. R., “Una cella per rigenerare il mondo”, *l’Unità*, lunedì 3 giugno 1991, p. 18.
- FRABOTTA, B., “Quattro storie per l’Anno 1424”, *La Repubblica*, 17 giugno 1977.
- GIGLIOTTI, G., “Al Tusitala rare poesie dal Marocco”, *Il Manifesto*, 28 novembre 1988.
- LAUDE, A., “Recensione a *Message d’une migration*”, *Les Nouvelles Littéraires*, juillet 1976.
- LÉVINAS, E., *Totalità e infinito. Saggio sull’esteriorità*, Jaka Book, Milano, 1980.
- MARAINI, T., *Anno 1494*, Marsilio Editori, Padova, 1976.
- MARAINI, T., *Message d’une migration*, Shoof, Casablanca, 1976.
- MARAINI, T., *Le Récit de l’Occultation. Devoilement*, Shoof, Casablanca, 1984.
- MARAINI, T., *Lesotico e l’esilio. Dialogo con Marina Camboni*, En E. Zolla (a cura di), *Lesotismo nelle letterature moderne*, Napoli, Liguori, 1987.
- MARAINI, T., *Phantasmata diwan*, Rabat, Al Asas, 1989.
- MARAINI, T., *Ecrits sur l’art. Choix de Textes. Maroc 1967-1989*, Rabat, Al Kalam, 1990a.
- MARAINI, T., *La murata. Romanzo*, Introduzione di Alberto Moravia, Palermo, La Luna, 1990b. [*Sealed in Stone*, Translation by Arthur Kalmer Bierman, Prefaction by Toni Maraini, Introduction by Alberto Moravia, City Lights Books, San Francisco, 2002].
- MARAINI, T., *Ultimo tè a Marrakesh. Racconti*, Roma, Edizioni Lavoro, 1994.
- MARAINI, T., *Ultimo tè a Marrakesh e altri racconti*, Roma, Edizioni Lavoro, 2000^a.
- MARAINI, T., *Poema d’Oriente. Poesie*, Roma, Semar, 2000b.
- MARAINI, T., *Ricordi d’arte e prigionia di Topazia Alliata*, Premessa di Denis Mack Smith, Palermo, Sellerio Editore, 2003^a.
- MARAINI, T., *Le porte del vento. Poesie 1995-2002*, Lecce, Manni, 2003b.
- MARAINI, T., *Fuga dall’Impero ovvero il paradosso di Parmenide*, Roma, La mongolfiera, 2005^a.
- MARAINI, T., *Amore poliglotta: percorso di pensiero cosmopolita*, en M. Camboni y R. Morresi (a cura di), *Incontri transnazionali. Modernità, poesia, sperimentazione polilinguismo*, Firenze, Le Monnier, 2005b, pp. 35-50.
- MARAINI, T., “Roma - Confessioni d’autore”, *Pagine Quadrimestrale di poesia internazionale*, Anno XV, numero 45, settembre - dicembre 2005c, pp. 18-19.
- MARAINI, T., *E-mail a Giampaolo Vincenzi*, 5 marzo 2006.
- MORAND, P., *Viaggiare*, traduzione di Donata Ferodi, Rosellina Archinto, Milano, Raboni Giovanni, 1994.
- MORAND, P., “L’altra Maraini”, con mistero, *Tuttolibri*, 19 marzo 1977.
- RIZZA, S., “Una Maraini “sconosciuta”. Intervista”, *L’Ora*, 7/11, inserto cultura, 1991.
- ROMEO, V., “L’umanità quotidiana riscoperta in Marocco”, *Lombardia oggi*, Anno VIII, n.79, 15 gennaio 1995.

SARACINO, M. A., “Viaggio nei sud del mondo”, *Il Manifesto*, p.13.

SARTINI BLUM, E., “Toni Maraini’s vivere vagabondo: *Exile as the Last Utopia*”, *Annali d’Italianistica*, 20, 2002, pp. 325-342.

SICILIANO, E., “*L’Atlante che ho attraversato*. Recensione a *Poema d’Oriente*”, *L’Espresso*, 16 novembre 2000, p. 221.

